

## Advertencia al lector

Queridos amigos y honorables enemigos:

Declaro mi entusiasmo por artistas que, dentro y fuera de la academia investigan como artistas, tal aseveración parece muy simple, sin embargo la educación artística de algún u otro modo nos ha inducido consciente o inconscientemente a realizar y pensar la investigación desde modelos ajenos, mismos que han colonizando e intelectualizado el discurso sobre el arte. Más allá de cualquier determinación histórica o social utilizo la colonización en su sentido más elemental: esto es, como ocupación y dominio de un espacio cualquiera por agentes externos; la discursividad del arte por medio de la escritura sería el territorio y los agentes externos todos los saberes logocéntricos que con sus propios reglamentos han venido dominando los procedimientos y “modos de hacer-deber” de las investigaciones hechas por los artistas.

Secundo, por ello, la idea de que existe un universo inagotable y este se investiga desde distintos campos, todos ellos útiles y necesarios; algunas disciplinas de conoci-



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

miento se fortalecen debido a resultados que provienen de la demostración, lo unívoco, la generalidad, la objetividad y la comunicación (caso A); la investigación artística se funda desde lo contrario: la incertidumbre, lo equívoco, la intimidad, la subjetividad y la expresión (caso Z).

Entre la A y la Z un infinito de casos. El caso Z, se vincula con la poética, con el acto creativo, en este sentido, actúa o más bien, obra. Un momento en el que la experiencia íntima y el discurso se encuentran y fecundan mutuamente. Los lenguajes de los artistas son múltiples, habitan desde la pintura hasta el sonido con todas sus performatividades intermedias en tanto que materialidades discursivas: la escritura de los artistas es una modulación de esta materia entre tantas más. Los efectos que resultan de la elección matérica de investigar la escritura como artista devienen con la necesidad misma de hacernos de una voz propia que nos reencuentre con la multiplicidades de saberes no como cuerpos colonizados sino autónomos, horizontales, con características y virtudes propias.

Deseo ante tal obviedad declarar al artista como un investigador al mismo tiempo que un creador de conocimiento; el artista produce teorías por más abstractas y silenciosas, hecha a andar un sistema de elementos que interactúan entre sí; para investigar un artista cuenta con múltiples

lenguajes (pintura, escultura, video, cine, acción, grabado, objeto, espacio, escritura, etc), cada uno de ellos tiene una estructura de operación y lectura, pero como cualquier otro lenguaje que no se practique o desconozca puede resultar intraducible o sin codificación para los otros, por tal razón estos lenguajes pueden ser denotados como forma de conocimiento en comparación a otros más directos e inmediatos como el habla. Como poliglota de su propios lenguajes el artista al mismo tiempo es tanto un teórico como un investigador sin dejar de ser artista.

Profeso y valoro las consecuencias del caso Z, respetando, señalando, descifrando y dotando de sentido este lenguaje hecho no sólo para las galerías y museos sino también para los espacios donde convencionalmente se producen saberes como las universidades y los centros de investigación. No se trata de crear una escritura paralela que traduzca la “otra” obra sino sumergirnos en un lenguaje que hable desde los elementos particulares que dotan de significación y particularidad estas voces, es necesario hacer un ejercicio permanente para desaprender aquellos valores tradiciones y prejuicios que han dominado el conocimiento basado en el caso A. Estamos ante una crisis de lenguaje y escritura – no sólo en las artes-; dejamos que el código y la regla hablen en nuestro

lugar, esos nos vuelve subalternos, ajenos y colonizados. El efecto de esta crisis será ahuyentarnos, replegarnos o adaptarnos por peligro o comodidad o hacer de esta una oportunidad. Hay que recuperar la capacidad de observar, escuchar, decir, hacer y pensar desde nosotros mismos y desde la experiencia íntima y singular por muy llena que esté de todo lo demás.

Imagino la escritura de artistas tan solo como una pequeña parte de los lenguajes que los artistas tienen disponibles para hacer obra y así mismo producir un conocimiento descolonizado de marcos teóricos logocentristas. Después de la lectura de decenas de escritos de artistas puedo afirmar que se cita de distinta manera, que sus fuentes pertenecen más a la cotidianidad que a la intelectualidad legitimada, que su escritura es como un montón de palabras cuya forma en determinados casos puede ser una novela: Me acuerdo de Joe Brainard, un poema: I situate art not in reality but in relation to desire de Marlene Dumas, una lista de títulos: Títulos-poemas de Joan Miró, un escritura conceptual: Schema de Dan Graham, un ensayo académico: Playing with Dead Things: On Uncanny de Mike Kelly, un chiste: A page of jokes de Ad Reinhard, un vocabulario: Aspiro ao Grande Labirinto de Hélio Oiticica, una conferencia: Das Museum de Joseph Beuys, una crónica: Round de sombra de Abraham Cruz-Villegas, entre otros. La manu-

factura de la escritura es una modulación espacial y matérica, es performática, e incluso, a veces no hay diferencia entre leer y mirar.

Acepto que la mayoría de los textos escritos por artistas no surgieron desde un contexto académico, sin embargo nos hacen pensar en el potencial de la escritura para existir como obra y conocimiento al igual que otras obras producidas en distintos materiales y saberes con distintas metodologías. Puede ser el simple placer por la lectura pero muchas veces estos pondrán en evidencia distintos modos del habla y también distintas perspectivas de producción, lectura e interpretación del arte. Sin ser mejores o peores que las escrituras de otros campos de conocimiento estas podrán invitarnos a reflexionar desde otro lugar el arte, incluso de forma contradictoria en relación a lo ya dicho.

Evoco así a un Picasso luchando contra la definición y contemplación del arte en términos puramente ópticos, incitando al espectador a pensar y al artista a reconocerse como un ser que produce conocimiento, ideando algo sumamente ingenuo pero eficaz, el artista deja a propósito los bordes de las figuras de sus dibujos incompletos, el espectador participa en la obra completando mentalmente las líneas que faltan, la imagen ya no se presentaba directa y entendible, en los segundos en los que el cerebro tarda

para unir los bordes, sucede un gesto mínimo de reflexión. Es el “error” –cuyo caso sería la línea incompleta-, el que nos invita a no conformarnos con ser observadores pasivos y directos, cuya obtención del “todo” en una primera mirada, en los términos de Picasso nos haría perezosos, él exigía artistas y lectores capaces de recorrer la obra considerando su planicie sin trazos completamente definidos, haciendo caminos que se borran para darle lugar a otros diferentes. Así también, los escritos de artistas tienen esos estados faltantes, inconclusos, que nos permiten acceder a la investigación artística aún bajo sus escasas explicaciones y demostraciones. Recuerdo así la frase célebre de H.N.: tenemos al arte para no perecer por la verdad.

Querido lector, así las páginas que siguen exigirán lectores y creadores sin pereza, que no sólo miren desde el sitio seguro que les da su comodidad o conveniencia, ahí, el escritor cede su sitio al artista visual y el artista visual al hombre común que expresa lo cotidiano con un miedo valiente o cobarde, con un goce anárquico o compartido, en el momento en que, por la fuerza de las cosas, el arte sólo se manifiesta como efecto de una investigación. Encontrarán en este escrito voces en off no como citas redactadas bajo una norma sólo porque así tiene que ser, sino como una construcción lateral, a veces como un

rumor, otras como la intromisión de alguien que sin más ni menos interrumpe la escritura. Pongo a su disposición un escrito hecho de bloques de sensaciones, pensante, que proviene de múltiples lugares, no es original, ni exclusivo, ni amurallado, por el contrario, es un texto decididamente plagado de otros seres, de errores, de faltas voluntarias, de equivocaciones legítimas, de imposibilidades aún de etiquetar una bibliografía que defienda en el fondo qué.

Confieso sin temor que ejercito una escritura amorosa y como tal muy poco y a la vez mucho delata su existencia, me gusta pensarla como un saludo inuit, procurar en el fondo un agradecimiento con los que ahora son una especie de cómplices reunidos en un lugar donde el saber no es un lugar hegemónico sino un sitio para afectarnos, a sabiendas incluso de que todos –incluyéndome- hemos en algún momento de abandonar el espacio en el que hicimos fuertes conexiones unos con los otros, así que tomo la decisión de eliminar cualquier citación pre-estructurada como resistencia a la autoridad de los que poseen el discurso y el poder. El peso del mundo es el mismo y cada elemento de su composición es igual de sustancial, no vale más el habla de un filósofo que de un meteoro, ambos son fuentes de conocimiento con un mismo rango –si es que existe-. Hemos reducido nuestras fuentes de consulta a lecturas intelectuales y en busca de nuestra propia legitimación

creemos que sólo a través de otras voces podemos hablar, hemos ignorado como leer nuestra propia cotidianidad, a hacer de ella una fuente de conocimiento.

Reconozco también el placer que me provoca la lectura de los escritos de artistas, compulsivamente he contado 256 nombres de productos comerciales mencionados en *Mi filosofía de a la z y de la z a la a* de Andy Warhol contra ninguna mención de figuras provenientes de la intelectualidad de su tiempo, así hice la tarea de tratar de no mencionar directamente a pensadores que suelen legitimar la escritura porque han alcanzado un alto grado en los esquemas del saber-poder, no porque luche contra ellos por se -también tengo mis propios amores provenientes de este lugar- o por creer en la originalidad o porque piense que lo que escribo es producto de la generación espontánea, sin duda no, mi escritura está totalmente agitada por otros, pero pretendo que no sean las autoridades logocéntricas y colonizantes provenientes de otros campos de conocimiento las que garanticen el valor de lo escrito. Así que evoco más el habla de los propios artistas que de estos otros autores, por algo muy simple: porque estoy escribiendo del arte asumiéndome como artista, no como filósofa ni historiadora.

Esta es una invitación a atrevernos a hacer nuevos concep-

tos, inventar nuestras propias palabras y procesos, hacer de ellos una creencia, una procesión como lo nombra Paul Theck; así será común encontramos con afirmaciones desde la experiencia, con ejercicios inspirados en el patchwork writing, con decisiones gramaticales y de estilo abiertamente errados, con nombres a medio decir como señales de humo desde otro lugar: M.B, D.B, G.D, P.B, etc, así como frases en otros idiomas que no todos entenderán, porque también la escritura es un aprender menos, es darle otros sentidos diferentes a textos que creíamos que estaban entendidos y completos para provocar por unos segundos un vacío provocador y una pausa cuando salgamos de este texto para teclear en el traductor de google la frase que está en otro idioma, intentaremos unir nuevamente sus líneas como los dibujos del pintor cubista, seguramente la historia que hasta ahora conocemos se dispersará o al menos encontraremos túneles diferentes.

Sucede que habrá quien prefiera el ejercicio A, volver a romper el mundo en dos, mirar con lejanía, dividir por seguridad lo de aquí y lo de allá, separar el objeto de estudio de su creación, lo conceptual y lo objetual, la teoría de la práctica, comprobar con firmeza una hipótesis, afirmar algo por medio conclusiones finales, habrá quienes persigan tales verdades con fuerza y claridad en su escritura a los que definitivamente no pretendo contradecir; ellos

gozan de su propio espacio de existencia; sin embargo la producción reciente de escritos y doctorados de artistas hace necesario el compromiso y la contribución al conocimiento con y desde herramientas de investigación artísticas, la escritura de artistas necesita de creadores y lectores involucrados genuinamente incluso desde una visión tradicional pero suficientemente abierta al desierto que se avecina, capaz de contribuir sin castigos y sin los sometimientos propios del poder que legitima sus propios usos y discursos; entonces el escrito se convertiría en una experiencia creativa, distinta e ilimitada por sus múltiples prácticas. Tal invitación podrá permitirnos acceder a una dimensión de la experiencia y el saber que seguiría resultándonos inaccesible si no fuera por la posibilidad de compartirla al convertirnos en cómplices mutuos –ni colonizados, ni colonizadores- unos de los otros. Es increíble el campo de experimentación que tenemos, hay que desatar el júbilo, hay que decir no, hay que investigar, hay que inventar, hay que destruir, hay que amar, hay que imaginar, hay que comenzar.







UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

DECOLONIZACIÓN DEL ARTE. EL RESCATE DE LOS TEXTOS DE ARTISTAS COMO  
UNA ALTERNATIVA A LA COLONIZACIÓN DE LAS ARTES VISUALES POR LOS SABERES  
LOGOCÉNTRICOS.

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
DOCTORADO EN ARTES Y DISEÑO

PRESENTA:  
MÓNICA ESPINOSA GALICIA

TUTOR PRINCIPAL:  
DR. IVÁN MEJÍA RODRÍGUEZ (FAD)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:  
DR. JOSÉ DE SANTIAGO SILVA (FAD)  
DR. ÁLVARO VILLALOBOS HERRERA (FAD)  
DR. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO (FAD)  
DR. MARIA ANDREA GIOVINNE YÁNEZ (IIB)

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX, MAYO DE 2023



## Índice general.

<b>1.</b>	<b>Preámbulo.</b>	
1.1	El desierto crece. _____	9
<b>2.</b>	<b>Rutas.</b>	
2.1.	Trouwens. _____	71
2.2.	Escrivientes/escrivanos. _____	79
2.3.	Mirando el cielo. _____	83
2.4.	Estoy por un arte. Estoy por una escritura. _____	93
2.5.	Paréntesis. _____	97
2.6.	Omaggiodell'uomosemplice. _____	104
2.7.	Abcdefghijklmnopqrstuvwxyz. _____	117
2.8.	Sobre verdad y mentira. _____	121
2.9.	Dear Mike. _____	129
2.10.	Wenn Attitüde Form werden. _____	135
2.11.	Elija una cosa y observe sus variables. _____	145
2.12.	Pellizcando. _____	149
2.13.	La habitación sin barrer: _____	163
2.14.	Toc Toc. _____	167
2.15.	Ejemplo. _____	175
2.16.	¿El arte es arte. Todo lo demás es todo lo demás? _____	179
2.17.	El bostezo del vacío o el abrazo de la incertidumbre. _____	193
2.18.	#Selfobservation. _____	199
2.19.	Mientras que... _____	217
2.20.	Rain Down. _____	221
2.21.	De carbonos, de piedras y de polvo espacial. _____	225
2.22.	Ejercicios. _____	235
2.23.	Autoescritura. _____	243
2.24.	Algo de prehistoria. _____	253
<b>3.</b>	<b>Bibliografía.</b>	
3.1.	Visitantes. _____	265



**un montón de palabras...**



EL DESIERTO CRECE

Iniciemos esta lectura imaginándonos una forma alternativa de nuestra imagen del desierto, no desde la representación tradicional de un territorio áspero, infértil y vacío; se invita a pensar el desierto como un lugar sin trazos, sin caminos afincados, con superficies de tierra volátil y cambio inmanente, con movimientos singulares, un desierto también con rutas transversales y obstáculos que nos obligan a caer, poblado y aconteciendo a cada instante, extendiendo sus perímetros en todas direcciones, aquello que no sólo habitamos sino que al mismo tiempo nos habita sin poder definir exactamente dónde comienzan y dónde terminan sus límites, tal como el polvo desértico acumulado en nuestras pestañas a lo largo del día, un desierto que, simplemente crece.

Ahora imaginemos que la investigación artística es como este desierto. La escritura de artistas es sólo un lenguaje -entre tantos- que manifiesta la forma en la que los artistas investigan, este texto trata sobre los escritos de los artistas en tres sentidos principales: uno, reconociendo cómo se configura el conocimiento artístico desde la figura del artista-investigador; dos, ofreciendo por medio de la escritura de los artistas una perspectiva diferente en el uso de las narraciones sobre el arte dominadas por la visión de la curaduría, la estética, la historia del arte o la sociología, etc., y tres, entendiendo la performatividad de los elementos de la escritura como materia plástica cuyo valor sería el mismo que el de una "obra", esto nos llevaría a invocar la "voz interior" de la escritura y legitimar su existencia en las investigaciones artísticas. Los escritos de artistas reflexionados a través de sus propias fuerzas y contrapuntos, constituyen un sentido en sí mismo, entendiendo que este no está para reemplazar la "otra obra", sino para producir nuevas maquinarias de investigación. ¿Qué nos revela el escribir como artista?, ¿Qué significa que algo tenga sus propios códigos y lenguajes?, ¿Qué sentidos y efectos puede tener una entidad autónoma al mismo tiempo afectada por un espacio transdisciplinar?; este es el principio de nuestro desierto poblado, el inicio de nuestra investigación.

Las implicaciones para el arte son profundas no sólo imaginar artistas que adoptan estas formas de trabajar para producir agenciamientos sino también lectores que imaginen otras formas de

Comentario 1:

Estás caminando... y no siempre te das cuenta -mencionó Laurie con indiferencia aplastando la colilla de un cigarro en el cenicero-, pero siempre caes, con cada paso... te caes. Te caes hacia adelante un poco y luego te atrapas. Una y otra vez... estás cayendo... luego te encuentras a ti mismo. Sigues cayendo y te encuentras cayendo. Y así es como caminas y caes al mismo tiempo.

Comentario 2:

Contornos de la objetividad se hunden cada vez más a cada paso, y, al fin, el mundo de los conceptos objetivos, todo lo que habíamos amado y de lo que habíamos vivido, se vuelve invisible. Ya no hay imágenes de la realidad, ya no hay representaciones ideales -Kasimir interrumpió la lectura sólo para añadir- ¡no queda más que un desierto!, pero ese desierto está lleno del espíritu de la sensibilidad no objetiva, que todo lo penetra.

Comentario 3:

-Iye hizo una mueca sólo para expresar una breve frase- es la incesante emergencia del lenguaje.

Comentario 4:

Ways try for relative positions, rather than to think in terms of order. Chance, wonderful words to discover. A word, a phrase are like a skin -Chris seguía leyendo en voz alta-. They are the wrapping with wich we indicate more than we really know. A word would be a speculation towards reality, if we didn't use it according to agreement -cambió otra vez de página, pero sin querer se cortó el dedo con el filo de la hoja, pero continuó-. A word is an agreement as to meaning and correlation. Language is one of our possibilities to have a grip on reality. Words, language participate in this reality. Breaking off the agreement means changing reality, in other

words participating by working it...

Comentario 5:

El artista alemán Carl Gustav Carus -dijo, el vecino, desde ventana de la habitación- nos invitaba adentrarnos en la naturaleza, más que cualquier otra encomienda, porque para él, en la observación de la naturaleza rige el principio de que lo primero que tiene que hacer cada uno es aclarar cuál es el punto de vista más adecuado, sin dejar de reconocer, no obstante, que cualquier otro camino puede ser igualmente válido para la investigación.

Comentario 6:

En nuestra época - Joseph reflexionó, mientras miraba con mayor intensidad las cáscaras de papas que había dejado segundos antes- el pensamiento se ha convertido en algo tan positivista que la gente sólo aprecia aquello que puede ser controlado por la razón, lo que puede ser utilizado, lo que puede avanzar en la carrera, como la mayoría de las personas piensan en términos materiales, no pueden entender mi obra. Esta es la razón por la que considero necesario presentar algo más que objetos.

lectura y con ello interpretaciones y conocimientos alternos del arte de los que nos ofrecen otras disciplinas, posibilidad y por lo tanto hacer espacio como Michael Heizer cavando su Double negative.

Las escrituras de los artistas nos podrían hacer reflexionar sobre nuestras posiciones, localizaciones, decires, sobre nuestros roles como artistas y por supuesto también como lectores de arte. Así la escritura se transforma en una aventura artística y una fuerza provocadora en tanto que independiente y sensible, Yves Klein presintió que en el proceso de crear algo, a solas con uno mismo... lo principal es saber, en definitiva, que la verdad no existe. Sólo existe la honestidad

I

Los saberes se desdobl原因 en todas direcciones, hay un dobléz en aquellas maquinarias de investigación que se esfuerzan en demostrar, generalizar, consensuar y unificar; sin ser mejor o peor pero sí distinto, el dobléz del conocimiento artístico singulariza su proceder desde la subjetividad y la cotidianidad, celebra no la generalidad sino el sentido de la diferencia, aquello que se llama estilo, lo que hace que un Mantegna sea un Mantegna y no un Bellini y que a su vez hace que este otro sea un Bellini. El empoderamiento de otros saberes como la ciencia radica en el acuerdo y demostración general de que p.ej.: la tierra no es plana, para así convenir en una especie de regla que luego se hará verdad, su fuerza radica en la convención al contrario del conocimiento artístico cuya potencia se valora no por lo general de la regla sino por su singularidad; Joseph Beuys apelará desde la investigación artística por estrategias de libertad-individualidad, de esta forma las prácticas artísticas no son sólo un hacer que se puede resumir con una buena técnica y/o soluciones generales, las decisiones provocadas desde la intimidad y la contradicción de sus actores las hacen un modo de pensar y las distinguen de otras formas de conocimiento.

El conocimiento artístico se produce no sólo como un acto de memoria sino también de amnesia (Fountain, Marcel Duchamp), no sólo confía en lo general-objetivo sino también apuesta por lo íntimo-subjetivo (My bed, Tracey Emin), acepta que el derecho de trascender no es superior al derecho de elegir ser inmanente (Four, five, six, seven and nine leaf clover collection, Tacita Dean), se entusiasma con el hecho de que la responsabilidad de afirmar algo no se contraponen a la responsabilidad que origina la contradicción (I will not make a bored art, John Baldesari), aprecia del mismo modo lo simple y lo complejo (Moon is the oldest tv, Nam June Paik), reconoce que el proceso no carece de resultados y que no hay final sin proceso (A discussion de Ian Wilson), que la mentira, el error y el plagio

no se vigilan y castigan sino que pueden ser actos potenciales de creatividad (After Walker Evans, Sherrie Levine), que lo anómalo de cada formalidad no implica necesariamente un defecto (Patate de Giuseppe Penone), que el tocar no se opone al pensar (Pulse room de Rafael Lozano-Hemmer), que el sentido como manifestación de lo casual huye de una significación de conceptos universales y relaciones sintácticas (Library for the birds, Mark Dion), que el propósito de la experimentación no remata con una seguridad demostrable sino con una diversidad latente (Sings that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you tu sea de Gillian Wearing); el conocimiento artístico nos muestra cómo escapar de toda determinación constitutiva, de toda práctica que lo establezca, no está dado, siempre hay que encontrarlo o inventarlo de nuevo en la medida en que se hace.

Comentario 7:

¿Sobar una piedra no es conocimiento también? -exclamó ella-, observar una cosa y notar sus variables ¿no lo es?. La palabra manual no debería de ser tan descartada en nuestros días sobre todo porque se refiere al hecho primario de tocar con nuestras manos, aprender el mundo tocando. -Olafur por su parte movía la cabeza hacia el suelo, mientras reflexionaba sobre la sensibilidad crítica de la materia-.

Comentario 8:

Poner en orden en los colores es poner orden en la ideas -murmuraba Henri desde el estudio rojo de al lado-.

La singularidad del arte depende también de la multiplicidad de sus lenguajes, la división entre la teoría y la práctica no tiene efecto ante un conocimiento artístico cuya naturaleza procede del tocar, de lo manual como una forma de conocer el mundo dado que las obras de arte siempre serán materialidades tan contundentes como invisibles -lo que supondría incluso tocar y tocarnos por las palabras-. Decir que, quién exclusivamente pinta no produce conocimiento, es en estos términos arcaico, es suponer que la teoría y así, el conocimiento está concentrado y es comunicable exclusivamente en la posibilidad de la palabra y escritura y a su vez que la práctica agrupa únicamente los procesos que le competen sólo a la técnica y al ejercicio de las diferentes materialidades.

Comentario 9:

My books are like a sculpture now; built for the same reasons and in the same way -escribió Richard, obligándose a redactar sus pesamientos en voz alta-, they aim at the same ambiguous feelings, work with the same not quite regular forms and the same preshaped materials -they are objects; objects to deal with. Jump, they move, they snake with the richness of real incidents -they are the space between the sculptures.

No hay objetos ni sujetos contundentes de conocimiento, como tampoco separación radical entre la teoría y la práctica, nuestro desierto sin trazos nos invita a perdernos y así notar nuestra propia pequeñez y migración en el vasto espacio, la emoción de un mundo por hacer sustituye la inercia del mundo dado. Espaciar -hacer espacio- en vez de concentrar, confianza en lugar de seguridad y la humildad de aceptar que hay lenguajes que no sabemos hablar ni escuchar, no todo se reduce a la discursividad entendida y comunicable, lo traducible no es sinónimo de conocimiento, se ha juzgado la existencia de lo intraducible desde un pequeña y limitada interpretación de grupos de conocimientos hegemónicos, el extremo de tal conducta sólo acepta un conocimiento cuando se comunica desde las reglas conocidas y estandarizadas generalmente desde el lenguaje oral y escrito, pero los otros lenguajes que no se ajustan a lo comunicable también son una manera de pensar con derecho propio; tener un discurso singular implica un ejercicio político de ejercer, disponer y defender el obrar artístico como una materia pensante.

Comentario 10:

<https://www.youtube.com/watch?v=ysdPFRHE7zw> -indicó M. con una mirada de complicidad, al tiempo que miraba también aquella persona infame que nada tenía que ver con ella-.

Comentario 11:

Robert B. construye una pieza -pensó ella- se llamó This work has been and continues to be refined since 1969: It is whole, determined, sufficient, individual, known, revealed, accessible, manifest, effected, effectual, directed, dependent, distinct, controlled, unified, delineated, isolated, confined, systematic, established, predictable, noticeable, evident, understandable, natural, varied, interpretable, discovered, persistent, diverse, composed,

orderly, flexible, divisible, extendible, influential, public, reasoned, repeatable, impractical, findable, actual, interrelated, active, hangeable, defined, provable, consistent, durable, realized, organized, unique, complex, specific, rational, regulated, revealed, conditioned, uniform, solitary, given, improvable, involved, maintained, particular, coherent, restricted, and presented, como si al mismo tiempo se tratara también de la escritura.

Es un hecho empírico que todo discurso y práctica intelectual está atravesada por el poder, las artes y las instituciones vinculantes no son la excepción. Se habla de un racismo intelectual cada vez que alguien valora y ejerce el conocimiento desde la superioridad y desigualdad, el cual depende de reglas heredadas cuya propiedad es la de formar un discurso incorporado y soberano, aparentemente natural y nato; así existe una supremacía intelectual manifiesta en libros, museos, academias de arte, espacios culturales, galerías, teoría y producción del arte. El llamado racismo intelectual es aquello por lo cual los dominantes tratan de producir una teodicea de su propio privilegio, esto es, una justificación del orden que ellos mismos dominan para continuarlo y reducirlo a sus propios términos.

Comentario 12:

Los corifeos de la cultura Los corifeos de la cultura no se han parado a pensar en la gran cifra de seres humanos ni en las innumerables producciones del pensamiento -dijo Jean rápidamente en la medida en que derramaba té de una taza- sobre todo deberían tener muy presente cuán pocas personas escriben libros en comparación con las que no los escriben y cuyos pensamientos, en consecuencia, en vano buscaríamos en las fichas de las bibliotecas, la idea occidental de que la cultura es una cuestión de libros, de cuadros y de monumentos es infantil.

El conocimiento se intelectualiza, p. Ej. se valora más aquello que proviene del profesional que formula teorías físicas sobre la velocidad, que el saber que proviene del ciudadano común, quien diariamente toma decisiones con el propósito de planear rutas de transportes y atajos para llegar a su lugar de trabajo. Es mucho más aceptado demostrar inteligencia escribiendo una teoría que sobando barro. Privilegiar tal o cual actividad pensante depende del discurso al poder en distintas estratos.

Así, distintas maquinarias de investigación p. ej. reflexionan más el trabajo de Marcel Duchamp por medio del concepto de la descontextualización del objeto (proveniente del sistema intelectual dominante), que, sobre la amnesia plástica (proveniente de los escritos del propio artista). El campo de experiencia del intelectual no sólo reconoce la palabra descontextualización sino que la domina y le sirve para ajustar su conocimiento a lo que los otros solicitan, no en cambio la amnesia del objeto y la materia; del mismo modo es más asequible intuir el cambio de las pinturas de Malévich a las consecuencias de la dictadura de Stanlin que adjudicárselo a una decisión personal cuya causa es la necesidad plástica de su propia obra, o decir que Warhol pintaba dólares para hacer una crítica al capitalismo estadounidense que aceptar simplemente que eligió pintar dinero porque era lo que más amaba, lo más bello para él en el mundo.

Comentario 13:



Dado los ejemplos anteriores podemos suponer que cada campo de conocimiento habla desde sus propias herramientas, independientemente del tema cada cual hace del conocimiento un tratamiento acorde a sus propios intereses y perímetros. Sin afán de caer en simplismos sobre los campos de estudio, se puede decir que la historia reflexiona -entre otras cosas- sobre categorías temporales que agrupan momentos del arte, hay una aparato crítico al respecto, la sociología sobre los contextos y las relaciones de poder de los estados del arte, hay una aparato crítico al respecto, la filosofía sobre conceptos

ontológicos y estéticos inherentes al arte, hay un aparato crítico al respecto, la antropología sobre los patrones culturales y humanos que el arte denota, hay un aparato crítico al respecto, la curaduría, hace una mezcla de todos los anteriores y también tiene un aparato crítico.

Ninguno de los otros campos de conocimiento habla del arte desde las reflexiones mismas de su materia; en cambio para la escritura de artistas, éste punto es uno de los momentos más singulares –es decir, que ninguna de las otras disciplinas poseen– y también más reveladores. La investigación artística como una disciplina de conocimiento produce un saber con implicaciones y procedimientos causados por los usos de sus propios lenguajes, tiene su propio pensamiento, su propios movimientos, sus propios afectos, su propia constelación, su propia respiración, su propia disciplina ('tiene su propia integridad'), así también su propio vocabulario, su propio método, su propio aparato crítico, su propia investigación.

Sin duda, es de celebrar esta multiplicidad de maquinarias para producir conocimiento encausado a reflexionar sobre y para el arte. El universo en sí mismo se expande –también todo saber– provocando así dilataciones internas y externas, algunos movimientos en estado de fuga continúan viajando y atravesando espacios, cada uno desde su práctica genera tensiones o redes que dimensionan su actividad; otros en vez de andar, no sólo se hacen sedentarios sino colonizadores. Desde la educación artística se propicia una investigación artística, cuyas herramientas y fuentes propician un esnobismo que con su halo parecen iluminar a los artistas para legitimar un decir y quienes están fuera de estas referencias son estereotipados de su poca capacidad intelectual, es un hecho también que el artista también participa de ello ya sea por comodidad o desinterés.

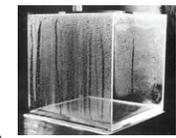
Existen formas de conocimiento suscritas en la lógica del consumo intelectual. El investigador o bien es un consumidor inmóvil, obediente que participa de lo establecido, de lo que ya está legitimado dado que se inserta y acomoda con facilidad en los modelos debido a lo que recibe y espera fácilmente en tanto a su proximidad, o bien es un investigador que se asume desde lo poético-creativo. Tenemos estas dos opciones, o conservar plácida y convenientemente el camino que ofrece la legitimación de lo consumible –que no nos pertenece del todo–, o hacemos de la creación y extravagancia un desafío.

Por otro lado, existe una hostilidad –incluso fomentada por los propios artistas– sobre las formas de la discursividad artística, generada por la división entre los que producen arte entendida como

Comentario 14:

-Eugène preguntó reaccionando con cierta naturalidad y aplomo, incluso de forma afectuosa-. ¿Por qué no hacer una pequeña recopilación de las ideas sueltas que vienen de cuando en cuando, perfectamente formadas pero que serían difíciles de ligar unas con otras? ¿es absolutamente necesario hacer un libro con todas sus reglas?. Que el hombre que escriba sobre las artes vierta sus pensamientos así como le vengán, que no tema contradecirse, tendrá más fruto que recoger en medio de la profusión de sus ideas, incluso contradictorias, que en la trama elaborada, aplastada, recortada de una obra cuya forma le habrá dominado.

Comentario 15:



Comentario 16:

Recientemente –replicó Sol, sin dejar de cruzar los pies en distintas configuraciones– se ha escrito mucho sobre minimal art, pero todavía no he descubierto a nadie que admita que se dedique a hacer este tipo de cosas (...) por lo tanto llego a la conclusión de que es parte de un lenguaje secreto que usan los críticos de arte cuando se comunican entre sí a través de las revistas especializadas. Los críticos –interrumpió Mel asintiendo– usan palabras secretas para referirse a estructuras primarias.

Comentario 17:

En Francia – recuerda Marcel–, existe un viejo refrán que dice –estúpido como un pintor–.

Práctica y los que escriben sobre ello interpretado como Teoría. Parece, como lo nota Daniel Buren haber un prejuicio contra los artistas que tratan de hablar por sí mismos, uno no puede estar entre dos campos, por lo que el artista/teórico es retratado como un impostor, y si uno pasa a ser un buen escritor entonces la presunción es que él o ella debe ser un artista malo. Afortunadamente esta es sólo una presunción causada por la ignorancia de aquellos que no reconocen ni aprovechan la proliferación actual de escritos de artistas para sus propias prácticas de investigación.

Comentario 18:

When the language is broken the art begins!  
-exclamó Bruce para sí mismo con voz alta-

Habría que reconocer, sin embargo, que, en muchos casos la palabra sobra o queda en deuda ante la obra entendida como tal; tal situación queda trazada en el consejo que da Henri Matisse en una conferencia radiofónica, quien declaró: ¿quiere dedicarse a la pintura? empiece por cortarse la lengua porque a partir de ahora no debe expresarse más que a través de los pinceles; cinco años después parece retractarse y elabora una jugosa producción de escritos, sin embargo, tal consejo sigue siendo utilizado por los propios artistas que niegan o se les hace negar la práctica de la escritura porque está de más en tanto la existencia de la propia obra que habla por sí misma; tal actitud puede ser genuina sin embargo no es absoluta.

Comentario 19:

Por otro lado -respondió María, después de esperar la palabra que nunca llegó- esto podría interpretarse como el ejemplo de la falta de marco teórico que tanto irrita a muchos, donde fragmentos de texto y teoría se relacionan directamente a un trabajo arbitrario de lo que parece ser un acto voluntario, también recuerdo la introducción de la revista The Happy Hypocrite: confundido en una secuencia de estructuras paradigmáticas como la broma, el cuaderno, la novela y el guión, el rango de contribuciones de este número - desafía lo innato, la obsolescencia de la clasificación a través de la aceptación del análisis poético; -después de un silencio incomodo continuó- me entusiasma entender la escritura de esta forma.

Los artistas han practicado de muchas formas y en distintos tiempos la escritura, en cualquier caso no ilustra ni decora intelectualmente la obra ya lo decía el pintor estadounidense Mark Rothko en respuesta al artículo hecho por un crítico de arte sobre sus pinturas: este escrito no está aquí para defender mis obras, ellas desde mi punto de vista se defienden solas; es un engrane más de aquella maquinaria que llamamos proceso artístico, no es el artista quien se halla en el origen de las palabras, sino que son las palabras las que constituyen procedimientos artísticos. En este sentido la escritura del artista es un hacer-escrito, un devenir palabra que en su hacer se piensa, así produce un ejercicio mecánico o muscular (la escritura es un músculo de este cuerpo que llamamos arte), cuando una máquina se está montando al mismo tiempo ya está funcionando, un músculo se contrae y afecta a todo el cuerpo sin que se sepa anticipadamente o con exactitud cómo actúan las otras partes que lo componen y lo hacen funcionar.

El escrito de artista está más ligado al sentido-expresión que de al de significación-comunicación, es un maquinaria en donde emergen sin cesar acontecimientos permanentemente nuevos, nunca puede ser una explicación ni un significado, no está antes ni después de la obra, no está ahí del todo y sin embargo está como un todo, es una latencia que salta y luego se vuelve a confundir con las otras materialidades -si es que las hay- del proceso artístico. La escritura de los

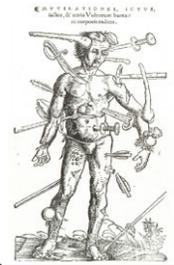
artistas no existen para amparar, excusar o justificar a la "otra obra", éstos son organismos autónomos que tienen un carácter y una estructura más literaria (poiética) que académica tradicional (hipótesis-tesis-demostración); tales escritos parten de preguntas y buscan nuevas preguntas, participan de los procesos, no de las soluciones, por eso es que hay que buscar las preguntas que habitan el ex-crito a escondidas, p.ej. cómo es que a través de un comentario de la preparación de un platillo elaborado con nata Olafur Eliasson relaciona su actividad escultórica en el espacio.

Hay otro sentido de hablar de la multiplicidad de los lenguajes y la materia que no sólo justifica el acceso de los artistas plásticos al uso de la escritura, debido a que trabajan con otros materiales, los artistas han experimentado que no hay materia immaculada, ni cuerpos puros: un hombre paseando un cubo de hielo por toda una ciudad, una bola de plastilina que rueda por las calles absorbiendo los desechos que encuentra aleatoriamente a su paso, una pintura llena de colillas de cigarro que simplemente cayeron al suelo en el momento en que ser pintada, un balazo que atraviesa la mano de un hombre o el tan sonado implante de oreja al costado de un brazo. La materia está hecha de multiplicidades, se habla entonces de collages, de pastiches, de ensamblajes, de apropiaciones y reciclajes que se ponen en práctica paralelamente también desde la escritura.

En estos casos la escritura de artistas se libera de la economía de la demostración y de la propiedad que privatiza y regula. Es equivocada y errante. Errar, palabra que viene vinculada directamente al error, cuyos ejercicios motivados por la eficiencia interpretan como nociva debido a que no es concluyente, el error es lo cambia día con día y también lo que nos hace cambiar. Así la idea de una investigación pura que produce ideas claras y universales se opone a lo concebimos como investigación artística, esta se produce desde una experiencia impura y confusa, demasiado ligada al tiempo y a las situaciones concretas e íntimas, demasiado ligada a la cotidianidad que parte desde nuestro mismo cuerpo, de nuestras pasiones, a nuestros amores y a nuestros odios, pero también de nuestra relaciones inmediatas en el espacio. Tal escritura sin duda tiene algo de opacidad, de oscuridad y de confusión, algo del desorden y de la indecisión de la experiencia menospreciada pero insistente de vida misma.

El arte se presenta como continuador -lógico y al mismo tiempo paradójico- del cruce entre el arte y la vida con todas las amabilidades y complicaciones que devienen de este encuentro; p.ej. muchos manifiestos artísticos fomentan un vínculo directo entre la palabra y la actividad, reconociendo sutilmente la evidencia de que no existe escritura sin acción, al igual que no hay pintura sin

Comentario 20:



Comentario 21:

Todos sabemos que el arte no es verdad, -dijo Pablo lanzando una mirada crítica-, el arte es una mentira que nos hace comprender la verdad, al menos la verdad que nos es dada para comprender.

Comentario 22:

I DON'T  
KNOW ABOUT  
RESEARCH  
  
I'M JUST  
SEARCHIN'

Comentario 23:

Every word -dijo Gerhard y deslizo con su dedo la mermelada dejada en el plato-, every line, every thought es prompted by the age we live in, with all its circumstances, its ties, its efforts, its past and present. It is impossible to act or think independently an arbitrarily. This is comforting, in a way. To the individual, the collective experience of the age represents a bond and also, in a sense, security; there will always be possibilities even in disaster.

acción como pensaba Pollock, de esta forma el escrito extiende sus perímetros a espacios vivenciales en donde los artistas–escritores se comprometen con un proyecto sin fronteras entre el taller y el hogar; el escrito entonces es una manera de hacer ética y política al mismo tiempo, porque es la poiesis misma un ejercicio político de hacer–poder.

Un artista (visual o sonoro) que escribe no es un cuerpo “escritor” sino un cuerpo observador, un cuerpo motor y es un cuerpo experimental, un cuerpo íntimo-cotidiano y lo es también político.

Así artista-investigador se reconoce en el ejercicio ético y político del deseo elemental de existir y de reflexionar el mundo en su dimensión como artista. No porque sea un discurso que aspira al poder o porque sea una resistencia o porque su tema sea la política, sino como resultado de su propia enunciación establecida por su propia jerga, por su propio desierto de palabras. Se ha entendido el hacer política exclusivamente como una respuesta al poder (como tema), cuando elementalmente la política supone el derecho a la existir – por más diferente se que sea- en relación a los otros. El poder no siempre se subjetiviza sino que elementalmente se presenta como acción. «El» se elimina de la conjunción «El poder» para quedar solo «poder» entendido como actividad y existencia en este caso, el de la escritura.

Comentario 24:

En vez de limitarnos a nuestras competencias deberíamos recurrir a la inocencia, en vez de limitarnos a nuestras competencias deberíamos recurrir a la inocencia, en vez de limitarnos a nuestras competencias deberíamos recurrir a la inocencia... -se escucha el eco de las palabras de Robert que repiten como en un mantra sus palabras una y otra vez, una y otra vez-.

Comentario 25:

literature stripped of sentiments • literature stripped of the literary  
• genres mis à un •  
big ideas tiny texts  
• works against the rhetoric of the rhetoric as rhetorical • perpetual questioning of the forms of literature • parasitic and textsucking writing  
• erasure and abrasion  
• written automatism versus automatic writing • political understatements  
• footnotes versus texts  
• abstract literature • wordless writing -ha dicho Michalis en tono concluyente muy seguro de sí mismo-.

Podríamos como artistas dejar de citar esquizofrénicamente a tantos filósofos, sociólogos o historiadores –ya sea por confort o por una comodidad instrumental y calculadora-, llevemos los escritos de los artistas a las discusiones del conocimiento artístico y multidisciplinar y no nos instalemos en lo que dicen los otros de nosotros. Este escrito es una invitación a hacer más referencias y reflexiones sobre otros textos de artistas, a hacer más citas de nuestro propio mundo: de las sillas en las que nos sentamos y de su posición en el espacio como Jimmie Durham a hablar y defender así nuestra propia cotidianidad; tal circunstancia parece muy ingenua pero tal ingenuidad servirá como el empuje que nos provocará transitar otros espacios; así entonces estaremos hablando con una propia voz, haciendo una escritura de aquello que rechaza el logocentrismo: la subjetividad, la provisionalidad, lo fragmentario, el cuerpo, la fugacidad, lo insignificante, el error, incluso la propia decepción... pero que aprecia el arte.

En los textos de artistas semejante mundo nos interesa y mucho, el mundo olfativo, el mundo de lugares de la infancia, el mundo del cuerpo, el de los gestos, el mundo de los placeres, el mundo de lo que se borra, el mundo de la pereza, entre muchos otros. En

la escritura de artistas no es inútil reiterar tal importancia, potenciar este "llamado irracional", pues lo que nos interesa de lo cotidiano no es lo que demuestra sino lo que es invisible, pero no tan invisible que puede ser aún presto de atención.

Escribe Bruce Nauman:  
please pay attention  
please pay attention

Please pay attention, de la misma manera para el que escribe como para el que lee, el que hace y rehace la obra en un ejercicio infinito. En otros términos pensar desde el arte (desde la poiesis del escrito de artista), supone establecer una modalidad peculiar de la palabra que atraviesa un decir común y que supone la existencia de otras hablas, rumores o susurros. Las jerarquías se destruyen, es igual de importante sostener un discurso desde las relaciones personales con un plato de nata que desde conceptos legitimados. Lo sagrado le cede su lugar a lo vulgar cotidiano, sucede que, a veces, el habla de un perro hace más eco que el que proviene de un intelectual.

Con esta reflexión podríamos reconocer en los procesos de investigación artística un mundo-cómplice, un mundo -acontecimiento, un mundo-inmanente. Así p.ej. tendrá cierto sentido un ensayo sobre las propiedades de los hongos conectado con la construcción de un cuerpo de obra artística, la obra está deviniendo en hongo. Mucho espacio hay entre el hongo y una instalación y este "entre" es materia de reflexión cuando nos aventuramos a hacer una investigación desde los escritos de artistas y así imaginar el conocimiento no por su solidez sino por las fuerzas que lo atraviesan y lo vuelven inestable. Una investigación artística dispuesta desde sus modulaciones y posibilidades en el espacio dado, la escritura como un espacio intermedio de las distintas flexiones de la variación de lenguajes artísticos.

Hay una palabra menospreciada y llevada casi a la burla por el logocentrismo: inspiración, una palabra que hasta cierto punto sigue siendo apropiada para señalar el origen confuso, inesperado y heterogéneo de algunas maquinarias de conocimiento para así disipar ideas no atribuibles a la mera aplicación de normas ni a la repetición técnica de modelos conocidos de búsqueda y hallazgo. En la antigüedad griega se creía que algunas almas o musas se acercaban sigilosamente a los oídos de los poetas para murmurarles

Comentario 26:

Indudablemente no es imponer una forma (de expresión) a una materia vivida. La literatura se decanta más bien hacia lo informe, o lo inacabado -observa Witold mientras busca hacia donde apunta la grieta en forma de flecha que surge del techo-, escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida.

Comentario 27:

En las balas ilusorias del lenguaje, un artista puede estar particularmente interesado en perderse, se embriaga en veriginosas sintaxis, buscando extrañas intersecciones de significado, extraños corredores de la historia, ecos inesperados, humores desconocidos o vacíos de conocimiento, pero esta búsqueda es arriesgada, llena de ficciones sin fondo, arquitecturas y contraarquitecturas interminables ... al final, si hay un final, son tal vez solo reverberaciones sin sentido. -dijo Robert mientras observaba cómo hervía el agua en la olla-.

su próxima creación; en la actualidad estos toques mágicos podrían denominarse azar o encuentro. Cualesquiera que sean las instancias tomadas en consideración como remitentes de estas ideas súbitas; los escritos de artistas albergan en cada pensar a visitantes inesperados provenientes de otra parte. Inspiración, inhalación, un mundo que entra, pero que ha dejado de provenir de los dioses y se inspira y expira en el espacio de lo cotidiano, que es el espacio empírico de toda creación.

Si los grandes dioses están muertos "los pequeños", los de nuestras casas o calles, de las ciudades y paisajes están vivos, "pululan", transforman nuestras observaciones, desbordan las fronteras dogmáticas de una supuesta legitimidad intelectual, bullen de forma extraña y ponen atención en la inmensa vitalidad silenciosa del mundo "menor". La escritura de artista parece motivada por una fuerza interior, cotidiana, que sin duda se originó en estos visitantes, los cuales en muchos casos se han vuelto anónimos y sin humanidad; y dada su abundancia, imposibles de acoger con citas; algunos proceden de otros estados, un desayuno por la mañana, un cigarro desparramado, las formas de las nubes, los juguetes de la infancia, una revista pornográfica, una nota de suicidio; estas historias amorosas y comunidades solidarias no son sino la creación de espacios interiores para las emociones escindidas, millones de mundos que hacen a su vez mundo a través de la creación llamada escritura, así es como se entera y hace investigación un artista... haciendo mundo, activando las derivas de las actividades relacionadas con su propia cotidianidad.

Comentario 28:

I CAN'T EXPLAIN  
AND  
I WON'T EVEN TRY

La escritura de los artistas apuesta por la equivocación, más que por alcanzar conclusiones satisfactorias, tiene todas las características de una poética que se sabe efímera. El poder poético-discursivo de tal dispositivo de enunciación no permite que ninguna comunicación sea dada, de ahí que el arte y con ello también el escrito de artista no comunique en términos estrictos (aunque pudiera hacerlo), sólo que pone mayor énfasis en lo que expresa que en lo que comunica; por eso es que la escritura de artista no se limita a la escritura hecha por un artista que escribe sino también extiende sus límites en los lectores que hacen posible que esta habla tenga lugar.

Comentario 29:

-Susurra Kotaro pausadamente en un idioma distinto al de su infancia-, if my demand for absolute freiheit were wrong as an attitude, all my thoughts that arise from it would be valueless. But this happens to belong in the category where there can not be any mistake. For it is not a theory, but my own feeling. even if someone says it is wrong. I won't be able to do anything about it as long as brain exist, so i'd like to put in words at least what i think.

Tales enunciaciones son opuestas a significados unívocos, es lo más alejado de nuestras nociones de veracidad o falsedad, apuesta por el sentido, la contradicción, el error son como hemorragias. Escritura subterránea en donde cualquier nimiedad cobra importancia y expande sus límites a lo márgenes de lo posible como la dispersión del dolor del toque preciso del punto mínimo de un nervio que se propaga rítmicamente debajo del cuerpo con insospechada omnipotencia.

La conexión entre elementos de sentido para la elaboración de la escritura artística se dimensiona por los ecos, por la resonancia de ciertas palabras, por sus texturas y matices, sin decidir de antemano qué es exactamente lo que se busca ni que fin debe alcanzar, la hipótesis viene sobrando porque lo que atiende es el proceso y no el resultado como un logro en sí, lo marginal se desborda. Reconocer el arte y la escritura como una forma de investigación nos obliga a suspender autoritarismos y nos sensibiliza al juego de la igualdad y diferencia no abusiva de los saberes, poderes, modos y discursos que se sacralizan; podríamos asumir y dejar de lado nuestro propio racismo intelectual para reconocer nuestra propia extranjería, lo que significaría de hecho una postura de desobediencia a la norma que sigue pretetendiendo que hay un deber.

Comentario 30:

Artists ask questions -agregó Lawrence y cerró los ojos por un segundo- and they don't give answers.

La escritura de artistas no tendría que ser necesariamente acertiva, es desobediente (no como hecho reaccionario ante el poder sino accionario), así entonces no será una resistencia, no resiste a nada porque no es la respuesta de una situación incómoda sino la pregunta misma. Tiene una doble función: escribir para hacer su propio anadamiage -entendiendo éste como una materia-concepto de conocimiento- y desmontar los propios andamiajes dados -entendiendo aquellos como conceptos de conocimiento legalizados-.

Escribir arte -no sólo como investigación sino y por ende creación también- se convierte entonces en una responsabilidad. El hacernos responsables de nuestro propio malestar nos convocaría como artistas a deshacer el ser que creemos ser, no sólo como creadores sino también como investigadores, lectores, como traductores e intérpretes; nos incitaría también a eliminar la división entre la teoría y la práctica. No más mirar desde lejos, estar abiertos como el desierto y dispuestos hacernos transitados, no existe la división entre quien conoce y quien es conocido, es decir, conlleva a un pensamiento en donde no hay un más allá (algo afuera), por lo tanto la escritura no sólo es un teorizar en torno a lejanía sino que lo otro nunca ha estado separado y su cercanía inevitablemente le permite ser tocada como materia. La invitación continúa: llenemos con polvo del desierto nuestros cuerpos, en una ocasión un artista corrió en medio del desierto persiguiendo remolinos, se introdujo en uno de ellos y una vez ahí adentro acompañó a esta presencia moviente bailando.

Comentario 31:

En el acto creativo -reflexiona Marcel, mientras espera su próxima tirada de ajedrez- el artista pasa de la intención a la realización, a través de una cadena de reacciones completamente subjetivas. Su lucha en torno a la realización es una serie de esfuerzos, estragos, satisfacciones, rechazos, decisiones, que tampoco pueden y no deben ser totalmente autoconscientes, por lo menos en el plano estético... en general, el acto creativo no es ejecutado por el artista solo; el espectador lleva la obra al contacto con el mundo externo, al descifrar e interpretar sus cualidades internas. Recuerdo que el abuelo Aby -dice el jugador del otro lado del tablero- juega ajedrez por medio de un intercambio de cartas con su amigo en otro continente, así las piezas esperan días o semanas antes de su próximo movimiento.

II

Resulta prácticamente imposible habitar un mundo contemporáneo sin la aceptación de la migración entre los campos de conocimiento, la vulnerabilidad de los territorios, el reconocimiento de zonas de

Comentario 32:

Era más joven -opinó Mike, esta vez con voz más baja-, estaba tan descontento con lo que los críticos escribieron sobre mi trabajo que me obligaron a mí mismo a escribir sobre eso. No era algo que yo quisiera hacer, pero me di cuenta de que todas estas cosas erróneas que los críticos escribían acerca de mí fueron luego pasadas de un artículo a otro, citadas como si yo mismo las hubiera dicho, como si fueran mis intenciones. Creo que es todo lo contrario: decir algo sobre mi trabajo pone a la crítica en la posición de tener que estar abiertamente en desacuerdo conmigo. A menudo los críticos escriben como si estuvieran hablando por el artista y eso no es cierto.

vecindad y la difusión de las fronteras dejan atrás la pureza y los pensamientos absolutos e intocables, existen más tensiones, mezclas, contradicciones y elasticidades que verdades y caminos únicos; por lo tanto la mirada del filósofo, del historiador, del sociólogo es valiosa y significativa, en un espacio ideal ninguna debería de colonizar un campo de conocimiento abierto, cada individualidad tiene su propia necesidad, genuinidad y presencia en un territorio dado, en este mismo espacio no habría una disputa por el poder, sino una distribución de lo sensible, es decir, tomar parte y ser parte de la constitución de lo común sin peldaños de jerarquías.

Cada uno de los campos de conocimiento genera tensiones o redes que dimensionan la producción del saber, la utilización del logos en los discursos de la ciencias y las humanidades es contundente y su utilidad la ponemos en práctica en innumerables actividades de nuestra vida diaria, el logos indiscutiblemente es necesario, no obstante en su grado extremo se extiende, domina y a su vez se instaure como autoridad, es lo que se conoce como logocentrismo. En los museos, escuelas de arte, documentos y galerías los discursos provenientes de la Filosofía, la Historia, etc han dominado y centrado en sus discursos conceptos, temas y narraciones sobre y acerca del arte, en parte porque se cree que los artistas no escriben, nada más falso, abundantes documentos evidencian la importancia de la escritura para muchos artistas plásticos.

Comentario 33:

Pienso en Lessing y Greemberg y en su defensa de los elementos esenciales de cada uno de los artes y la perversión del arte en términos de transdisciplina -añadió M. después de una vacilación perceptible-.

Mientras tanto se fortalece un saber que se limita a valorar exclusivamente el logos y sus métodos de proceder generando una división disciplinaria entre la ciencias humanas y el arte, entre la palabra científica y la escritura literaria fijada por códigos profesionales que prescriben los modos de relacionarse con los objetos y los sujetos portadores de significaciones y estudio, privilegiando así un teorizar sectario y despectivo que marca con claridad cercanías y parentescos que se justifican a sí mismos y dan seguridad a su dominio, haciendo del desierto un lugar áspero, fijo y privado. Tal privatización y privilegio revela un afán casi enfermizo de quienes aparecen como autoridades o guardianes de la verdad por demostrar, es decir hacer visible que su habla es la "correcta", la única y exclusiva y por lo tanto las categorías artísticas que surjan de estos moldes son repetidas e indiscutibles al infinito, generando la división de dos humanidades distintas, los que saben y los que no; con ello se acrecienta la desigualdad de distribución, práctica y producción de conocimiento.

Comentario 34:

He insistido en venir aquí en la calidad de ciudadano porque pienso que incluso si la estética se establece como ciencia -dijo Barnett como si se tratase de una promesa- eso no me afecta como artista. He hecho bastante trabajo de ornitología y nunca he conocido a un ornitólogo que piense que la ornitología es para los pájaros. Es cierto que los ornitólogos han salvado a unas especies raras, y las salvan enseñándole a la gente a no disparar a los pájaros, manteniendo las reservas para las aves. Quizá termine diciendo que lo que los estéticos deberían de hacer es dejar de disparar al azar a los artistas y dejarles vivir en sus propias reservas.

Los artistas han recurrido de muchas maneras a la escritura, la confusión surge de la división estricta entre práctica y teoría y así sus materialidades resultantes, las palabras parecen no afectar

el sentido artístico cuando se introducen en “la obra” cuyo ejemplo son las pinturas de Mel Bochner, los neones de Joseph Kosuth, las insinuaciones espaciales de Stanley Brown, las esculturas de Roni Horn o las intervenciones en espacios públicos de Jenny Holzer, en cambio, las palabras del artista compuestas para organizar un escrito en formato de género literario, como ensayo, autobiografía, notas sueltas, etc. adquieren una contradictoria significación, ya que no se considera del todo como “obra” a dicho escrito, pero que sin duda relaciona directamente al artista con su propia forma de entender su particular investigación artística inscrita o no a algún grado académico, ya Malévich hablaba del artista que ya no está ligado al lienzo, al plano de la pintura, sino que es capaz de trasladar sus composiciones de la tela al espacio, incluyendo todas las prácticas actuales transdisciplinarias del arte contemporáneo y con ello las palabras.

A la escritura se le trata de muchas maneras, el conocimiento de tipo logocéntrico construye con ella un armamento de seguridad, forma un decir infalible que refuerza las prácticas fundadas en métodos y herramientas que poseemos pero que también nos poseen y conservan, se produce de esta forma una escritura “modelo” entendida como una maqueta perfecta que reproduce y copia el decir establecido además de que aspira a lo ideal de cómo y sobre qué se debe o puede escribir, separa al que sabe (p.ej. aquel que se cree que entre más autores maneje más sabe) y el que no (p.ej. los que aparecen como torpes porque no citan a nadie, porque hablan con palabras comunes), habrá quienes se ajusten a estos modelos de escritura ya sea por una ética y convicción y otros por reconocimiento y confort.

Así la palabra escrita participa de manera contundente en las praxis de distintos discursos de poder. Está por un lado lo que se repite y sigue justificándose y la diferencia que depende de los distintos campos de conocimiento que investigan lo mismo pero de forma diferente. Por supuesto que es genuino aplicar p.ej. el termino “expandido” desde la historia del arte a ciertas obras, ahora bien, el artista puede “ajustarse” o bien participar escarbando en su propio medio, rescatar p.ej. la idea de la entropía (Smitshon) ya sea para enriquecer un espacio común de conocimiento o bien para echar andar su propia maquinaria.

Artistas como Jean Dubuffet, Mark Rothko, Sol Lewitt, Mel Bochner, Barnett Newman, Marlene Dumas, Lawrence Weiner, Daniel Buren, Mike Kelly, Pablo Vargas Lugo han expuesto tácitamente a través de su crítica institucional la supremacía conceptual de las palabras que se adueña del terreno artístico, evidenciando la hegemonía de la figura del curador, historiador, filósofo o sociólogo en museos, galerías,

Comentario 35:

Los manifiestos del arte de vanguardia son los primeros escritos de artistas que expresan un quiebre con la tradición intelectual y artística desde una pasión, una extravagancia y al mismo tiempo la generosidad de un sujeto activo -recordó sonriente a Marinetti y mientras que repetía sus frases estridentes-./ Queremos cantarle al amor, al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad./ El coraje, la audacia, la rebelión, serán elementos esenciales de nuestra poesía./ La literatura exaltó, hasta hoy la inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño, nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso de corrida, el salto mortal, el cachetazo y el puñetazo.

Comentario 36:

En un texto escrito en 1999 -recordó él cuando ya todos se habían ido-, el artista alemán Laurence Weiner hablaba de esta condición del artista como historiador, de un arte que se ha venido entendiendo y por lo tanto su poder es la proximidad o el parecido a..., sin embargo el arte debería ser justo el gesto que dobla y que curva estos modelos de adhesión, pues el arte y con ella la escritura de artista sería un hecho empírico, hecho de las relaciones de los objetos con los objetos en relación a los seres humanos y no dependiendo del precedente histórico ya sea para su uso o legitimación.

Comentario 37:

-Él exclamaba casi gritando sus No texts, tal vez queriendo ser irreverente pero con un insufrible tono de ternura-.  
.hacia la alegoría de lo caótico  
.hacia un antisistema  
.hacia el proceso de juicio final  
.hacia una historia del colapso  
.hacia una abstracción de la visión apocalíptica  
.hacia una anarquía responsable  
.hacia una estructura en disolución  
.hacia un siglo satánico  
.hacia una existencia post-punk  
.hacia una superación  
.hacia una crisis psicodélica  
.hacia un salón de espejos  
.hacia una totalidad de efectos  
.hacia una resonancia resistente.

escuelas de arte y libros de historia del arte; el andamiaje artístico y su distribución parece estar colonizado por otras áreas que aunque han tenido internamente sus propias desobediencias se constituyen ahora como propietarias del saber artístico.

Cada campo de conocimiento se organiza tanto por sus comunidades como combates internos y externos, tiene sus propias resistencias y actores revolucionarios, dando origen tanto a autoridades y partidarios como a desobedientes. Implicarnos en un campo de conocimiento como artistas implica distinguirnos de la estética y la historia de al arte, en este sentido se manifiesta la importancia de hablar desde la desobediencia, el escribir con nuestras propias palabras —aunque provengan de otros— y hacer uso de nuestras propias experiencias, una posibilidad del decir que involucra el nos: el involucrar-nos, el decir-nos, aquellas palabras que por muy erráticas o torpes con sinceridad, compromiso y responsabilidad se hagan presentes.

Comentario 38:



Lamentablemente los escritos de los artistas producidos desde el campo de poder intelectual-académico dominante son resultado de un formato estricto generado con modelos de investigación provenientes de esos otros campos cuya característica es demostrar algo, estas palabras explicatorias resultado de este formato parecen ilustrar, dignificar y justificar una producción artística que en cierto sentido ya está aconteciendo y que no lo necesita, así la escritura parece o bien alejarse de o bien ser una adaptación artificial, un efecto de refracción desfasada. Elegir la escritura como un formato de investigación artística implicaría practicarla como una materia de trabajo y no sólo en su función discursiva y separatista que la aleja de la "otra" obra; de esta forma la escritura propiciaría cuerpos artísticos involucrados con su propia actividad plástica.

Comentario 39:

El mejor tipo de arte -opinaron Mónica, Jeebesh y Shuddhabrata en conjunto como si fuesen una sola voz o un coro- como la lluvia, invoca un reordenamiento de los campos cognitivos y sensoriales. El arte pide a sus públicos, tanto reales como potenciales, que abran puertas y ventanas y que dejen que otros mundos entren en ellos. Este reordenamiento -sutil, ligero, obvio, fuerte o suave, según sea el caso, ya si se trata de una llovizna desganada que pasa a través de algunas sinapsis agotadas o hastiadas, o el equivalente neurológico de un inesperado chubasco torrencial de una tormenta eléctrica— es la razón por la que nos tomemos la molestia de crear arte en primer lugar. Cuando llueve arte no buscamos un paraguas.

La creación del campo de conocimiento artístico se funda naturalmente en escuelas de arte y su efecto sería la distribución de ese conocimiento -a la par de otros- en otras instituciones dedicadas a las artes y necesitaría de muchas reflexiones al respecto. Preguntarnos la pertinencia del dominio de otras metodologías de investigación o atrevernos a inventar los andamiajes para construir las nuestras. Implicaría a su vez estar en franca oposición a la administración que privatiza el conocimiento y contiene su propia libertad o creatividad sesgando y limitando así las capacidades y potencias de la materia-escritura o investigador-artista. Un campo de conocimiento artístico debe estar abierto a estas nuevas investigaciones porque existen y porque los artistas escriben de este modo, para así responsabilizarse en propiciar un conocimiento singular y combinarse con los otros como semejantes no como

dominados. Habrá por otro lado que reconocer también que con o sin la academia estos escritos seguirán produciéndose, sobre todo desde una libertad más radical, la de decir.

Es urgente para la investigación artística la desobediencia de los propios juicios de valor de nuestra educación normada y estancada en el confort de los moldes de la escritura de investigación fincada desde otras disciplinas, es decir ajustada a una crítica y un pensar que parece sustentarse por medio de referencias de poder que legitimen el saber, para pertenecer a un lugar en donde todos se parecen, en donde te dicen cómo debes pensar, cómo debes escribir, cómo debes citar, en qué formato se presenta la escritura, se afanan tanto en innecesarios artificios y mediciones y tal recato es una dosis contra la inmanente necesidad de experimentación y creación más cercana quizá a la poiesis de la palabra escrita.

Dan Graham: Bueno, lo que me gustó del arte en la década de 1960 fue que podías hacer todo. Todos los que conocí, Robert Smithson, Donald Judd, Dan Flavin, todos querían ser escritores.

Entrevistador: ¿Incluso Flavin?

Dan Graham: Flavin escribió para Artforum. Cada dos o tres meses, él era un contribuyente regular.

Entrevistador: Pero cuando dices escritores, no significa críticos en ese momento, ¿verdad? Estamos hablando de escritores de un tipo diferente.

Dan Graham: Flavin pensó que era como James Joyce. Smithson probablemente pensó que era Borges.

Entrevistador: ¿Y a qué escritor aspirabas ser?

Dan Graham: Godard.

La cercanía entre la vida y arte defendida por muchos artistas del siglo pasado participa también sobre lo qué y cómo se escribe. Así el recurso de la citación en la mayoría de los textos de artistas es casi nulo y esta decidida escasez o falta no obedece a la soberbia de una autoría-originalidad (de la genialidad innata que viene de las musas, a manera de cliché), el escrito de artista deviene no como un ser original, ni exclusivo, ni amurallado, por el contrario, reconoce su propio desbordamiento, sus "citas" no provienen de autores y de nombres mayores, son hablas menores producidas desde un espacio cotidiano observable, que miramos y a la vez nos miran; in-significantes, pero no por ello menos importantes, aparecen continuamente, cuando despertamos cada mañana, lo que recolectamos y llevamos a cuestras, lo que se impregna a lo largo del día y queda al dormir, es el peso de la vida y también del mundo en muchas ocasiones velado por los saberes absolutos de la comprobación. La potencia de la cotidianidad es la inmediatez e intimidad que expone

Comentario 40:

Si el pensador demuestra su existencia real por sus leyes, a las que todo cuerpo debe someterse "aquello que puede desencadenar la emoción estética", parece por el contrario, no existir más que en la imaginación del hombre y ser creado por él completamente; asimismo para descubrir esto es necesario ser un buscador de una naturaleza diferente a los buscadores de oro, es necesario crear lo que buscamos, el artista posee la aptitud natural para esta actividad -aseguró René antes de apagar la luz de la habitación-.

Comentario 41:

La polémica vanguardista sobre el espectador pasivo -dijo ella, en un tono serio como para ser considerada por los otros-, involucra también una toma de conciencia de las dualidades vistas como contrarias e indisolubles, por ejemplo de autor versus espectador, actor versus público, la teoría versus la práctica. No es gratuito que la proliferación de manifiestos artísticos surjan en estos años como efecto de la palabra investigada por artistas no sólo por sus valores puramente narrativos -teoría- sino como materia -práctica- y acción prolongada, incluso en una ética para conducirse en la vida diaria.

Comentario 42:

We may make comments that are not purely historical and which refer to our expectations, beliefs or hopes for the future -escribe Carey mientras se aparta de la pared entrecerrando los ojos para enfocar su propio anuncio- such forward-looking statements may be identified by the use of words such as 'will', 'can', 'should', 'estimate', 'potential', 'expect', 'project', 'intend', 'plan', and similar expressions. You are advised that these statements are only predictions and that actual events may differ materially.

nuestra relación básica con el espacio, ahí sucede el arte como experiencia y situación... el universo acontece.

Así, la exploración de la palabra como campo de experiencia plástica hace de la escritura una práctica que hereda un par principios anarquistas que podrían cuestionar y por lo tanto implicar genuinamente al artista: desobediencia y responsabilidad. Desobedecer es uno de los actos más responsables y elementales del pensamiento individual dado que se manifiesta como una responsabilidad sincera de existir para sí en donde los otros pueden incluirse o no en tanto que, su propia responsabilidad. La anarquía no es una falta de política o compromiso, muy por el contrario, sí en cambio, opera para combatir al poder en turno así como jerarquías que produce.

Comentario 43:

La anarquía no es desorden en sí mismo, es una organización opuesta al orden que nace del ejercicio del poder (esto es, no de la amenaza, la fuerza y la violencia) sino del ejercicio de la libertad, la igualdad y la fraternidad -sóla señalar Pier en cada oportunidad que se presentara con una gracia soviética tocada por la sombra de su acento-.

Tanto la desobediencia como la responsabilidad, más que conceptos son actividades, no se necesita hablar sobre la anarquía para ser un texto anarquista en cambio sí para ser un escrito de artista se necesita cierto sentido de anarquía, un acontecimiento que permite hablar-nos y reconocer-nos como seres creativos y activos. Estos seres sabrán que el espacio de la escritura es el agenciamiento individual que cada cual experimenta y defiende, estando.

Comentario 44:

El acto de escribir -canta Sekou, desde muy lejos- se convirtió en una manera de pensar de forma independiente, una forma de decir mi palabra y nombrar el mundo. El acto de la escritura seguido de ese deseo personal / político, así pude ver y sentir lo que estaba aprendiendo a leer, escribir y pensar. Tener algo que decir y un lenguaje para decirlo inspiró la necesidad de la libertad de expresión. Escribir me dio una forma de definir el mundo y hacer lo que se me pegue. En ese sentido, es la base de toda autodeterminación.

Al poner en práctica una escritura anarquista los artistas -fuera y dentro de un sistema escolarizado- no producirían escritos en función de una aceptación, no se inquietarían si a causa de ella hay un recelo, una violencia, una incredulidad, una sanción, una insatisfacción, se harían responsables de ello, tal escritura está más allá de sus consecuencias, es decir no está por y en efecto de lo que le conviene decir ni en cómo decirlo; no responde por igualdad, sino que ella misma es un sistema, es primordialmente responsable para sí. Thoreau interpreta la relación entre el carcelero y el condenado, el escritor norteamericano considera que quien está verdaderamente preso es el carcelero que cierra la puerta y se va; él no se da cuenta de que a quien encierra es a él mismo, pues sus actos responden a un mandato regulado del cual solo es un actor y no un libre pensador, en cambio el condenado es más libre porque desobedece aún a costa de su propio castigo, sabe que la dignidad del hombre es independiente de su posición o resultado, esto es la responsabilidad -anarquista- en correlación con la desobediencia, no la desobediencia por encima de todo.

Puesto que estamos formados de todo tipo de experiencias, habría que viajar a través de todo tipo de lugares que no son necesariamente cómodos, es fundamental hacerlo. El problema es que no se nos enseña que vale la pena, que también ese tránsito y peligro es beneficioso para desarrollar conocimiento. La escritura anarquista sabe, que,

puede luchar incluso contra sí misma, contra la acumulación de clichés mentales, emocionales y académicos. La tendencia general en la escritura es una gran concatenación de deberes, pero hay que hacerle frente a la pereza y prudencia del molde para reahacernos en el espacio de lo posible.

Cuando desconfiamos de la escritura por conveniencia y mandato dejaremos de ser parte de lo que los demás nos dicen que somos o debemos ser. La escritura anarquista no acepta una forma de gobierno o administración, sin embargo si tiene un tipo organización singular. La particularidad es que no hay reglas, no quiere ser mandada ni tampoco mandar, es libre para que a su vez ella no oprima a nadie más, propone un escribir que no manda ni es obediente, por lo tanto la escritura de artistas no es género literario que se suscribe a reglas que dan razón de su ser, tampoco indica un camino, sino que pone el molde a la inversa, no es la materia positiva y amoldada su fin, sino el espacio negativo sin figura, una posibilidad abierta. Por cada escrito que se materializa, hay muchas variaciones de éste que no lo hacen.

La revisión del arte desde los escritos de artistas implica una forma de entender y producir sentidos no desde la lógica del propietario sino desde los obreros, los que obran, la práctica de la escritura artística simpatiza con la idea anarquista de un cambio que no puede empezar en el discurso dictador sino desde la libre organización, autogestión y reconocimiento de su singularidad. ¿Por qué entonces la investigación artística ha de conformarse con una reunión lúgubre de escritos uniformes, esterilizados, canonizados, aspirados en oposición a inspirados, regulados y amoldados, cuando la escritura también está llena de alegría, de éxtasis, de desobediencia, de imprevistos y de inestabilidad? ¿por qué temer de los caminos indirectos? ¿porque escribir por y no a pesar de la escritura? ¿por qué todos estos dogmas, por qué hay que pasar por ellos para hacer creíble un discurso? ¿qué nos ha pasado?.

Muchos de los artistas que escriben desde y para la escuelas de arte, han hecho de su escritura un proceso industrial y directo, en algo que se evalúa y se consume a escala de capital en términos de efectividad y productividad seriada; como artistas sería interesante tratar de restablecer una relación artesanal (artística) con la escritura, de esta forma solo un poema o unas frases sueltas revelarían que la seriedad de un escrito no tendría que evaluarse por medio de la forma y/o la cantidad de palabras utilizadas. Quienes coleccionan meteoros saben que la superficie lisa o no de estos cuerpos depende de la cantidad de tiempo hayan estado girado en el espacio, en ocasiones llegan a ser incluso cuerpos tan

Comentario 45:

-Alzó la voz como precipitando sus palabras-nuestros juicios personales entre lo que consideramos bien o mal hecho provoca un sujeto que queda al pendiente de lo que los otros valoren, ya Duchamp decía que no había bueno ni mal arte, sólo arte; de aquí la anécdota del grupo Ramons en uno de sus conciertos, gente del público gritándoles: bájense! no saben tocar!; su respuesta es brillante: so what?. Ese simple pero al mismo tiempo poderoso y qué? provoca esa actitud que parte la de liberación de todo acto creativo, también para quienes escriben.

Comentario 46:

Donald permanecía cerca de la chimenea, en silencio también cuestionaba: Why write? Mainly the people don't matter, except in their destructiveness. Their chief claim to fame is their capacity to understand, but to understand the "universe", which is overwhelmingly larger and separate, wch cannot then do anything else. Very few try to understand anything. The one thing they have is an intelligence which can look outward. Few look outward. They could look inward also and be more perhaps be dignified. I can't see they know much more, a way of organization, than my dogs.

Comentario 47:

Una enseñanza respetuosa en el más amplio sentido posible de la libertad, debe, en su aspecto educativo, suprimir estas tres formalidades -dice A.E., no sin antes darle la vuelta a la página-: la disciplina que engendra el disimulo y la mentira; los programas anuladores de iniciativa y responsabilidad y las clasificaciones que engendran rivalidades y odios.

Comentario 48:

Language rules can be broken, just like any other rules. Words can have multiple meanings. Singing the blues. Your thoughts can be used to ease trauma, ease dread even in the most mundane situations. Even in the extreme, extreme conditions. Condition your mind. The first rule is to break the rule –dijo Holmqvist tranquilamente apartándose de todos nosotros-.

pequeños que alcanzan el tamaño de una pequeña canica perfectamente redonda, cuántos años habrá necesitado este objeto para ser lijado por los vientos espaciales y alcanzar esta forma tan mínima pero simultáneamente espectacular, la misma pregunta le atañe a la escritura quien en todo caso tiene su propio sistema espacial y de lijado.

Comentario 49:

Repito, es la vida –gritó bruscamente Mijail-, y no la ciencia, la que crea la vida; la actividad espontánea del pueblo mismo es la única capaz de crear la libertad. Sería, indudablemente, un caso muy feliz, si la ciencia pudiera desde ya alumbrar la marcha espontánea de la humanidad hacia su liberación. Pero es preferible la ausencia de luz, antes que una luz vacilante e incierta, que lo único que hace es confundir a los que la siguen.

Por eso es que estamos reducidos a un dilema, muy de temer: o bien hablar de la escritura de acuerdo con el código convencional del escribir, es decir, seguir siendo prisionero del 'imaginario', del sabio que se pretende ser; o bien entrar en el juego de la infinitud de la enunciación, en una palabra, 'escribir' (lo cual no quiere decir simplemente 'escribir bien'), sacar el 'yo' de su concha imaginaria, de su código científico, que protege pero también engaña, en una palabra arrojar el tema a lo largo del blanco de la página, no para 'expresarlo' sino para dispersarlo, lo que equivaldría a desbordar el discurso de la investigación.

Comentario 50:

I'm interested in things and things that disintegrate or fall apart -advirtió Ray mientras quitaba de su susadera esas pequeñas bolitas que le "salen" a la ropa-, things that grow or have additions, things that grow out of things and processes of the way things actually happen to me.

Si los artistas no practicamos esta escritura anarquista seguiremos siendo parte del discurso de alguien más. Correremos también el riesgo de continuar reproduciendo una escritura moldeada y claramente delimitada por el pensamiento racionalista de la ciencia y discursos dominantes, desestimando una serie de narraciones "menores" llamadas literatura o escritos de artistas, daremos por hecho que tal "artisticidad" de las palabras será calificada como lo opuesto a la idea del conocimiento, porque en vez de producir entendimientos universales y demostrables estaríamos frente a una escritura desarrollada por ficciones y mentiras particulares, los tantos platónicos que existen hasta la fecha siguen subestimando la escritura de los artistas por su falta de seriedad tanto formal como conceptual y continúan con la expulsión de los artistas de los territorios de la república llamada conocimiento.

Comentario 51:

El mismo recuerdo durante meses –exclamó en tono apasionado-, aquel ensayo que en mi juventud pareció lejano, pero que hoy se presenta con clamada insistencia, tratada sobre la ortografía y la defensa del error en la escritura, lo escribió R.B... también Barnett escribió sobre ello, a él le gustaba encontrar errores ortográficos no para castigarlos sino apreciarlos como especímenes desconocidos recorriendo el terreno como exploradores, buscando en la lectura encuentros extraterrestres.

La escritura de artistas intentará dar con las situaciones esenciales de un estilo de pensamiento que pretende mostrar el devenir de las formas, de los individuos, de los sujetos sobre un fondo pre-individual, pre-formal, esto es, material y fluctuante con el que puede ser pensada la escritura. Por eso la escritura de artista no contiene un programa de hierro que tiene que llevarse a acabo bajo y a toda circunstancia, los métodos y la propiedad salen de las necesidades y requisitos intelectuales y emocionales de cada individuo.

Hay en la lectura de la escritura anarquista una fe o creencia en el otro que se opone a la legitimidad del poder en la medida en la que se hace una escritura honesta –no en función del éxito o

el vencimiento de otros-. No debería, un escrito anarquista estar normado por apriorismos rígidos de gramática, ortografía o semántica, metodología o aún por ideas producidas por un modo regulado de ser no por falta de responsabilidad desde luego, sino por convicción, hacerse responsable de la escritura es ponerle atención a su masividad y performatividad incluso y a pesar de la propia disolución y en el extremo opuesto y sin obligación presentarse incluso con una perfecta disciplina académica, si así se requiere.

Un hecho contundente es que los artistas escriben en múltiples formatos y hacen notar lo obsolescencia de una forma única. Prueba de ello son los diarios de Eva Hesse, los ensayos sobre los encuentros fortuitos con plato de nata y su relación con un procedimiento escultórico espacial en la obra de Olafur Eliasson, las fichas de trabajo amontonadas de Gordon Matta-Clak, los poemas trágicos de Edward Munch, los falsos escritos desde la cárcel de Egon Schielle, las novelas de chismes de Andy Warhol, los textos sonoros de Diether Roth, el ensayo sobre la pereza de Malevich, el texto de Kandisky que vincula la disposición de elementos de composición gráfica a los acontecimientos de las cosas más obvias y cotidianas como el sol o las tumbas, la materia escrita como procesos de las bitácoras de Gabriel Orozco, el escrito sobre los hongos y hojas de los árboles de Carl Gustav Carus, los mapas conceptuales en dibujos o pizarrones de Joseph Beuys, las declaraciones escandalosas y autoritarias de los manifiestos futuristas, los párrafos- esculturas de Carl André, las dudosas investigaciones sobre las técnicas artísticas del renacimiento hechas por David Hockney, el diario de viaje Islandia en forma de diálogo de Roman Signer, los cuentos de Giorgio de Chirico o aquellos para poder dormir de Otto Dix, las preguntas ingenuas de Fischli y Weiss, los aforismos y cuentos cortos y recetas de cocina de Leonardo da Vinci, las cartas de Van Gogh a su hermano o los discursos inaugurales de Mark Rothko, las crónicas de Abraham Cruz-Villegas, el espaciamiento en los escritos de John Cage, los juegos de palabras de Marcel Duchamp, un diccionario-glosario escrito a partir de anotaciones personales de Eugéne Delacroix, la pseudofilología de Jimmy Durham, las memorias y narraciones breves de Tacita Dean, el uso de las citas en los textos de Robert Smithson, los enunciados en mayúsculas y subrayados de Lawrence Weiner, los artículos de Mel Bochner en respuesta a los críticos, la escritura automática como análisis de una obra recomendada por Salvador Dali, las confesiones de Max Beckman, el curriculum vitae de Ad Reinhardt, los diálogos escritos a manera de guión del grupo RAQS Collective, las operas textuales de Kurt Schwitters, las instrucciones a manera de haikus de Bruce Nauman, los secretos recopilados por Douglas Huebler, las listas de verbos de Richard Serra que ponen atención en cómo se dispone la materia en el espacio, etc.

Comentario 52:

Es claro -dice José Luis como quien no quiere la cosa- que el artista Mike Kelley trabaja con la provocación, en 1993 fue invitado a una exposición de proyectos in situ en la ciudad holandesa de Arnhem, con la reputación de Kelley era obvio que los organizadores estaban preparados para una bravata, su solución fue completamente opuesta (y esa apuesta fue aún más provocadora, que continuar con lo que los otros esperaban); montó una exposición temática y tradicional acerca de una investigación de un museo local, añadiendo un ensayo titulado: Playing with dead things: on the uncanny, estructurado con las convenciones de un texto académico tradicional, es decir, una citación correcta, infinitas notas al pie de página y muchas referencias aprendidas de materiales y fuentes externas al propio texto. El escrito no se trata exclusivamente de lo que significan las palabras en su conjunto sino la idea ontológica de su existencia vinculada a la ironía y escatología propia de la obra de Kelly aun en un trabajo limpio y conservador.

El problema es que se le ha hecho creer al artista que tiene que escribir como historiador, filósofo, antropólogo, curador, etc., entonces aquí es cuando la escritura se suscribe a la economía del consumo al mismo tiempo que se vuelve ajena como práctica artística. La escritura como una herramienta del consumo en los distintos campos de conocimiento tenderá a la efectividad y por lo tanto será conservadora. En el texto escrito en 1999, el artista alemán Laurence Weiner hablaba de esta condición del artista como historiador, de un arte que se ha venido entendiendo por medio de y por lo tanto su poder es la proximidad o el parecido a..., sin embargo el arte debería ser justo el gesto que dobla y que curva estos modelos de adhesión, pues el arte y con ello la escritura de artista sería un hecho empírico, hecho de las relaciones de los objetos con los objetos en relación a los seres humanos y no dependiendo del precedente histórico ya sea para su uso o legitimación. La escritura de artistas no acompaña a la "otra obra" para adherirle algo, más bien deja sus fronteras sueltas, no está demás ni hace un más en relación a la obra y debido a que no esta separada pertenece a un espacio maquínico como un engrane de aquello que llamamos proceso artístico. No es el artista quien se halla en el origen de las palabras, sino que son las palabras las que constituyen su andar artístico.

La poética del escrito de artista está más allá de todo contexto histórico, social, económico, político etc. y sin embargo no los niega pero no se justifica en estas prácticas, se emplean de otra forma y hacen de sí un metalenguaje. Imaginando uno de los años más drámaticos de la historia 1943, cuando los nazis invadían Europa y la claridad de una segunda guerra mundial atemorizaba al mundo, Francys Alys escribe que en ese año también Tatlin observaba los vuelos de los pájaros desde su jardín, o en Duchamp jugaba ajedrez en su apartamento de Nueva York, escribe también sobre Matisse pintando con tijeras en la Rivera francesa, o en Blinky Palermo naciendo entre los escombros de Leipzig, porque en medio de tanta historia, de tanto contexto social hay también poética, y esta última es una parte fundamental y vital de la aportación singular del artista al conocimiento.

Comentario 53:

*There is someone behind you*

No se puede llamar "escritor" a un artista visual o sonoro con el juicio de una categoría que acredite un hacer que segmente y reduzca, no es la escritura para este artista una profesión privada sino que podríamos hablar incluso de una técnica a la que a veces recurre para enunciar una idea, un pensamiento, una aficción o una emoción, así como puede utilizar la pintura, el dibujo, los objetos, el espacio, la materia, el paisaje, el sonido, los medios digitales y su propio cuerpo para elaborar saberes, también utiliza la palabra para crear obra, a través de esta apreciación se intentarán borrar

los límites clásicos que separan el binomio de la producción y la teoría, el escrito es en sí mismo una producción. La investigación artística no apela a un conocimiento dual sino pendular, en cuyo caso su manifestación como escritura sería tan sólo una pausa de este devenir artista singularizado ocasionalmente en un momento.

Comentario 54:

-Ella habló, pero sólo cuando estuvo segura que su voz no llegaría a oídos de nadie-, creo que Andy también le hubiera gustado ser una máquina, una polea anónima unida a una liga que a su vez gira y se confunde con mil partecitas más.

Así la escritura del artista se convierte en un cuerpo-motor, en tanto que este hacer es a su vez engrane de algo mayor funcionando en conjunto con algo más, es motor en tanto que encuentra un mundo de intensidades que sale a la superficie como materia formada de sentidos. En el fondo los escritos de artistas existen por las fuerzas que lo vinculan a determinados procesos artísticos, con idas y vaivenes y líneas heterogéneas de conexiones, de puentes pero también de túneles y vacíos, un conocimiento no como una posición que limita sino como una dimensión que abre, un territorio que aunque desierto, poblado; que crece. Ni práctica ni teoría sino un estar en medio: un campo de conocimiento propiamente artístico.

Comentario 55:

-Brian pensó que nada había por agregar, sin embargo sus palabras se asomaron como morsas estirando sus cuellos al sol: Honour thy error as a hidden intention.

Un motor que más que fundar absolutos desde su sistema personal hace posible lo parcial y fragmentario del saber por medio de movimientos, vibraciones caminos aún sin trazar de este escribir desértico. Los escritos de los artistas no son una escritura sobre el mundo sino en el mundo, escribir no sobre el arte sino desde arte, no sobre la experiencia sino en la experiencia, por eso es que el artista que escribe no hace explicaciones -dirigidas-, sino enunciaciones -no dirigidas-, hace "toques", y de esta manera nos deja entrever que el artista conoce mucho del mundo con sus manos, tocando, aún si solo escribe.

Comentario 56:

-Después de agitar sus manos y cambiar la posición de su cuerpo, Vito rumoreó para contagiar a los demás como si de un bostezo de tratara-, seeing or finding in written form or in some similar form learning from what one has seen or found in such form.

Elegir la escritura como lenguaje de investigación artística implicaría una práctica como una materia de trabajo y no sólo en su función discursiva y separatista que la hace "otra" con respecto a la pieza; tal escritura propiciaría cuerpos involucrados con un campo propio de conocimiento artístico que crece, la invitación podría permitirnos acceder a una dimensión de la experiencia que seguiría resultándonos inaccesible si no fuera por la posibilidad de compartirla al convertirnos en cómplices mutuos unos de los otros. El escribir es reconocer en la investigación una renuncia sobre aquello que nos liga a una meta, no es negar la procedencia, sino acoger al otro en relación con lo desconocido en donde ellos a su vez nos acogen también en nuestra propia lejanía.

Comentario 57:

walk during a few moments very consiously in a certain direction; simultaneously an infinite number of living creatures in the universe are moving in an infinite number of directions.

III.

En 1928 el artista belga René Magritte pintó una pipa sobre lienzo, entre tantas posibilidades eligió un estilo para hacer la pipa, una

manera de pintar, una paleta de colores y una frase: ceci n'est pas une pipe (esto no es una pipa). Esta pintura es parte de una serie de cuadros que él mismo tituló La traición de las imágenes. Así la escritura de artistas, recordando la frase de Magritte, puede ser también parte de una reflexión de la traición de las palabras, pues al igual que la pipa estas no pueden ser entendidas exclusivamente como representaciones, así como tampoco las palabras pueden ser entendidas solo como comunicantes; ni la imagen es lo que ilustra a la palabra ni la palabra lo que la significa. Tal reflexión nos invita a hacer de la escritura una práctica como materia con sus propios recursos, reflexionando sobre las palabras que elegimos que estén presentes en tal o cual formato, las palabras que nos hacen falta para escribir nuestros pensamientos, aquellas que nos sobran o incluso las que luchan contra nuestra propio discurso e insisten en aparecer una y otra vez, otras las que dejamos fuera o las que se ocultan entre los espacios blancos de cada una de palabras. Entre todas ellas aparece la posibilidad de hacer una imagen: ce n'est pas l'écriture d'artiste (éste no es un escrito de artista), así sin fórmulas y en plena contradicción o traición se inventan estos sí, los escritos de artistas.

La capacidad de entender el mundo con las manos y de ejercer la materia como un dispositivo de conocimiento es en gran medida lo que distingue a los artistas de los teóricos del arte, Barnett Newman aboga por llamar este campo plásmico en lugar de plástico, la materia plásmica podría ser entendida no sólo por su aparato físico (cuerpo) sino también por su participación o acción ¿cuáles con los límites del aire? ¿es el aire materia? ¿son las ideas materia? ¿se puede pintar la velocidad? ¿podemos tocar a las palabras? ¿las palabras son materia? ¿la materia piensa?. La materia es in/definida por sus tendencias dinámicas de mutación, movimientos cinemáticos con desplazamiento en solitario o en grupos, migraciones, estratificaciones y todo ello dependiente a las formas de su masa, puesto que la materia aparece y funciona también como intensidad y es esta potencia la que diferencia sólo de la materia física y a su vez la que da forma a los materiales de lo existente, a los cuerpos sólidos y a los que no, así hace que una determinada cantidad de materia ya convertida en materiales se encuentre unida, dimensionada cuantitativa del proceso y que así actúe en unidad aunque sean multiplicidades. La materia formada por cuerpos sólidos e incontinentes también hechos palabra.

Tales materias son elementos primarios del saber del artista, porque a diferencia de otros campos de conocimiento es él quien trabaja con los materiales con los que al mismo tiempo puede escribir, entonces los efectos de su multiplicidad son modulaciones;

Comentario 58:

Cada cosa debe ser dicha según su ritmo -aseveró M. todavía sonriente-.

Comentario 59:

-De repente con la velocidad de un meteoro le llego un pensamiento- es J.D quien reflexiona sobre cómo una página sigue siendo una pantalla y ante todo una figura de papel.

Comentario 60:

Minimos detalles de Caravaggio -parototo ella en un tono deliberadamente confuso-, luego Rubens y Velázquez, el espacio pictórico hizo una variación de acuerdo a la superficie y profundidad, cuál es el limite de lo frontal y lo trasero, la materia plástica de las formas renacentistas delimitadas por líneas fue tocada por un dedo que ondeo y desplazo sus fronteras, de la misma forma una artista decide escribir un texto desenfocado.

aunque habremos que recordar también a los científicos o los técnicos, que en paralelo al artista mucho de su pensar empieza desde las manos y es justo la materia quien dimensiona su práctica.

La materia es todo de lo que podemos asir, tocar por muy transparente que sea, aquello a de lo que podamos atarnos, agarrarnos, de lo que podamos engancharnos aquello sobre lo que caminamos, sobre lo que caemos. Sin embargo si dejamos que nuestra mente viaje a escalas aún más pequeñas, la materia de pronto se nos escapa, empieza a encoger significativamente, tanto que no podemos asirla más, pero aunque invisible sigue siendo materia. Los artistas se permiten trabajar con todo tipo de materialidades, el mundo mismo, las letras son uno más de sus materiales y la performatividad su práctica.

La escritura ha participado en la obra plástica como una sustancia que se mueve y se transforma a través de diversos estados tensionando a su vez la relación entre palabra e imagen, están los ejemplos del uso formal de la palabra como los collages cubistas o las pinturas Cy Twombly, en cuyo caso la lectura de la escritura es importante en tanto que imagen; otros van desde los caligramas vanguardistas hasta los ejemplos gestuales y/o conceptuales de artistas contemporáneos como Hamish Fulton, Bob y Roberta Smith, John Baldessari, etc, en estos casos la palabra se vuelve un invitado y se incorpora a la obra para que unida a lo plástico-visual produzca una lectura como un intermedio en tanto que imagen y palabra cuyo ejemplo más claro serían las tautologías de Joseph Kosuth; otro caso despreocupado de la formalidad de la palabra en tanto que imagen pero cuya presencia continúa mostrándose como "obra", es decir, enmarcada en un cuadro o en una vitrina, a cuyo ejemplo responden las instrucciones de los artistas fluxus, Yoko Ono, Alison Knowles, Nam June Paik o Wolf Vostell, etc y están las palabras cuya forma es absolutamente discreta en tanto que se fucionan a los géneros de escritura dispuestos en el espacio natural propio de la escritura depositada en un libro, tal es el caso Robert Filliou, Joseph Beuys, Fionna Banner, Kurt Schwitters, Meret Oppenheim, Dieter Roth, Gielbert and George, Dora García, etc, pero también un espacio contemporáneo de escritura en el campo de lo digital como Mark America, Jodi o UBERMORGEN, así la obra se incorpora a la escritura y el escrito se piensa a sí mismo como obra y/o proceso de arte, estos serían los escritos de artistas.

La propia literatura dota de artisticidad la práctica de la escritura llamada experimental writing, están así escritores de literatura que escriben con herramientas artísticas o sobre el arte p.ej. los poemas de Mallarmé el más conocido tal vez Il pleut, la escritura fragmentaria y parchada en Spleen de paris de Charles Boudelaire, los escritos cubistas como Thender Buttons de Gertrude Stein, los

Comentario 61:

Así imagino la escritura -despertó de su letargia sólo para decir-, como las cosas que se agitan, otras que muerden desesperadamente, algunas otras que nos abrazan para hacernos más personales, casi todas nos observan, otras simplemente reposan, hay las que resuenan sólo en las noches, o las que iluminan nuestras habitaciones, las que duermen de pie, las que se esconden sólo durante ocho minutos en los bosques, las que recuerdan historias, las que cumplen algún deseo, las que nos separan de la gente que ya no amamos, otras, interrumpen obsesivamente nuestros pensamientos, nos delatan de alguna mentira bien planeada, golpean ligeramente por la tarde o calientan una taza de té para compartirla en una madrugada, las que se comportan en algo así como aliados, hay las que llegan de repente y sin planear, como cosas nuevas para jugar, para iluminar desde la distancia, para cantar nuevas canciones y descubrir gestos insospechados, las que están a punto de empezar, las que no se pueden atrapar porque pasan por nuestro cuerpo como vientos ligeros, las que dejan de ocupar un lugar en nuestra habitación, otras, con las que puedes contar incondicionalmente, las llenas de confianza, esas que saben callar en el momento preciso o gritan cuando es conveniente, algunas de ellas a veces se alborotan de más pero también saben disculparse cuando así lo sienten, algunas son más simples, hay las que miran en la oscuridad o duermen a tu lado, las que se envuelven en tus pies para templarlos, aquellas que no dudan y sabiamente han aprendido a decir no, algunas más temerosas que prefieren silenciar sus sentimientos mientras algo ocurre, esas que por modestas no se cubren de dicha, hay también las que comprenden que decir adiós debería ser un asunto absolutamente amoroso, sin tragedia, esas que prometen dignidad, están las que parecen que no se

modifican, las que se estiran más lento, las que se aplastan en las piernas y se dejan rascar los cuellos, las que nunca nunca se bañan, las que sirven para enviar mensajes sutiles o para hacer pactos, las que se abren y regalan con los ojos cerrados como cuando se besa; otras las improbables, las que aparentemente no existen o las que mueven las cosas de un lugar a otro, las que duran menos de un segundo, las que alegran siempre que se recuerdan, las que no se pronuncian nunca más, aquellas que se desean, otras que carecen de significancia y se espera se solucionen fácilmente, hay algunas más simples como las que sólo se recargan sobre la pared, o se colocan por tamaños, las que se dejan de lado, otras que se desaman con facilidad, están las que contienen, las que sirven para apoyarnos o ayudan a cargar, las que se quedan atoradas en las puertas, las que desesperan y se vuelven torpes, las que suelen pasar desapercibidas, las que dan cosquillas en los costados, las que se mascan, las que cubren con mantitas, aquellas que ya no hablan, las que inventan nuevos lenguajes, las que balbucean como idiotas, las que se no se sabe con certeza si siempre permanecerán, las que desde antes se preparan para soltarse, las que nos enseñan a ser livianos, las que huyen de ti, las muchas con las que puedes amanecer, las que sonrojan, las que enamoran, están las que prefieren estar solas, las que cuentan los segundos para empujar, las que se destinan exclusivamente para alguien, las que arriesgan todo por algo que nadie más ve, excepto tú y sin ser menos importantes también están todas esas que se han quedado sin mencionar.

ejercicios de escritura de Richard Konztelanetz, los signos entre palabras de Elizabeth Clark, la poesía de números romanos del poeta japonés Shigeru Matsui, las respuestas de Raymond Queneau, los caligramas de Apollinaire, las respiraciones vueltas textos de Samuel Beckett, los cantos de Ezra Pound, las voces en off o interrupciones del narrador en las novelas de Clarice Lispector, los sonidos-escritura de Sekou Sundiata, etc. Sin duda, hay cierta materialidad en estos escritos, llama la atención la espacialidad de la escritura y el aspecto físico de su apoyo, pero los intereses de los escritos de arte divergen de los de la literatura. La diferencia entre la escritura (literatura) y los escritos de artistas podría reflexionarse desde una sentencia usada por el arte conceptual que parte de la idea de que si las palabras son usadas, y ellas, provienen de ideas sobre arte, entonces son arte (o escritos de arte) y no literatura (escritura a secas) de igual forma que los números no son matemáticas.

Los escritores de literatura son también artistas y proponen mediante su práctica su propia forma de plasticidad en el uso de las letras, su escritura no necesita estar acompañada por la palabra artista para acreditar la practica que los constituye, a la escritura literaria no le hace falta un apellido por la simple razón que la obra de arte que los define como artistas es la propia escritura, en esta particularidad la escritura hace al artista, en tanto que para la escritura de artista es el artista quien hace de la escritura su arte, así la escritura es una arista más de las técnicas artísticas empleadas.

Del mismo modo que la acción es un teorizar en sí, el atrevimiento es pensar en la escritura también como una práctica. Así como brotaron preguntas sobre cómo se piensa a través de la práctica artística también el debate sobre cómo se practica a través de la escritura va en aumento, por un lado tenemos escritos hechos por los propios artistas y por el otro, una área conocida sin traducción al español como Art criticism, nutrida a partir de la literatura los involucrados practican diversas reflexiones sobre las posibilidades de cómo se podría escribir de arte desde los paralelismos entre la práctica y la creación del texto mismo. Inaugurada con el pintor inglés Jonathan Richardson 'el viejo', en sus textos An essay on the theory of painting y An essay on the whole art of criticism publicados hace más de tres siglos, el artista se atrevió a escribir sobre arte no como lo hace un historiador, sino elaborando su escritura tal como lo haría un artista y sobre todo poniendo en el debate del conocimiento este nuevo aspecto de cómo y para qué se escribe sobre arte, debate que en la actualidad no sólo involucra a los artistas sino también a otras disciplinas.

Existen sin duda, muchos ejemplos de escritura de artistas antes de 1719 (Albert Dürer, Leonardo da Vinci, Rubens, Rembrandt, Nicolas Poussin, Anton Graff, Benvenuto Cellini, Caravaggio, Antoine Watteau, Andrea Mantegna, Tiziano, Pierre Mignard, George Bähr, Balthasar Neumann, entre otros) pero estos escritos en la escala de conocimiento progresista serían considerados 'menores', estaban y algunos continúan estando en el último eslabón de lo que se podría respetar como un conocimiento con causas sintéticas y de comprobación, estarán entendidos como relatorías, manuales, apuntes o cartas, subjetividades y sentimentalismos puros sin un valor intelectual. A diferencia de estas escrituras de artistas que hablan de temas variados, el tema del texto de Jonathan Richarson es la crítica hacia el conocimiento artístico tomando como ejemplo específico la propia escritura.

En las últimas décadas el art criticism inauguró en términos del pensamiento complejo la transdisciplina en la escritura del arte, un ejemplo de ello es la página de internet Ubuweb configurada por Kennet Goldsmith (quien imparte en la universidad de Pensilvania cursos específicos de escritura artística como "Uncreative writing", "Interventionist writing", and "Writing through art and culture,"), o los textos del curador de arte contemporáneo Daniel Birndbaum, las recopilaciones, conversaciones y entrevistas tanto de Martin Gayford como de Hans Ulbricht Obrist, las compilaciones de Brian Wallis, los libros y revistas de arte de María Fusco o la propuesta editorial de la serie Documents of contemporary art hecha por MIT Prees. El art criticism concentró sus fuerzas en la pregunta desde dónde, cómo y porqué se escribe sobre arte y de qué manera se entiende una escritura implicada con su propia condición artística de materialidad y performatividad; sin embargo quedaría pendiente la investigación sobre el conocimiento y la escritura propiamente del artista que se retoma satelitalmente en las investigaciones del español David Pérez, el artista sueco Jan Svengunsson o el alemán Stephan Ripplinger, las artistas y editoras Adrian Piper, Maria Fusco y Dora García, Helena De Preester así como Ive Lomax, y múltiples escritos sueltos de diferentes artistas como Jimmie Durham, Robert Smitshon, Mike Kelley, Barnett Newman, Dan Graham, Ulises Carrión, Lawrence Weiner, Daniel Buren, Ray Jonhson, entre otros.

Al reflexionar sobre cómo se escribe sobre el arte, el art criticism nos da la pauta para hacer una crítica a la rigidez academicista con la que otras disciplinas redactan, una consideración a la idea de que sólo se puede pensar a partir de conceptos hegemónicos y logocéntricos, una refutación también a la epistemología de carácter reduccionista con un modelo de conocimiento basado en la dicotomía entre sujeto-objeto, una resistencia más al pensar la materia

(lo formal, la cosa, el espacio) y espíritu (lo invisible, el sentimiento, la idea, el concepto) como una opuestos radicales, una necesidad casi esquizofrénica de tener un aparato crítico como el seguimiento de una ley y no una maquinaria crítica como posibilidad de movimiento y destrucción constante, una rebelión a un tipo de axiología que pretende que el conocimiento se mide en cantidad, que supone que la abundancia es superior a la economía, y, también es una reflexión hacia la postura de un artista que prefiere no escribir –no por necesidad- sino porque se siente inmaculado. El conocimiento más que comprobaciones hace relaciones, crea sentidos, Rodchenko las llamaba construcciones, Kandisky composiciones, el artista debe ser capaz de componer su mundo, las técnicas y formalidades están abiertas y el debate sobre las ideas y la escritura también.

Comentario 62:

When the language is broken the art begins!  
-exclamó Bruce para sí mismo con voz alta-

Pensar la escritura y seleccionar para dar un sentido a su superficie (performatividad) nos hace cuerpos implicados y participativos en vez de receptores, incluso si la decisión final es un texto de orden académico; en general los diferentes tipos de escrituras planeados a partir de metodologías específicas participan en un mismo propósito que es el de generar conocimiento, una masa en movimiento, una bola del desierto solitaria a la que se le van adhiriendo cosas y su forma o estructura depende de su contexto y sinceridad y en paralelo una especie de molde en negativo que graba las huellas de su propia participación en el espacio que transita.

Comentario 63:

Un texto titulado cómo hacer cosas con palabras, llego a sus manos -asi es como reflexión sobre las palabras que leía-, el verbo to perform: hacer, la hechura de las cosas, las acciones que se hacen, notó que los enunciados no sólo sirven para describir o reafirmar el estado de las cosas sino que también a la par de ellos realizan acciones como el dadaista Triztan Tzara leyendo poemas en medio de la lluvia, no sólo desde un carácter lingüístico sino la escritura desde el verbeur "escribir" en funcionamiento.

Existen artistas que su propia producción artística los vincula como un molde que no fuerza sino que encaja de manera natural a una escritura con carácter más intelectual como el caso de Thomas Hishchorn, Liam Gillick o Hito Steyerl. Hay, sin embargo en estos textos ciertas líneas de fuga o coqueteos creativos que sugieren que lo escrito no es el texto de un filósofo que habla desde filosofía sino de un artista que decide hablar de filosofía, de ciencia o de gastronomía.

Comentario 64:

De ahí la pertinencia en diferenciar el escrito de artista del libro de artista –añadió ella mirando a sus compañeros que parecían comprender algo aunque no sabían con certeza exactamente qué-, aunque ambos convergen en la posibilidad de ser una obra en sí, es decir una técnica artística, son los materiales los que varían ya que el primero utiliza primordialmente las palabras como materia artística y lenguaje, el segundo utiliza los recursos visuales como lenguaje incluyendo también las palabras, así se podría pensar que el escrito de artista es una categoría dentro de los libros de artistas.

La escritura de artistas sucede en tanto forma, pero dada su relación métrica una sola posición no es fácil de conservar, por eso es que no puede ser una categoría o género literario aunque participa con ellos. La escritura es materia y es también un material de trabajo, sin reducir la práctica de la literatura sólo a las palabras –pues se ha estado suponiendo que no sólo se trata de eso–; la escritura para la literatura es quizá la cresta en relación a los materiales con los que trabaja, en cambio, los materiales con los que trabajan los artistas visuales actuales –gracias a las vanguardias- son tan variados como la existencias de cosas y acciones en el mundo, el agenciamiento es tal que el artista Piero Manzoni realiza en 1961 en Hering, Dinamarca la obra titulada Socle du monde, Socle magique

n.3, Hommage à galileo, un pedestal colocado en el espacio público, dicho objeto está volteado, es decir, la cédula está escrita al revés, si lo vemos de cabeza es como si el pedestal estuviera flotando en el universo mismo y el mundo reposara sobre de él; la tradición escultórica y museográfica enseña cómo el uso del pedestal separa las cosas importantes de las insignificantes, es decir identifica lo que es arte de lo que no, entonces todo lo que está encima de un pedestal es una obra de arte, el pedestal mágico de Manzoni manifiesta que cada cosa cuya gravedad esta unida al mundo es parte de su obra de arte abarcando incluso cada una de las acciones que se producen en el mundo y así el texto mismo que ahora se está escribiendo.

La escritura de los artistas nos revela qué tanto de acontecimiento contienen las palabras y su performatividad en tanto que evento espacial, su forma en tanto que expresión artística, un material más de trabajo con complejidades, cualidades propias y coherencia estructural, de ahí que sea relevante elegir un chiste o un ensayo, escribir sólo con mayúsculas o dejar errores ortográficos al descubierto, pausar con un punto o con un espacio, decidir citar de esta u otra forma. A su vez las palabras nombran y significan pero también son cosas (tienen un color, un formato, un peso, una forma, una gravedad, un tamaño, una disposición) y acciones relacionadas a su verbear (operaciones precisas como el trazar un papel con un lápiz, un teclear, pensar, crear, distribuir; energías sueltas, eventos espaciales de escritura y lectura, acontecimientos cerebrales, situaciones, o estados transitorios climáticos).

La palabra no sólo significa y nombra lingüísticamente, sino que es una imagen, y más, un cuerpo a su vez, es decir es una forma y una materia actuante en el espacio y como tal las posibilidades de gesticulación son variadas, sus alcances pueden orbitar desde una conceptualización radical de la imagen como abstracción lingüística como Left Margin de Vito Acconci y otros tantos ejemplos de poesía concreta, o una despreocupación en la propiedad significativa que delatan un desinterés por la imagen en sí como el White Manifest de Lucio Fontana o toda la obra escrita de Gerhard Richter, pero en todo caso en cada escritura hay movimientos y selecciones tan básicas cuya sutileza puede transformar lo insignificante en pensamiento pues existe de por sí una selección de palabras, comas, estilos, e incluso formas del párrafo, decisiones que no sólo exponen ideas sino que en sí mismo hacen cuerpos-idea en cuyo caso el tratamiento de la materia sería una manera de hacer pensamiento.

La escritura es un material de trabajo para el artista, de la misma forma que la pintura tiene cierto orden-caos, una composición, una selección de elementos, una textura, una espacialidad, un gesto, una

#### Comentario 65:

La escritura -dice ella con distracción-, también está hecha de vaivenes en forma de trazos a modo de acción-escritura, como el la obra de Darvoben el viaje comienza con el movimiento de una onda indescifrable que ocupa el lugar de la palabra y el tiempo compulsivo en que se producen los trazos. La escritura es un intento de salir aún encerrándose obsesivamente en ella.



#### Comentario 66:

-Douglas hizo una ligera mueca y continuó -cada libro es único. ¿pero qué es la forma? La forma es contenido y el contenido es la forma.

#### Comentario 67:

He realizado varios cuadros -dijo Saúl, rascándose las mejillas con ambas manos- en los cuales destaca la cantidad de materia pictórica depositada en la superficie, sin evitar pensar en el sonido que producían los tubos de óleos desparramados. Pinté una cantidad de comida volátil, tacos, tortas, cerveza burbujeante, cebollas, tales figuras formaban universos propios atravesados por capas indefinidas de formas flotantes, al mismo tiempo tenía la idea de escribir un texto que tuviera la forma de una torta, con papeles, letras y materialidades distintas como planos de rebanas de comida, sin sujetar, atrapados momentáneamente sólo entre dos portadas, al morder, la escritura apenas contenida posiblemente se desparramaría en nuestros pies.

Comentario 68:

-Continuó ella a reserva de ser interrumpida por alguien más-. Peter Downbrough se refiere al libro como un "volumen", el libro como un espacio de trabajo.

proporción, una densidad, una longitud, una decisión de la paleta cromática, un uso de la perspectiva, un tema, un sentido, también el texto de alguna manera lo tendrá, así se entenderá una escritura que designa, por un lado, una técnica, y por otro, un universo de experiencias pensantes y una forma de repartir las palabras como acto genuino de conocimiento.

En este caso el escrito de artista existiría en tanto que cuerpo tácito: Un monton de palabras, 2022, técnica: escrito de artista, materiales, tinta y papel, dimensiones: 21 x 28.5 cm, o así: Un monton de palabras, 2022, técnica: escrito de artista, materiales: tinta, papel, ideas, espacio, sonido y lectura, dimensiones variables, así entonces podríamos asumir que un escrito no sólo es formal, es decir que ocupa un lugar en nuestras manos sino que también es un campo metodológico de prácticas y murmullos dispersos en el espacio.

Por esta razón se puede considerar a la materia también desde aquello que se nos escapa entre sus visibles están sus formas concretas o categorías de peso-forma- tamaño, pero sobre todo están los otros, aquello que no se deja proyectar ni objetivizar. Se deduce con ello que el escrito no puede pararse (por ejemplo en un estante de biblioteca); su movimiento constitutivo es la travesía, puede atravesar "otra" obra, varias obras hechas de otras técnicas y varios cuerpos, pero también otros sujetos.

Debido a estos niveles, la escritura no podría ser reflexionada sólo en función de lo tácito, porque no es idéntica a su enunciación, por eso es inestable y también es que por eso se dice que el lenguaje es sospechoso de tantas variables. Las palabras parecen haber sido poseídas por uno o muchos otros, son un ejercicio en constante cambio, la escritura debe tener en cuenta sus propios estratos, esos estados fluidos siempre cambiantes, desde el concepto hasta el mismo material, así no es sólo una transmisión de ideas sino que devienen en materia (visual, fonética, oral, de colocación, de espacio, etc.).

Comentario 69:

-Entonces ella preguntó cuando la cena aún no terminaba- ¿sabes cuál tipografía es el eslabón perdido entre las viejas máquinas de escribir y el naciente uso del teclado digital? -Roger entonces pareció despertar y respondió de forma puntual- Courier New.

entre un punto y el otro punto hay un espacio que no los hace idénticos (entre cada palabra también)

si no existe el espacio entre dos puntos distintos, éstos se vuelven idénticos

no sabemos con certeza cuando espacio (lateral, de profundidad,

rotacional, frontal) hay entre un punto y otro.

La escritura artística es experimental, no solo porque se sale de su medio convencional para hablar, sino porque las palabras mismas hacen de la materia un movimiento para hacer paralelismos, así p. ej. participarán en equivalencia las esculturas de chapopote de Richard Serra y su lista de verbos: rodar, plegar, doblar, almacenar, curvar, acortar, torcer, motear, arrugar, rasurar, rasgar, hacer virutas, hender, cortar, cercenar, caer, quitar, simplificar, diferenciar, desordenar, abrir, mezclar, esparcir, anudar, derramar, inclinar, fluir, retorcer, levantar, incrustar, impresionar, encender, desbordar, untar, girar, arremolinar, apoyar, enganchar, suspender, extender, colgar, reunir, de tensión, de gravedad, de entropía, de naturaleza, de agrupación, de capas, de fieltro, agarrar, apretar, atar, amontonar, juntar, dispersar, arreglar, reparar, desechar, emparejar, distribuir, exceder, elogiar, incluir, rodear, cercar, agujerear, cubrir, abrigar, cavar, atar, ligar, tejer, juntar, equiparar, laminar, vincular, unir, marcar, ampliar, diluir, alumbrar, modular, destilar, de ondas, de electromagnetismo, de inercia, de ionización, de polarización, de refracción, de mareas, de reflexión, de equilibrio, de simetría, de fricción, estirar, saltar, borrar, rociar, sistematizar, referir, forzar, de mapa, de posición, de contexto, de tiempo, de carbonización, continuar; una materia en franco cambio, un accionar y al mismo tiempo un andar, Der lauf der Dinge.

Comentario 70:

I like feeling of words doing as they want to do and as they have to do when they live where they have to live that is where they have come to live which of course they do do -afirma Gertrude con un cierto gesto de tranquilidad-

Experimentar, ex-critura: ese borde que excede un marco convencional, que no se puede contener tal como la mala hierba que crece en las fracturas del concreto o la gota que se cuela por el techo, ex en lugar de es, ex como la condición esencial de nuestro ex-tar en el mundo, habitamos siempre un espacio íntimo, una intimidad compartida. Pensemos en los señalamientos de los mapas: "usted está aquí" en un punto exacto artificial y al mismo tiempo pisando el todo ¿de que otra manera sería posible? Vivimos en el espacio, ya la artista Eva Hesse nos invita a comprometernos en hacer nuestra propia casa, nuestro propio mundo, hagamos un enfoque consistente aunque sea de algún fin imposible o hasta un fin imaginado, para la artista tendríamos que practicar el ser estúpidos, tontos, irreflexivos, vacíos -para así poder llenarnos- y entonces poder ¡hacer!. El conocimiento se embriaga de dudas de errancias y no de certezas, habrá que seguir merodeando, activando el universo con pautas simples o complejas: organizaciones, roces, saludos, denuncias, caídas, invocaciones, apuntes, repeticiones, separaciones, dudas, recolecciones, imitaciones, suspensos... que a su vez las palabras repetirán.

Comentario 71:

-Ella recordó a Carl, y parecía haber dejado atrás la acusación por la muerte de Ana-, es así -dijo- por lo que el arte difiere de la ciencia. El ideal de la ciencia y también de muchas de las disciplinas de las llamadas humanidades es crear -al menos- modelos teóricos de cosas que esperamos que tengan correspondencia con algo preexistente, mientras que con el arte, uno trata de crear algo que no existiría si uno no lo hubiera hecho.

Comentario 72:

Artists ask questions -agregó Lawrence y cerró los ojos por un segundo- and they don't give answers.

La escritura de artistas pone en movimiento no una originalidad,

Comentario 73:

Como un gato -dice Mur-, tímido con el pecho tembloroso, entrego al mundo algunas hojas que hablan de la vida, del sufrimiento, de la esperanza, del anhelo y que en dulces horas de ocio y entusiasmo poético, brotaron de mi más íntimo ser. ¿podré resistir al severo juicio de la crítica?, ¿lo conseguiré?. Pero sois vosotras, almas sensibles, espíritus infantiles y puros, los que tienen corazones emparentados con el mío, sí, ustedes, para ustedes escribí yo, y una sola lágrima de sus ojos me consolará, curará la herida que me abrió la fría censura de autores de reseñas.

-pues no existe escritura que no sea, de algún modo lectura de lo que hemos leído- sino un movimiento de diferenciación de planos y niveles de observación ni mejor ni mayor, sino distinta a otras áreas y saberes, así participa de la posibilidad de observar y escribir lo que otro observador deja de escribir dada la diferencia desde la que se observa. La escritura de artista no podría estar elaborada como un modelo a seguir sino desde la reciprocidad, esto ocurre porque, si bien es cierto que hay diferencias radicales entre un relato personal, un relato de ficción y un relato científico, también es cierto que hay entre ellos una complicidad inextricable, proveniente del medio narrativo en que toda escritura se desenvuelve.

Hasta entonces (no) sabremos que todo escrito no se puede contener o reducir, que la escritura como cuerpo es también una materia con su propia performatividad, la habitaremos y una vez instalados ahí practicaremos sus trazos, sus movimientos particulares, al fin y al cabo estamos en medio un desierto que crece...

Comentario 74:

The language is only a medium to feel. Not to understand. -advirtió Kurt aniquilado por las noticias diarias- Do you understand that? You understand? Do you really understand? Do you understand that there are things which you cannot understand? You understand, it is difficult, not to understand. Why speak a language which you shall not stand under? Why paint a picture which you shall not read? Which you cannot understand? You reader; you! You shall become a feeler.

**Si usted confeccionara un escritura ¿qué criterios aplicaría para su composición?**



## What do I write?

Varios son los artistas visuales que han explorado esta pregunta, algunos incluso le dedican ensayos enteros a tal reflexión. Escribo por que soy una creyente y creo en el poder de las palabras, dice Marlene Dumas, agrega además, escribo porque quiero disociarme del tono con el que se escribe sobre la mayoría de las obras de arte. La artista escribe porque reclama su espacio de escritura, no para defender ni explicar su trabajo sino para involucrarse con el texto de la misma forma que se relaciona con un color o un sonido. Escribir entonces se convierte en un deseo, en un campo de experimentación y de necesidad por más tenebrosa que esta sea; así tenemos a un Edward Munch pintando funerales con la misma intensidad con la que escribe poemas sobre urnas o cuerpos desangrados, escribe:

En general al arte surge de la necesidad del ser humano de expresarse, todos los medios son igual de buenos, en la literatura como en la pintura a veces se confunden los medios con el fin, si se puede obtener algo alterado hay que hacerlo.

Y como medio, la escritura es dinámica, su regulación está por demás, el artista francés Marcel Broodthaers, produce objetos al mismo tiempo que escribe sobre mejillones y moldes (la moule y le moule), varios de sus escritos se producen con referencia a este juego de palabras fecundado por el parecido fonético y sus metáforas conceptuales:

El mejillón

Este pícaro ha eludido el molde de la sociedad,

Se ha colado en el suyo propio.

Los otros, los parecidos, comparten con él el anti-mar

El es perfecto.

Los mejillones y las cáscaras de huevos se vuelven herramientas centrales de su trabajo, estimulan en el artista la preocupación por los moldes y reglas de los lenguajes artísticos, tanto los ostiones como los huevos son el espacio negativo perfecto, sin más contenido que aire y sin gracia expresan solo el vacío pero también la posibilidad de formaciones abiertas, escribe Broodthaers: arrojamos una piedra al agua, aparecen círculos, los coagulamos, de eso extraemos una teoría, lanzamos una piedra más lejos, trabajamos voluntariamente en una oscuridad.

Hay tanto en Dumas como en Broodthaers una necesidad clara de disociarse de la escritura regulada, esperada e higiénica. Será posible relacionarnos con las palabras desde el vacío? se preguntaba John Cage en su pieza Empty Words, 1991. Los monjes zen proponen el vacío y al todo como equivalentes, es gracias al espacio vacante que es posible la formación del mejillón, su modulación o versión de las palabras, maneras distintas de narrar, de hacer propias relaciones, Broodthaers estima el vínculo entre opuestos, pero en vez continuar legitimando un concepto oficial como transdisciplina, sale de la concha para reflexionarlo desde su propia posición como artista: una forma de declaración de aceptar materias artísticas tan distantes unas de otras como puede estarlo un objeto de una pintura tradicional, ¿no le recuerda el reencuentro de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de operaciones?

D.C y J.L expresan una crisis en las palabras, atravesada por un mundo que no se deja pensar porque estas provienen mayoritariamente del espacio del capital -y de distancia-, el decir individual está opacado por el decir general que se ajusta a las normas provenientes del afuera, las palabras ya no nos dicen, reproducen algo sin pertenencia y por lo tanto son una imposición, un postizo. La cercanía podría ser mejor apreciada, así la cotidianidad con todos sus estados y situaciones se potenciaría al infinito. Definitivamente la escritura puede surgir a partir de un acto amoroso con la cotidianidad que nos rodea, como una oportunidad, un estar que puede adquirir la voluntad de desdoblarse en varias direcciones:

my poetry is the world  
i write it every day  
i rewrite it every day  
i see it every day  
i read it every day  
i eat it every day  
i sleep it every day  
the world is my chance  
it changes me every day  
my chance is my poetry

Con estas breves frases el artista Herman de Vries apuesta por vivir un mundo como una revelación que puede ser leída, experimentada y escrita. Podemos encontrar esta significación en todas partes alrededor de nosotros. Pero son los libros, las fuentes consultadas en archivos documentales, videos, fotografías, entrevistas grabadas, los autores garantizados, los párrafos, la bibliografía, las reglas gramaticales y las normas ortográficas, el aparato crítico, los manuales de estilo, el desarrollo, la demostración y la conclusión de los escritos quienes ocupan el primer lugar de importancia en las prácticas de investigación y conocimiento, en cambio, el artista holandés defiende la elocuencia de nuestros encuentros cotidianos y así todo lo que experimentamos o somos capaces de experimentar es un campo significativo de atención.

De Vries publicó un libro: Soy lo que soy-Flora incorporata, el cual contiene los nombres de todas las especies de plantas que recuerda haber comido. Come para alimentarse, para curarse, para hacer arte. La separación entre lo uno y lo otro se anula, con ello la frontera de lo que está adentro y fuera de la escritura. Toda clase de menciones abundan en torno a Soy lo que soy, desde peyote hasta granos de trigo. “Lo que sea” es una legítima área de investigación.

One day suddenly my voice  
became the voice of a violet  
Stilling my heart Stopping my breath  
You are for real, are not you?  
All you little things  
who happened today

Yayoi Kusama

Y esa legitimidad es a su vez una propiedad que hace de la escritura un asunto existencial, un derecho a existir que nos conecta con la pregunta elemental: What do I write? Why I write? El artista alemán Daniel Buren responde: Por necesidad, por urgencia, por reflexión, por comisión, por gozo, porque se tiene algo que decir: tengo mi propio punto de vista sobre mi trabajo, pero eso no significa que nadie pueda escribir nada al respecto, si lo pongo en mi escritura es porque siento que tiene una cierta fuerza y su poder no debería ser monopolizado por los llamados especialistas. Si, como alguien sugirió alguna vez, el arte de la guerra es un asunto demasiado serio como para dejarlo en manos de los soldados, la discursividad sobre las artes visuales es una ocupación demasiado seria para dejarlo solo en manos de los críticos e historiadores.

Y al tener la necesidad, la urgencia, la reflexión, el encargo o el mero gozo de decir se deja de ser subalterno de la escritura especializada para darle sentido a lo posible de la escritura atravesada por muchos decires, M.G. pregunta: De dónde vienen la estupidez del silencio que compartimos y la banalidad de las palabras que repetimos cuando estamos más cerca que nunca de poder decirlo todo? → Escribir entonces es una resistencia al mismo tiempo que una aventura, es un reacomodo y al mismo tiempo una búsqueda, una crítica al mismo tiempo que un acto de amor, sin duda un espacio para la reflexión o desdoblamiento de las voces infinitas.

Hito Steyerl por su parte introduce una idea partir de sus reflexiones sobre la necesidad de la escritura, el arte como okupación, lo contrario de toda conclusión porque tanto se ocupa de un asunto como se ocupa el espacio por medio de una iniciativa personal, entonces en vez de posesión-posición habría disposición y dimensión. Escribir supondría entonces ocuparnos de las palabras como artistas al mismo tiempo que okupar un espacio, “tomar” el espacio que por alguna razón ha sido estabilizado por los otros que no nos representan o son condicionales.

A su vez Mike Kelley replica: los escritos de artistas pueden ser útiles en la medida en que revelan información técnica sobre la producción artística, varias predilecciones estéticas o incluso la intención crítica de los artistas (en relación con su entorno)... Pero porque no son productos de un historiador o crítico de arte capacitado, no tienen autoridad cultural real. Debido a que los críticos trabajan fuera del sistema, se supone que tienen el tipo de distancia necesaria para una visión crítica imparcial. Pero esto es obviamente una falacia, los críticos no son más imparciales que los artistas.

Ocuparnos también quiere decir en verdad ocuparnos, disciplinarnos y agenciarnos. Llenarnos del espacio circundante para genuinamente involucrarnos. La situación de lejanía entre el creador y lo que se dice produce una oportunidad que compromete al artista a escribir, a actuar, a pensar con sus propias palabras, experiencias y conocimientos singulares, entonces esas voces que en un principio parecerían individualistas, herméticas y torpes –la de los artistas- podrán transformarse en comunes –no generales- e hipotéticamente de todos.

En *11 Statements Around Art Writing* Maria Fusco escribe sobre la importancia de reflexionar la escritura de artistas como una práctica y como una posible forma de libertad en relación con la imagen, parece estar convencida de que la escritura de artistas propicia un enfoque dentro de la cultura contemporánea que, al desear nuevos potenciales, abraza la escritura como un objeto del arte, de su difusión y formas de exhibición. Parece separarse de la idea de considerar la escritura necesariamente sobre demostraciones que recaen en sostener una forma de verdad por eso es que la obra de arte puede estar intensamente comprometida o puede ser el punto de partida para desarrollos ficticios y poéticos. Para Fusco la escritura es una práctica visible como otras técnicas artísticas y entendida como obra produce la necesidad de reinventarnos cada vez, puesto que la escritura no es ni fija y tampoco un molde; su contingencia podría propiciar un acontecimiento vital en todos los actores que participan en el mundo del arte comprometidos con el continuo aprendizaje-desaprendizaje de la obra-escritura.

Y dada esta necesidad de reinventarse, la escritura artística puede ser una práctica de extrañamiento más que de reconocimiento constante, una posibilidad de espacios de experiencias y de reflexiones de unos y de otros que simultáneamente determinan su propia posición y desplazamiento posible, extrañarse en torno a lo que está dicho y cómo está dicho. Siguiendo este punto de vista es la artista chilena Cecilia Vicuña quien concibe la palabra como una realidad variable deconstruida en sus múltiples dimensiones etimológicas, sintácticas y gráficas.

Cada palabra  
Aguarda al viajero  
Que en ella  
Espera hallar  
Senderos y soles  
Del pensar

Vicuña inventa el término Palabramas para reunir dos experiencias diferentes y conectadas a la vez: adivinar y palabrar. La escritura es una adivinanza que atiende lo que está por venir, la causa de la escritura se reduce al cuidado del lenguaje cuya existencia es a la vez una insistencia, una pululación latente. Una palabra comienza y termina con el aire, escribe... En el surgimiento mismo de las palabras está el sentido de su poiesis, de crear algo en donde no había nada antes, de dar vida por medio de labrar palabras, como quien espera que algo emerja de la tierra trabajada.

La escritura artística en este sentido es un acto elemental motivado por lo simple o complejo que puede ser la necesidad de crear. Vicuña asume las palabras como una creación en sí, desde su nimiedad (a veces solo escribe una palabra) o abundancia, la palabra es una implicación directa con el ser, recordando lo sagrado de la escritura, un nirukta, dice Cecilia: el nirukta cuya actividad tribal no tiene la pretensión de ser una etimología científica, sino que desarrolla los sentidos de sus partes constitutivas y las asociaciones verbales que contienen las palabras vinculados a sus actos de memoria. Lo divino es consecuencia de la palabra que se multiplica a sí misma: cada palabra es un destello de un brillo inicial, el instante que le dio lugar. La palabra cuyo por qué acoge la irresistible variación de la creación.

Hay una historia de marginalidad del que la escritura forma parte, ya sea por un necesidad particular, como el caso de escritores que deciden a cuenta personal no seguir escribiendo más; por un efecto alterno a la palabra, a verbigracia de las palabras que al ser escritas dejan fuera otras; por una construcción arbitraria de los discursos de poder que al referirse siempre a ellos mismo crean visiones absolutas y cerradas a conveniencia y así convierten a los otros discursos en subalternos o inadecuados del decir al mando. La artista española Dora García se apasiona por el tema de lo inadecuado: el ser raro o descuidado -cita la artista a E.G-, el hablar o moverse de modo extraño es ser un gigante de peligros, un destructor de mundos, como todo psicótico sabe muy bien que cualquier movimiento inadecuado ejecutado con precisión puede desgarrar la delgada tela de la realidad inmediata, por ello a través de sus múltiples escritos-obra explora la importancia de discursos considerados degenerados (entartete Kunst), enfermos (su abierta admiración por R.W), incorrectos (como Klau mich! -róbame-), menores (Instant Narrative, 2006). Evitar el centro, dice Dora, hacernos peregrinos de las palabras y el vagabundeo de la escritura y nuestra propia intimidad.

No hay centro y escribir es un rodeo, la artista recuerda la historia del plato de sopa hirviendo, tan caliente que se empieza comiendo por los lados hasta que el centro se enfría lo suficiente y, dado que, se ha comido todos los lados el centro también se vuelve un lado, lo que rodea, la escritura atrae porque tiene su propios efectos de incertidumbre. Dora presiente que la investigación artística -incluyendo la escritura- es una operación compulsiva, obsesiva, maniaca, iluminada, que idealmente termina en el agotamiento, más que por alcanzar conclusiones satisfactorias... Huye del final como de la peste, también lo sospecho Kurt Schwitters al destacar que la escritura no es un fin sino un estado.

Dice Carl André que todos nosotros podemos estar de acuerdo en una cosa: a menos que hagamos los trabajos que hacemos, nunca podremos verlos. Esa es la motivación principal. Estos no existirían en el mundo a menos que los hagamos, ¿cierto?. Queremos ver la cosa que hacemos y eso es el por qué de lo que hacemos. Escribir como artista involucra a un sujeto que se asume antes que nada como artista y con un saco con artefactos y herramientas propias de su profesión emprende el viaje, su aventura se convierte en una responsabilidad, porque su presencia aún vagando, aún perdida está vinculada a todo lo demás que se manifiesta. La escritura de artistas es mucho más cercana a una posibilidad que a un cerco, ya sea como un reclamo, como operación, como crítica o desobediencia, como participación, como método, como incomodidad, como relación, como singularidad, como una necesidad, como una creación, como una práctica, como encargo, como juego, como generosidad, o como escribe el artista alemán Lawrence Weiner:

EL TRABAJO FUNCIONA COMO LO QUE ES  
TENIENDO MOVILIDAD COMO PARTE DE SU  
MAQUILLAJE INTEGRAL-,  
(Y) ASÍ SUCEATIVAMENTE.

Y así sucesivamente se produce un montón de palabras no como algo que edifica sino como algo que irrumpe y desplaza la unidad en distintos ejes.

**el propósito y la manera de la construcción del escrito de artista no ofrecen opciones de cómo se debería de construir sino de cómo podría ser construido.**



# El extranjero

Diario de Navegación.

Quien esté frente al paisaje deberá de aceptar indiscutiblemente de alguna u otra manera que, en toda situación y tiempo, algo más vive a nuestro lado, tenemos una relación lateral con lo otro, \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ tal como un paisano o un vecino el vínculo con ese otro es contradictorio y abismal, por más que se conviva inevitablemente hay una distancia entre ambos y sin embargo no es posible la separación, ese algo más está siempre presente aunque no sabemos exactamente cómo o quién es; nuestra familiaridad con él se alimenta más por el desconocimiento que por lo que sabemos, así lo extranjero es en ambas direcciones, tanto el caminante como el paisaje en sí mismo que aparentemente es más un sitio para perdernos que para llevarnos a un lugar seguro, esto es lo que lo vuelve ambiguo pero al mismo tiempo infinitamente fértil. \_\_\_\_\_

Memoria No.1: \_\_\_\_\_ Los personajes de La tempestad de Giorgione, miran de frente y a su vez ignoran el paisaje, la tormenta que pronto vendrá, el paisaje sólo es un escenario para que una acción memorable tenga lugar, el hecho de ser abandonados por un dios que los corre del paraíso prometido. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ Los personajes de Johannes Vermeer añoraban el afuera atraídos o por una ventana que les ofrece un rayo de sol que parece reconfortar sus rostros laterales que aún se pueden reconocer en la pintura, también miran ensimismados planos y hemisferios terrestres. \_\_\_\_\_ Los personajes de Caspar David Friedrich dan completamente la espalda, están frente al paisaje hechizados, no actúan sólo como observadores del paisaje sino que irremediamente ya no pueden separarse de él, el pequeño efecto de frontera entre el adentro y afuera parece disolverse, mientras ellos están petrificados el paisaje es lo orgánico, el verdadero personaje. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ Los personajes de Gregory Crewdson parecen estar en otro lugar, atrapados por la extrañeza, ellos mismos se convierten en el extraño, en el afuera. Richard Long es el personaje para el que ya no hay representación, él es quien decide salir a caminar y desde sus caminatas escribe: 113 millas caminando entre una lluvia y la siguiente ó caminando 626 millas en 20 días, llevando una piedra de la playa de Aldeburgh en la costa este \_\_\_\_\_ a la playa de Aberystwyth en la costa oeste, luego, llevando

otra piedra de playa de Aberystwyth en la costa oeste a la playa de Aldeburgh en la costa este, la pieza se titula Piedras cruzadas ó caminando en Eastead 121 millas en 3 días y medio desde el monte de Loire hasta el encuentro directo con la primera nube ó caminando continuamente 39 millas del atardecer al anochecer, de círculo a círculo, de espacio a tierra. \_\_\_\_

\_\_\_\_ No hay afirmación que confirme con plena seguridad que, efectivamente alguien durante la noche está caminando continuamente de una luna creciente a una luna llena sin detenerse, sin embargo, eso no importa, \_\_\_\_\_ con una simple invocación el arte simplemente sucede. La diferencia entre las propuestas del arte y las de la ciencia es que las primeras no son comprobables, su valor radica entonces en lo probable, por contradictorio que parezca este conocimiento estima como principio, la potencia de la ignorancia, así, desde lo artístico un grado de invisibilidad participa en el proceso de cada pieza, en el conocimiento artístico se pasa de a un estado de concentración como el tienen los minerales más pesados a un estado fluido, como el que tienen los fantasmas. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_ Cual vagabundo inmóvil \_\_\_\_\_ se puede recorrer sin apenas moverse, es claro sin embargo que el hecho de ser sedentario o nómada afecta nuestra relación con el espacio y las estructuras que lo constituyen. Del personaje sedentario pasamos al nómada, en donde no es el mundo dado el mundo posible, muy por el contrario, el mundo probable es el mundo posible, el paisaje no sólo es un escenario donde se edifican los hechos considerados dignos, apremiantes y trascendentes; es un territorio para explorar, abierto y en cierto sentido dispuesto para aparecer en cualquier momento, inmanente. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_ La escritura –más allá de los worktexts de Long, y sin en embargo junto con los worktexts- devienen en una especie de terreno abierto, un paisaje, aunque de otra forma, pero al fin y al cabo un terreno. \_\_\_\_\_ El espacio fluido expone sus márgenes cada vez más abiertos ahí donde el personaje decidido a ser vagabundo, o extranjero decide moverse hacia el Afuera; eso digno y edificado tiene su paralelo en lo normado, moderado y seguro de la escritura sedentaria, este escenario o representación regulada no es suficiente y el afuera es una necesidad que se experimenta con ejercicios inciertos, mientras camina, a sí mismo se vuelve extranjero de su propio andar. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_ Memoria No 2. No es de extrañar que la figura del caminante o extranjero en la literatura alcance un estado de admiración considerable en el siglo XVIII llamado Romanticismo, con la herencia de las novelas de viaje, de héroes, santos y caballeros rescatadas de la época medieval pero también de la Grecia antigua. \_\_\_\_\_





tierras completamente diferentes, sin dinero y sin siquiera entender una lengua ajena para poder simplemente pedir agua, ahora en esta nueva tierra se encuentran con las puertas cerradas. Falta amabilidad para actuar con lo otro extranjero, porque en muchos casos, la forma de entender los distintos grados de territorio se reduce a una práctica proteccionista y acumulativa de la propiedad privada y por tanto injusta y arbitraria. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ Si reconocemos que los The humans do not rule the universe we are temporary passengers, entonces reconoceríamos también la poca importancia en la custodia de los perímetros de estabilidad. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ Sin el afán de banalizar las observaciones de Ai Wei Wei, tan vasto puede ser el recorrido del caminante como de la forma en la que se escribe, no hay nada predeterminado en ello, la experiencia y no el resultado en la práctica de lo místico, lo que permite cual gabinete de curiosidades reunir en bloques de sensaciones lo anacrónico, lo atópico, lo anárquico, lo ilógico, lo maravilloso, lo amoroso, lo diverso, lo decepcionante, lo desordenado, lo contradictorio, lo seductor, cual paisaje híbrido o autoconstruido, de Piranesi a Abraham Cruz Villegas, en la escritura tenemos los textos tanto de artistas como Leonardo Da Vinci a John Cage. Los límites del conocimiento racional pueden estirarse al uso de lo sensible, y el terror o miedo que producen los espacios \_\_\_\_\_ abiertos \_\_\_\_\_ e infinitos \_\_\_\_\_

podrían intercambiarse con prácticas \_\_\_\_\_ capaces de poner atención en las dinámicas del orden y el caos sin preocupación, a cambio se fomentaría un sujeto excéntrico \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ pero al mismo tiempo involucrado, que entiende la escritura no sólo como una representación sino como una experiencia sin censuras y temor que lo limiten; esto es, un viaje en sí mismo, como William Turner sujeto del mástil de un barco en medio de una tormenta marítima. \_\_\_\_\_ Wo aber Gefahr

ist, wächst das Rettende! \_\_\_\_\_ F.H. \_\_\_\_\_



los escritos de artistas no responden a un antes ni a un después.



## LA GRAN MAREA

---

LÍMITES Y EXTENSÓN. Entre 1945 y 1955 Joan Miró escribe en su Cataluña natal una lista con posibles títulos para sus pinturas, a varios kilómetros de distancia pero en el mismo año René Magritte en solitario y sin saber acerca del ejercicio que análogamente realizaba Joan Miró redacta también algunas cuartillas con varios enunciados para títulos de obra, luego, la lista completa, resultado de esa práctica es expuesta en la galería Dietrich para la exposición titulada La gran marea. Por su parte Stefan Brüggemann escribe en el año 2016, Showtitles, libro que reúne 2182 ideas para títulos de exposiciones, éstos son anotados con el fin de ser utilizados libremente por otros artistas, bajo la aceptación de dos requisitos, uno, que se le de crédito a Brüggemann por el uso del título de la invitación que se “toma” prestado de la lista y dos, mandar una imagen digital de evento para que el artista construya continuamente un archivo que pone a disposición en la página web [www.Showtitles.com](http://www.Showtitles.com).

La relación entre las artes plásticas y la literatura parte de lo más simple: la elección y el pensamiento diletante a veces incluso de “último momento” del título de una obra, ¬y aunque no se puede reducir a ello, el coqueteo entre estos dos medios devienen en paralelo, desde escritores que realizan obra plástica como Günter Grass, Thomas Mann, Roland Barthes, Guillaume Apollinere, William Blake, Franz Kafka, Vladimir Maïakovski, Arthur Rimbaud, Edgar Alan Poe, Gao Xingjiam, como artistas que ven en palabra una materia de trabajo y así su mínima y obviada forma -el título- dimensiona el lenguaje en el espacio.

Una materia acuática que expulsa y deja en la superficie lo mismo figuras elegantes y elaboradas, como estructuras conceptuales tácitas, así como formas anodinas y simples. Los títulos están hechos de frases y de imágenes que reivindicán una relación inmediata de materia, ninguno sustituye al otro sino que se ejercen. De hecho, así como se ha transformado la materia plástica también la forma de nombrar ha sufrido variaciones de acuerdo a un sentido ontológico que corresponde tanto a las características del movimiento físico que comparten voluntariamente con la obra así como a su desarrollo conceptual y sus consecuencias de existencia.

El título-escritura se articula en torno a un cuerpo-obra de esta forma título y obra comparten la misma razón de existir; en ocasiones compone un espacio narrativo pedagógico en títulos renacentistas tales como La batalla de San Romano, Adoración de los magos, San Francisco alimentando a las palomas, sin embargo en lo sucesivo ya no se escribe en torno a ese cuerpo-obra es el cuerpo quien se transforma en título y escritura, así tenemos ejemplos en la tautología conceptual y minimalista en Five Words In Green Neon o 108 Carbonsite (9x12), pasando por alegorías y metáforas surrealistas o afortunados accidentes fonéticos dadaistas, así Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar o L.H.O.O.( Elle a chaud au cul, Ella tiene el culo caliente). Título y obra comparten un mismo mundo y tienen la misma consecuencia de ser.

Algunas títulos de obras celebran (o señalan con una insistencia particular) la capacidad

de las palabras para moldear, dar forma y estructurar el espacio ilimitado que llenan con su resonancia, o incluso también en su silencio. Los títulos ocupan un lugar en el espacio plástico pero también un lugar para pensar, son una experiencia de pensamiento tan mínima como reveladora. La relación entre imágenes y palabras no es una relación de oposición ni de sustitución. Es más bien un estado de heteronomía, porque unas y otras, imágenes y palabras, evocan y convocan siempre un estado en el que se encuentran lo visible y lo decible, lo invisible y el silencio, la materia y el espacio.

La escritura de artistas salta a la página, pisa una mina, después de la explosión se dispersan sus restos.



# E n t r o p í a

Es curioso qué tan ordinaria resulta ser la energía perdida que parecemos no notarla, en sentido opuesto hay una extraña fascinación por inventar máquinas que buscan generar un movimiento perpetuo, aquellos mecanismos que trabajan de manera ininterrumpida sin la ayuda de ninguna fuente externa de energía después de propiciarles un impulso inicial. Mientras tu estás leyendo, sucede de pronto un ataque impulsivo, alguien en alguna parte está pateando una piedra con una fuerza que pretende alejarla de la tierra y convertirla en un meteoro que idealmente gravitará a nuestro alrededor por millones de años luz; en términos estrictos es posible sacar una piedra de nuestra órbita terrestre al espacio, tal vez no con una patada, pero sí con algún otro dispositivo de fuerza interespacial... no lo es sin embargo su gravitación perpetua. Pronto o tarde caerá esta piedra como las palabras de este texto que durante un tiempo también fueron meteoros girando alrededor nuestro. Lo interesante de todo ello, es, reconocer ese primer empujón o patada que en algún momento soltó las energías que continúan desperdigadas en el espacio (varios campos de la ciencia aceptan que se desperdicia más energía que la se ocupa, en las artes la relación de proceso-obra acabada pone de manifiesto tal aseveración, por eso las "obras" fluxus son tan imprecisas y difíciles de determinar, pues este grupo artístico dejó claro que no hay que pensar la obra sólo como un punto final sino a través de todas sus fuerzas desparramadas).

Toda energía se encontrará de vez en cuando con algún átomo en medio de su trayectoria original que se oponga a su movimiento, siempre existirá una diminuta fuerza de fricción. La piedra pateada sólo tomó el 10 por ciento de la cantidad de toda la energía depositada en el golpe, el resto anda suelto en espacio. Y más allá de eso, la meta de sacar un objeto del espacio terrestre resultará sólo el inicio del desorden. El vaciamiento se hace evidente, la entropía se ríe de nosotros.

La materia se pierde con más facilidad de con la que se conserva, el grado de desorden es mayor al del orden, el artista norteamericano Robert Rauschenberg experimenta la entropía no sólo en su trabajo visual sino también en su escritura por medio de hacernos notar como artistas que las palabras son una herramienta de trabajo, una fuerza, una construcción, o más bien una destrucción -disolución diría él-, la escritura se encuentra necesariamente dispuesta a una variedad de posibilidades técnicas, entendiendo la técnica no sólo como el recurso sino como la poética en sí misma.

Tanto la Termodinámica como la teorías de la Comunicación utilizan el término entropía para exponer una interacción de fuerzas, según la primera toda

energía tiene un contrapeso, en el mismo ejemplo, si pateamos una piedra su fuerza opuesta o fricción tenderá a contrarrestar la energía de tal suerte que llegaría alcanzar un punto neutro, su inmovilidad, en tanto para la teoría de la comunicación la excesiva acumulación de información resultará inevitablemente en desinformación; en ambos casos la energía pierde velocidad o credibilidad porque interacciona con la “otra” materia del espacio que hace que su caminar inevitablemente ceda o se deforme del propósito inicial -la lectura de estas palabras también deforman en este sentido el escrito-. Sabemos del uso recurrente de los espejos en las obras de Smitshon, sería posible, tal vez, suponer que el interés del efecto de reflexión del espejo es también una práctica conceptual para develar la multiplicidad de reflejos creados a partir de una distorsión o deformación, parafraseando la cita de un filósofo: la naturaleza es una infinita esfera, donde el centro se ubica en donde sea y cuya circunferencia no está en ninguna parte, Smithson señalará también que el lenguaje -y la escritura- se convierten en una obra infinita cuyo centro está donde sea y cuyos límites no están en ninguna parte.

Para Smithson la mente de cada uno de nosotros así como la tierra están en constante estado de erosión y sedimentación, los ríos mentales generan capas muy abstractas, las ondas cerebrales socavan los acantilados de pensamientos, depresiones, escombros, avalanchas ocurren dentro de los límites de las grietas del cerebro. Cada posibilidad de materia queda expuesta a las fuerzas de su desgaste, es decir, su propio negativo, no es casualidad que los artistas en los años 60s -la generación del propio Smithson- hicieran obras escavando directamente la tierra o perforando orificios en diferentes estados de la materia llámese concreto, piedra, plástico, polímeros, asfalto, hierro, grasa; la entropía en la escultura se hizo evidente por un lado a través de las relaciones positivo-negativo de los cuerpos en el espacio o del espacio entre los cuerpos; y por el otro, en la atención de la energía ocupada, en el desgaste, transformación y pérdida de su propia formalidad, la liberación de la materia en el tiempo y sus consecuencias en el espacio contingente, la risa entrópica (si desea puede abrir otro libro o continuar leyendo en la pág. 243).

También Gabriel Orozco escribió sobre la risa de la materia, pero es Robert Smithson quien realiza incluso una comparación entre la creación de las formas específicamente cristales e interpretación paralela con la risa, así sugiere:

La risa normal es cúbica o cuadrada (isométrica)

La risita es un triángulo o pirámide (tetraonal)

La risa nerviosa es prismática (ortorrómbica)

El sonrisa es oblicua (monoclínico)

La carcajada es asimétrica (triclínica)

Los diferentes estados de la risa desconfiguran el rostro, esa energía primaria

por medio de su movimiento se cristalizará y tomará forma, así la materia no sólo tenderá al desorden sino que de cierta forma estará vinculada a la idea de lo sublime a través de la atención de los movimientos que acontecen en la materia en un momento de agitación específica y autónoma. De la pintura romántica a la entropía del paisaje de los artistas del siglo pasado: la actitud se convierte en forma: el toque de los primeros rayos del sol que le avisan despertar a la materia, un camino de árboles torcidos como grietas dentro del propio espacio, nubes que se deshacen lentamente o simplemente intentan borrarse con un movimiento brusco, el caminar de una piedra extrañamente detenida en un punto por medio de sus choques y explosiones internas, mares de hielo quebrando el suelo liso, la elasticidad del agua en su estado de lluvia, montañas explotando o edificios haciéndose luz, casas manipuladas por el aire haciéndose ruinas, bolas de tierra que simplemente deciden separarse o el contacto de un perro en la arena, las decisiones individuales de las hojas en las plantas que le indican a la materia como curvarse, también nuestras propias manos contraídas para atrapar una mosca, no sólo todo aquello que se mueve sino que también descansa al terminar el día, pero no deja de moverse, una casa enterrada sigue desgastándose aún en la noche, un cráter nuevo sucede mientras dormimos, aunque parezcan estar amontadas y sujetas las piedras de una montón de grava continúan cayendo lentamente, puntos que explotan como estrellas muriéndose, una colección de papel blanco expuesto a luz a diferentes tiempos e intensidades, margarina arrinconada entre el suelo y la pared, mojándola y a su vez tomado su forma, cuero y fieltro tirados aleatoriamente en el suelo, descansando, girando, doblándose, estirándose, haciéndose cimas y también túneles, cientos de piedritas colocadas cuidadosamente dentro del marco de la fachada de una casa que apaga sus focos, tabiques que se desprenden, chapopote deslizándose sobre el suelo de una habitación, piedras que intercambian su lugar a 264 millas de distancia, un tiempo fuera para recargar energía y después chocar, de pronto, sucede una tormenta de rayos que parece dividir el cielo, una situación infinita, un papel aluminio como un campo de espejos retorcidos (si desea puede continuar o cambiar a la pág. 145).

Hay más materia desperdigada que sujeta, suelta que conservada, hay, más caos que orden. Si consideramos la relación materia-escritura y suprimos los elementos del paisaje así como los movimientos de las formas que componen las prácticas de la escritura, observamos también en las escrituras de artistas, cómo se diluyen los formatos y se mezclan entre sí, las palabras que tienden más al caos que al orden, no sólo como estructura formal, sino también de sentido, no sólo de cómo (si desea puede continuar o cambiar a la pág. 243) sino también de aquello que se enuncia, así la escritura nos hace ver que como materia también hay una ejecución o actitud y que tendríamos que estar consientes de los tipos de técnicas, métodos o movimientos interiores –de la propia escritura- empleamos. Donald

Judd escribió: But if materialism without idealism is blind, idealism without materialism is void, así habría que considerar, por un lado el contenido y los temas, pero también habría que ponerle atención a el modo o la modulación de la escritura, desde los ejemplos que desintegran la propia escritura en la poesía concreta hasta la elección sencilla entre elegir hacer un ensayo, notas, un poema, o un chiste.

A veces, la escritura de artista es una especie de composición que se opone a los trabajos ordenados debido a que se propone como una inmediatez frente a el mundo por trágico o placentero que éste sea y no se afianza a la comprobación de la verdad. Para el propio Robert Smithson las nociones ocultas de “concepto” están en retirada del mundo físico. Montones de información privada reducen el arte a un hermetismo y metafísica fatua. El lenguaje se deberá encontrar en el mundo físico y no terminará encerrado solo en una idea o en la cabeza de alguien. (si desea puede continuar o cambiar a la pág. 167). El lenguaje debe ser siempre el desarrollo del procedimiento y no una ocurrencia aislada, la escritura debe generar ideas en la materia y la materia conductas en la escritura.

El discurso o el conjunto de palabras tiene sus propias formas de organización, así la escritura tiene un orden que se puede traducir en el cabal uso de las palabras y la lengua, en el correcto empleo de la ortografía y gramática, el acomodo de las palabras en función de su puntuación o en orden de la claridad y seguimiento de ideas entre los párrafos. Entender el desorden en la escritura siguiendo el sentido de Robert Smithson de la entropía como una práctica inevitable y no necesariamente negativa, implica en las propias palabras del artista que dichas palabras como los árboles podrían estar lo suficientemente deformadas o hechas escombros y tal deformación o destrucción no podría estar descartada por una académica tímida y/o prejuiciosa.

El es el propio Smithson quien utiliza la palabra teratología para nombrar las prácticas de la escritura de artistas. En la biología se utiliza en sentido de asombro (teratos=maravilla) para estudiar sobre todo las anomalías y malformaciones del desarrollo embrionario de las especies animales o vegetales traducidas en mutaciones, prodigios o monstruos; anota Smithson que lo maravilloso significa que el mundo ha sido traído a la conciencia de su existencia otra vez y por eso no deja automanifestarse y evidenciar el escaso control que tenemos con respecto a sus movimientos autónomos, lo sublime incomoda, para el propio escritor, implicaría ceder ante ese “otro” espacio, no está por demás decir, teratológico, al mismo tiempo que asombroso y anormal.

Más allá de los escritos de artistas, la propia crítica de arte ha venido condenando esta incomodidad y anomalía, el así llamado “fauvismo”, o bien, merece atención

la anécdota de un William Turner atado a la vela de un barco en medio de la tormenta, la actitud cobró forma a través la pincelada, así se dejaba atrás el uso de las líneas que delimitaban la forma, su pintura se hizo todavía más desenfocada y deformada, son sus críticos en el Salón de la Royal Academy quienes comentan al ver estos cuadros: seguro Mr. Turner o se está volviendo loco o se está quedando ciego.

Así los artistas que escriben o se estarán volviendo locos o no saben escribir, sin embargo, tal escritura podría de alguna manera estar emancipada de los discursos oficiales. Nos encontraríamos con una escritura entregada a la información y esclarecimiento cuyo valor se lo otorga el discurso de poder y el orden público contra una de procedimientos ambiguos e insondables, íntimos y a hasta herméticos; un trabajo de escritura que se adhiere a los códigos tradicionales de formación contra una deformada por incongruencias estilísticas o divagaciones legítimas; una escritura que asegura su valor por citas de autoridades contra una que cita la cotidianidad que la rodea; una escritura que utiliza conceptos con significación afamada, legalizada y rimbombante, contra una que hace que los conceptos se re-signifiquen y transformen en palabras mutadas y deformadas y que así mismo se deforman y mutan nuevamente. Para Robert Smithson son los pensamientos como avalanchas en la mente, en este sentido se están rompiendo, los pensamientos son como el material que está tratando siempre de estar lejos, rompiéndose y sangrando de los bordes, no hay ningún intento de finalizar en un concepto estático, sin embargo el artista está interesado en los conceptos, aquellos que son como lodos que se derrumban por un lado de su cerebro.

La escritura podría referirse a un sustrato de una métrica que se fragmenta en diferentes formas de descomposición, como un laboratorio entrópico para caminar y hacer hoyos, adentro, capas y capas de movimientos activos, sin origen concreto y sin fin. Y es que a Robert Smitshon le interesaba la tierra, los ritmos geológicos, la materia, la mineralidad cambiante, siempre es el desorden el que gana: pensemos en las cocinas de los restaurantes, tantas personas detrás, tantos movimientos autónomos, tanto tiempo y ritmos invertidos, tanto ruído, tanta basura al momento de limpiar las verduras, tantos olores sueltos y solo un mínimo concreto: nuestra cena en un plato. Para el artista americano: hay una ecuación entre el disfrute de la vida y el derroche; cuanto más vida disfrutes habrá mucho más derroche de energía. (si desea puede continuar o cambiar a la pág. 163).

La escritura de artistas deviene en una avalancha de ingenuidad,  
(ver Recetas de cocina de Leonado da Vinci),  
de desnudez irrespetuosa, que se atreve a escribir no como se lee sino como se habla,

(ver Udu, de Sekou Sundata),  
de cantidad masiva de notas desconectadas entre sí que te obligan a detenerte,  
(ver Truisms de Jenny Holzer),  
que sólo termina cuando el soporte se acaba,  
(ver I will not make anymore boring art, John Baldessari)  
que hace otro tipo de asociaciones por ejemplo en la forma de citar,  
(ver Quasi-infinites and the waning of space de Robert Smithson),  
con ideas que no vienen unas seguidas de las otras, sino de las que hacen saltos,  
(ver Presents de Jiri Valoch),  
que al que al tratar de expresarse quizá incluso llegue a ser casi ilegible,  
(ver Information de Hanne Darvoben)  
donde cuyas palabras se muevan como cuerpos coreográficos,  
(ver Mureau de John Cage),  
que se al querer escribir algo diferente sin más se apropian de las escrituras de  
los otros,  
(ver Gustave Flaubert Un Coeur Simple de Sherrie Levine),  
que tratando de hacer un uso fidedigno de sus fuentes difieran considerablemente  
de las ideas que la preceden,  
(ver Shakespeare from memory, de Emma Kay),  
que exponga con dignidad sus errores, sus cambios de opinión por contradictorios  
que sean,  
(ver Marcel Duchamp The Bridge Striped bare by her Bachelors Even),  
que omita los créditos porque están seguros que hasta decir “Te amo” es una cita  
de alguien más,  
(ver Purloined: A Novel de Joseph Kosuth),  
que en lugar de escribir certezas manifiestan abiertamente sus dudas,  
(ver End-Means 1,2,3,4 de Donald Burgy),  
que hagan levantar la cabeza del papel porque su expresión es confusa e incluso  
insuficiente pero que al mismo tiempo contenga una inexplicable contundencia,  
(ver 100 japanische poems de Robert Filliou),  
que está escrita como suena aunque contenga faltas de ortografía,  
(ver Material 1 de Dieter Roth),  
que ponga acentos falsos para entonar el texto como una canción,  
(ver The force of listening de Christof Migone),  
que -sin saber nada de ti- parece estar hecha para susurrarte al oído y contarte lo  
que ahora mismo estás haciendo anunciando el secreto que comparten,  
(ver Untiteld de Adrian Piper),  
que su trabajo -como el del científico- poetice la clasificación valorando más el  
sentido que la significación retórica,  
(ver The first thousand numbers classified in alphabetical order de Claude  
Closky),  
que se derrita como copos de nieve,

(ver Error de Vito Acconci),  
que parece provenir de la neblina,  
( ver Viaje, Daniela Bohorquez),  
que recogen como moronas los pedazos sueltos de los otros,  
(ver If only de Anne Turyn & Robert Fiengo),  
que se arrinconen como margarinas en una habitación,  
(Poems for everyone de Hermann de Vries),  
que aireen las palabras como truenos en medio del desierto,  
(ver 10,000 milles de Richard Long),  
o las que sin más de repente se corten como peñascos,  
(ver Art cards de Gordon Matta Clark),  
etc ( ... ).

La entropía es una especie de error también, algo que sin proponérselo “sale” como el óxido de los metales o la humedad de las paredes, de ahí su relación con lo posible y lo ilimitado, con lo que no se puede calcular del todo (si desea puede continuar o cambiar a la pág. 55) o bien inventa una nueva forma de hacerse avalancha, de trazar y de imaginar no bajo el dictado de un deber ser, sino bajo una misteriosa orden que llega desde la necesidad de hacerse de un cuerpo propio.

La escritura no sólo es un hacer sino también un deshacer, “sobras” de algo, deshechos escatológicos que los cuerpos expulsan porque no pueden conservarse: ¿cuerpo-absoluto que elimina la sobra o fragmento que por sí mismo necesita fugarse? ¿o más bien, entonces, no estaríamos en la urgencia de reconocer otra forma de habla sobre aquello que se escapa, una materia no como posición sino como intensidad o invisible?. Por cierto, la facultad de hablar de lo invisible e inacabado revela un carácter extraño y un tanto inesperado en el pensamiento del artista y tal rareza no carece de interés ni de importancia, si advertimos precisamente que ante las ruinas, no podemos acercarnos como un entero –tal vez como lo hace la mirada más clásica de la conservación-, sino una de tantas vías posibles es un trato a través de sus fragmentos “montones de piedras acumulándose una y otra vez sin cesar”, para Smithson: “Vivimos en estructuras y estamos rodeados de marcos de referencias, pero la naturaleza los desmantela y los devuelve a un estado en que ya no tienen integridad”.

A cada paso que el hombre da levanta polvo de estrellas. La escritura no es sino la colisión atronadora de mundos diferentes destinados a crear un mundo nuevo a partir del violento forcejeo que entre sí mantienen sus fuerzas, un mundo nuevo que llamamos obra. Tempranamente Kandisky escribiría que cada obra se forma de la misma manera que lo hizo el cosmos. Mediante catástrofes que consiguen obtener una sinfonía a partir del caótico estruendo de los elementos.

Si hay una desmaterialización de la forma que no sólo se reduce a la representación, como en el caso del barroco o algunas vanguardias tales como el impresionismo, impresionismo o futurismo, sino que también es una consecuencia de la tendencia del arte del siglo pasado en relación al objeto específico y del uso de los nuevos medios y posibilidades de prácticas; la escritura de artistas es también parte de este proceso de desmaterialización, así las cualidades textuales condicionan el proceso (si desea puede continuar o cambiar a la pág. 235) de la materia y a su vez su conceptualidad. Ante la posibilidad de la desmaterialización de la escritura en los mismos términos que la obra visual-objetual, carente sería el trato de ésta entendida como un entero -tal vez como lo hace la mirada más clásica de la escritura-, sino que, una de tantas vías posibles sería la consideración a través de sus fragmentos y energías, montones de piedras acumulándose una y otra vez sin cesar, montones de palabras aglomerándose y expandiéndose también sin cesar.

También pensar la escritura de esta forma influye desde luego en la forma de interpretarla no regida desde un modelo sólido, sino desde distancias críticas que no son medidas sino ritmos. Es la artista alemana Hito Steyerl quien nos invita a imaginar que estamos cayendo y que no tenemos un suelo seguro en donde posar nuestras piernas, imaginar también que toda la historia del arte no es tal como la conocemos y que tampoco es un lugar seguro, imaginemos al arte no como una historia sino como una masa deforme que cambia a través del tiempo, el arte no como una consecuencia sino como un comportamiento. La escritura de artista con sus procedimientos inacabados o desmantelados sería cómplice de este caer.

Por cierto, la facultad de hablar de lo inacabado e invisible revela un carácter del pensamiento del artista americano, es claro este interés en la obra titulada Hotel Palenque (1977), una pieza “encontrada” en Yucatán, Smithson junto con un grupo de amigos y su esposa, la también artista Nancy Holt, realiza un viaje a México en donde encuentra “en medio de la nada” un hotel, también a medio terminar, de esos que podemos encontrar con facilidad en cualquier carretera mexicana: una construcción suelta, dislocada, un hotel siempre “inacabado”, a medias, piedras sueltas, paredes descarapeladas, castillos de alambres dejados a la intemperie, techos desmantelados, ladrillos al desnudo -aquí recordemos su conexión con artistas minimalistas que trabajaban ya esta desnudez del objeto como Carl André, Robert Morris, Dan Flavin sobre los que el propio Smithson escribe-.

Existe en el trabajo de Smithson un interés por el comportamiento literal de la materia pero también por sus relaciones y todavía más las dimensiones que emanan y de la que somos inevitablemente partícipes, “el andar de la cosa”: el pasto que surge sin planeación entre los tabiques, debido a que existe a pesar del dominio de los sistemas totalitarios que tratan -sin éxito- de extinguir cualquier

movimiento excéntrico -fuera del centro u orden común-: marcas de sol en las cortinas de las habitaciones, zonas inexploradas del restaurante o desconocidas de la alberca, los gestos casi invisibles de los turistas que se hospedan, así un lugar que se planeó de acuerdo a unas características acogedoras o normas “cuidadas” para turistas es un lugar confuso, al igual que la escritura, hasta peligroso, un sitio que debes de descubrirlo porque le faltan señalamientos y caminos claros, pero Smitshon no quiere construir esos caminos ni señalamientos evidentes debido a que valora estas relaciones en las que emergen situaciones completamente nuevas todo el tiempo, para él, se tiene que aprender a viajar al azar como los primeros mayas, arriesgarse a perderse entre los matorrales, sería única manera de hacer arte y la escritura no está exenta a estos movimientos, por ello el uso recurrente en el propio artista de un vocabulario referido a los vacíos, agujeros, caídas, derrumbes, avalanchas, etc., ello sería lo más vivo que hay de la materia, aquello que se experimenta como viviente, porque son precisamente ritmos activos atravesados por flujos inestables todavía no formados. (si desea puede continuar o cambiar a la pág. 193)

En el arte contemporáneo están por ejemplo las obras de Santiago Sierra quien cansado y “contenido” de sus principios minimalistas quema una galería o bloquea con un tráiler una avenida principal entre la ciudad de México y Ecatepec; Luis Carlos Hurtado quien hace una torre de forma inversa: “rascando un pozo”; La tempestad es una pieza en donde una artista simplemente deja caer una gota de miel en un vaso con miel; Rirkrit Tiravanija organiza cenas con sus amigos y el deja el material sobrante expuesto; Entropy Symphony obra del artista alemán Zefrey Trowel, quien le pide a sus amigos que generen caos en un museo, comenzando por el propio Trowel quien hace una replica de la obra de Charles Ray expuesta en el museo para fingir robarla, el final: una sinfonía creada por el sonido de walkie-talkies de guardias sonando al mismo tiempo tratando de responder a las 25 emergencias provocadas todas a la vez; las alfombras del suelo manchadas de bebidas, pinturas y desperdicios expuestas como obra de Dieter Roth o su archivo catalogado con extrema minuciosidad de todas las cosas que deshecho o que no fueron de utilidad en su taller; la cabina telefónica de Sophie Calle que empezó con un florero y cajetilla de cigarro gratis colocados para los usuarios casuales de la cabina, lo que generó una centena más de peticiones de personas que utilizaban el teléfono, la artista solucionó tales deseos con el fin de hacer más comfortable el uso, la consecuencia sería una cabina palimpsestica, deformada, porque había quien le pedía tanto como sillas, como revistas pornográficas.

El reto, es entender la escritura de artista con la misma consecuencias que estos artistas procesan sus piezas: asumir que la pérdida o el desgaste se presentan con mayor facilidad que con que la que se conservan. Nos desmaterializamos

todos los días, nos desestabilizamos en campos plurales de prácticas dispersas. Su propia impresión o aparición: lo sublime. ¿Alguien que no “sabe” escribir, no tiene derecho a decir? Conforme la ignorancia y las anomalías dejen de castigarse, que dejen de percibirse como debilidades, que deje de practicarse la exclusión del escrito inestable, el escrito de artista se dignificará como obra de arte y también como conocimiento. La idea de la ruina al revés, por lo tanto, no es la idea clásica de aquella edificación que conserva, ni es el pasado como fundamento ni el futuro como promesa y que resguarda los valores de nostalgia, sino aquella donde se alcanza el estado de ruina antes de construirse.

Recuerdo cuando Smithson menciona cómo lejos de causar temor en la población “El gran apagón” -que sucumbió el noroeste de Estados Unidos- produjo una euforia o lo que llama “alegría cósmica” que se extendió por todas las ciudades oscuras. Esta falla eléctrica representa también un monumento o mejor dicho “nuevo monumento”, en vez de hacernos recordar el pasado como los monumentos antiguos -un hecho histórico trascendente: la independencia, la batalla de Puebla, la cabeza de Juárez, los nuevos monumentos parecen hacernos olvidar el futuro, así eliminan la pautas y devienen en instantes, en esta relación emergen situaciones completamente nuevas con el tiempo y el espacio: La cabeza de Juárez que no es la cabeza de Juárez per sé y que desde su interior reclama su propio devenir en una pista de patinaje para los habitantes colindantes a dicho monumento. La escritura necesita de un apagón que propicie la escritura de los artistas.

El primer renglón del mismo párrafo organizado de izquierda empieza en un punto exacto,

El segundo renglón del mismo párrafo organizado de izquierda empieza en un punto exacto,

El tercer renglón del mismo párrafo organizado de izquierda empieza en un punto exacto,

Y así,

Todos empiezan iguales, pero como las olas cada renglón elige terminar de forma asimétrica.

La entropía se ríe de nosotros.

Mientras tanto podríamos intentar habitar la risa, ser conscientes de la entropía, disolvernos con la energía perdida, hagamos inversos, pateemos no piedras sino meteoros.

Continuará..

Un ejemplo empírico de lo escrito, es esta lectura... así tenemos más energía suelta que atrapada en estas palabras.

**los textos de artistas no son una explicación -aunque pudieran serlo- sino una manifestación.**



-----  
Asunto: Trouwens  
-----

Re: A propósito, la escritura de artistas ha acompañado a los creadores desde que su trabajo se denomina obra y ellos artistas, como prueba están los códices de Leonardo o los poemas vengativos y literalmente vanguardistas de Caravaggio.

Re:Re: A propósito, en el medievo los distintos tipos de arte se reconocieron a sí mismos como medios de expresión con propiedades particulares y así reclamaron desde su territorio su superioridad unos con respecto de los otros, en tal competencia se funda la separación entre la pintura y la literatura: el paragono, de ahí la consideración de las artes visuales como poesía silenciosa y la literatura como pintura elocuente. La palabra contra la imagen en franca rivalidad pelearán a través de sus teóricos por quien reproduce con mayor eficacia y fidelidad el espíritu del arte.

Re:Re:Re: A propósito, en algún momento tal poesía silenciosa será sinónimo de poca elocuencia y con ello escasa inteligencia, así se aislara al artista visual de la investigación y teoría de las artes, por otro lado, también el silencio será el pretexto perfecto para inventar el mito del genio; tal silencio o bien puede formar a un artista que se vuelve autocomplaciente de su propio procedimiento o bien revelará la audacia de un ser que conoce el mundo a partir de sus propias subjetividades y como éstas no son lógicas, fijas, ni generales las defenderá de un pensamiento positivista que reiterativamente las minimizará de los campos de conocimiento.

Re:Re:Re:Re: A propósito, los artistas continuarán escribiendo, proliferaron hasta el siglo XIX sobre todo manuales, cartas, manuscritos, títulos de obra y algunos ensayos específicos sobre el arte y la escritura, tal es el caso de Seven Discourses on Art del pintor Joshua Reynolds, dedicado a los miembros y jóvenes estudiantes de la Royal Academy of Arts en Londres: el valor y rango de cada arte es proporcional al trabajo mental empleado en él, o al placer mental en producirlo... las palabras deben emplearse como medio, no como fin; el lenguaje es el instrumento, la convicción es el trabajo; o el Diccionario de las artes de Eugène Delacroix: el hacer tratados sobre las artes ex profeso, es dividir, tratar metódicamente, resumir, hacer sistemas para instruir categóricamente (...) error, tiempo perdido, idea falsa e inútil. El hombre más hábil no puede hacer por los otros más de lo que hace por sí mismo, es decir, anotar, observar que la naturaleza le ofrece objetos interesantes. En tal hombre las opiniones se modifican continuamente, nunca se conoce -algo- como para hablar de él de forma absoluta y definitiva.

Re:Re:Re:Re:Re: A propósito de la subjetividad, varios artistas como Giorgio de Chirico apelan a un mecanismo de investigación fundamental pero también bastante menospreciado -sobre todo sí lo que se buscan son resultados destacados-, es la sinceridad, que bien podría ser considerada una metodología cuyo rigor es el compromiso con una subjetividad responsable practicada al menos sin engaño ni oportunismo. Chirico también escribiría que gracias a la mano el cerebro humano habría desarrollado su inteligencia, entonces tanto la materia tocable como la conceptual devienen en una afortunada relación de conocimiento.

Re:Re:Re:Re:Re:Re: A propósito de la materia, la desmaterialización de la técnicas artísticas y la transdisciplina evidenciada abundantemente con las vanguardias artísticas provocan con Duchamp, Man Ray y Adon Lacroix girar el engrane del mundo por medio de la escritura -que hasta el momento parecía fijo y purista-: Esquivons les ecchymoses des Esquimaux aux mots esquís (Esquivemos las equimosis de los esquimales con palabras exquisitas). Los límites de la palabra física, fonética y conceptual transitan entre sí y desactualizan el paragoné, las distintas artes hacen alianzas, para el pintor Rober Delauny: la palabra simultánea (...) por medio del color simultáneo y del contraste de las palabras simultáneas llega (...) a una estética nueva y representativa de la época, como una materia no formada y por lo tanto ilimitada de expresión que ejerce su acción sobre múltiples variables.

Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re: A propósito, las técnicas artísticas renuncian a su exclusividad a cambio de su experimentación, esta implicación va más allá de formas-estructuras, o deformaciones y deconstrucciones para abordar situaciones de la materia. La escritura es una situación, se descubre la relatividad de las cosas visibles, y al mismo tiempo se expresa la creencia de cómo lo visible en relación a la totalidad del mundo es un ejemplo aislado y cómo otras narraciones están latentes. Las cosas -y las palabras- aparecen en un sentido más amplio y diverso, a menudo contradiciendo aparentemente la experiencia del pasado. Se pretenderá hacer esencial lo aleatorio, según Paul Klee.

Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re: A propósito, el artista Kurt Schwiters investigaba al arte más como un estado que una suma o un fin (MERZ), así la obra no sería un resultado sino un estado pausado de lo movable de toda investigación y proceso artístico personal, sino de qué otra forma entenderíamos la caja de zapatos de Gabriel Orozco, la simultaneidad se hizo holograma, si el holograma se rompe, cualquier trozo de él reconstruirá el todo. De manera que la parte está en el todo y el todo está en la parte. La escritura es un estado, los objetos son estados también, al igual que el sonido, la imagen y cualquier posibilidad más, escribe el propio Schwiters: Not the word but the letter is the original material of poetry: Word is: 1.composition of letters. 2. Sound. 3.Detonation (meaning). 4. Carrier os associations od ideas. Art is inexplicable, infinite, for consistency of form its material to be clear, unambiguous.

Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re: A propósito, en los años sesenta proliferan los escritos de artistas en función de los artistas conceptuales y el grupo Art & Lenguaje. Por medio de distintas técnicas artísticas los artistas se agenciaron de palabras e ideas; la escritura tenía tanto un estado fantasmal posibilitado por el mundo de las ideas, a manera de instrucciones, medidas, fórmulas, descripciones, deseos, etc., como un estado sólido como el de los meteoros más pesados en el caso de tautologías, sentencias, estructuras y cuerpos para ser literalmente tragados (Keith Arnatt).

Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re: A propósito, para legitimar al artista como un personaje social e intelectual con valor Alberto Durero escribe sobre su autoretrato de 1500: Albertus Durerus Noricus ipsum me propriis sic effingebam coloribus ætatis anno XXXVIII; el artista representado con sus propios colores se reafirmaba como pintor, como un sí mismo virtuoso y emponderado -recordemos que sólo se pintaban personajes distinguidos, nunca antes un pintor autoretratado y mirando

completamente de frente al espectador-. De la misma forma la palabra como referente lingüístico reafirmaría su propia suficiencia como materia artística incluso sin forma, así por medio de Telepathic piece Rober Barry intenta comunicar por vía telepática una obra de arte cuya naturaleza no es ni visual ni presencial.

Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re: A propósito, regresando a mediados del siglo pasado un grupo de pintores estadounidenses categorizados -por cierto- en mucho casos sin su consentimiento expresionistas abstractos, experimentaron un malestar ocasionado por el exagerado uso de la crítica del arte situación que se prolongaría hasta la actualidad, lo que dio origen también a una vasta producción de escritos de artistas como artículos, respuestas, ensayos, notas críticas y textos académicos en contra de la sobreproducción intelectual y denotativa del arte escrito por agentes externos del proceso creativo que ahora reconocemos como historiadores, curadores, críticos.

Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re: A propósito, Barnett Newman, uno de estos artistas, reitera por medio de sus escritos que el tipo de conocimiento que surge desde las artes favorece e incita a imaginar procedimientos de escritura-crítica desde la creación que no sólo funcionen para decir sino para crear -a su vez- a cada uno de nosotros. Tal escritura implicaría un acto poético de decisión y entusiasmo para formarse y diferenciarse de los otros, por esta razón Newman exige pasión y menos esnobismo. Los primitivos jugaban con lodo -escribía-. El lodo como una materia descontrolada, aún llena de sorpresas y revelaciones mágicas. El mismo uso tendría que tener la escritura. Más un compromiso con la creación que con la imitación, afirmaríam incluso que lo humano del lenguaje es la literatura, no la comunicación, lo que lo lleva a suponer que: el primer grito del hombre fue una canción.

Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re: A propósito, también un grupo de artista brasileños, los artistas neoconcretos, dimensionaron el poder erótico y sensual de la escritura, Lygia Pape valoraba lo experimental entendido como proceso, más que los principios normativos que consideraban límites a la invención, el desafío según sus palabras es construir un universo propio que resulte de una tarea insana de vuelos poéticos, de murmullos, de locura e invención. La poesía visual fue protagónica en de este movimiento, Matias Goeritz en México apuntó que la escritura no es sólo un puñado de letras que intenta contener el mundo. La poesía es una serpiente, un "lamento incrustado en el muro más luminoso".

Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re: A propósito, entre muchas tantas cosas la poesía visual entendería la escritura como una arquitectura una relación entre materia y espacio y de ahí el salto directo al libro como espacio concreto con dimensión, movimiento, forma o gravedad. La poesía visual se mantiene como un ángulo más de escritura-arte que amerita una propia investigación, para fines de este texto nos quedamos sin embargo con su interés por el formato-libro-arte.

Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re: A propósito, importante es diferenciar el del libro de artista del escrito de artista, aunque ambos convergen en la posibilidad de ser una en sí obra -es decir una técnica artística-, los materiales son los que varían ya que el primero utiliza los recursos visuales y espaciales como lenguaje y materia, el segundo en cambio utiliza primordialmente

las palabras -el lenguaje escrito- como materia artística; en tanto que las palabras también son imagen se podría suponer de esta forma que el escrito de artista es una categoría dentro de los libros de artistas pero debemos recordar que no todos los escritos de artista concluyen en el formato libro. Así los escritos extienden la palabra no sólo desde su forma sino también como significado, gramática, traducción, fonética, género, performatividad, lectura, modulación espacial.

Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re: A propósito del género libro de artista; en los años recientes ha tomado notoriedad este formato o técnica artística, las extensas revisiones sobre el trabajo del artista Ulises Carrión lo comprueban; su archivo posee una amplia producción de ensayos y colección de ediciones al respecto. Por su cercanía a la escritura de artistas me entusiasma un concepto un tanto omitido -debido al fervor del termino Libro de artista-, se trata de un termino que el propio Carrión inventa: el de "obra-libro" cuya característica es manifestarse y funcionar como un libro o documento en papel ordinario: es decir, tienen un aspecto normal (no, como los libros de artistas). Y no es por modestia, asegura, cuando los artistas hacen obras libro están reconociendo la existencia de los libros normales tal como los conocemos. Los materiales o la mayoría de ellos están hechos con papel. Tienen tamaños estándares y no utilizan ninguna técnica extravagante de impresión. Y algo muy importante, funcionan en la vida normal como libros comunes. En otras palabras, puedes colocarlos en estantes. Y si no les prestas ninguna atención especial, bueno, parecen libros comunes. No necesita ningún pedestal o luz especial. En este sitio están los escritos de artistas.

Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re: A propósito de lo ordinario, no puedo continuar sin dejar de mencionar la descripción de Olafur Eliasson: si yo fuera un texto, sería solo una frase; compleja, cristalina y sorprendentemente simple. No pondría conclusiones estables ni hechos universales, simplemente ideas sentidas, pensamientos personificados y atmósferas. Sería físico, arraigado a la realidad... Si yo fuera una palabra, sería Bienvenido. Sólo una palabra Bienvenido que enlaza de manera contundente el interés de la participación del público pero sobre todo la atención constante de los elementos del universo y la experimentación del hecho simple de estar sin pedestal ni luz especial.

Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re:Re: A propósito, tal obra-libro asumiría una relación con procedimientos del arte pop y con una chispa de ready-made, no desde la creación, sí en tanto que disposición como un objeto común del mundo, quizá más cerca con el minimalismo y su relación en el espacio. A pesar de lo ordinario su coherencia no reside en el formato libro sino en el uso, selección y performatividad del lenguaje escrito en tanto que obra con procedimientos, emociones y desarrollos conceptuales específicos. En la época de Carrión todavía más vinculada a signos visuales que verbales, es muy común la explosión de la poesía concreta. La escritura de artistas actuales propicia una reflexión desde lo verbal-espacial -aunque sigan siendo forma- en tanto que obra. I little bird told me, de Mark Dion es un ejemplo claro de la escritura de artista en tanto proposición, el hecho de que un pájaro hable supone que los humanos son los que hablan abundantemente a través de los pájaros --puesto que ellos no hablan-, por medio de poemas, pinturas, esculturas, símbolos, etc., de esta forma lo artificial de tales manifestaciones tiene la misma subjetividad-natural de la escritura como investigación.





**se acepta mediante la escritura de artista al lenguaje como materia.**



Escrivientes / escrivanos.

Tengo el honor de informar a usted acerca de los hechos siguientes de los cuales he podido ser testigo parcial:

Hemos de considerar que, la escritura de artistas solo es:  
un movimiento, un doblez, una forma,  
una idea de arte, una fuerza, una tensión y una energía,  
una posibilidad, una indiscreción, un reparto de lo sensible,  
un proceso de arte, una intervención, una repetición,  
un intrínseco, una obviedad, una rutina,  
un descubrimiento de arte, un infraleve, un apunte,  
una destrucción, una construcción, una disolución, una evanescencia,  
un ritmo suelto, una elocuencia, un espaciamento,  
una materia, una serie, lo que cede,  
una longitud, un acercamiento, una comunidad,  
una manera, una ejecución, un método,  
una espiritualidad, un ritual, una técnica,  
una participación, una recolección, una práctica,  
una presencia, una densidad, una materialidad,  
un gesto, un cambio, una textura,  
un camino, un lado, una libertad,  
una ausencia, una atención, una espera,  
un objeto, un sujeto, un cuerpo,  
una convención, un reto, una importancia,  
una simplicidad, una complejidad, un pensamiento concreto,  
una invisibilidad, una visión, un sentido,  
un cambio, una negación, una distinción,  
una perturbación, una mezcla, una confusión,

una subjetividad, una operación, una inestabilidad,  
una declaración, una expresión, una significación,  
una composición, un espacio, un universo...

la escritura de artistas no sólo se compone por lo que se ve.



Mirando el cielo.

84

Existen mundos maravillosos que nunca llegaron a ser, hay otros que ya existen y que no han sido pensados de antemano por sus constructores, otros que están pero que no los vemos y sólo necesitan atención para salir a la superficie, hay los que prefieren permanecer en secreto por completo o existen también aquellos que se presentan y desaparecen inmediatamente, y, hay mundos que pueden ser uno o todos a la vez dependiendo de un tiempo específico. Resulta que todos esos mundos son cuerpos vinculantes, a su vez formados por muchos otros más; la pregunta sobre qué delimita sus fronteras continúa todavía inconclusa, no obstante cada uno de esos cuerpo deviene en una materia en tránsito, un espacio "entre" que difumina la relación y el límite entre lo uno y lo otro para así quedar expuesto a una especie de "trance", tal hipnosis sucede en actividades tan metódicas como la meditación pero también tan ingenuas como el simple hecho de mirar el cielo.

65

Se ha hablado del cielo como un lugar que señala lo inconcluso, lo inacabado, lo desbordado -Open book, 1974-, algo que está más allá de nuestros cuerpos -Blindfolded Catching, 1970-, es algo que no se puede medir y que siempre implica una decisión acerca del espacio y por supuesto de su habitar -Digging piece, 1970-. Es, además, algo que acostumbramos a ver de lejos, a pensarlo en relación con su distancia, pero no hay nada más equivocado; estamos tan cerca de él que de hecho empieza en nuestros pies -Face of the Earth, 1988-, en las decisiones diarias sobre nuestros recorridos -Following Pieces, 1969-, pues hay tanta cercanía entre el cielo y nosotros que ese estar demasiado cerca -Trademarks, 1970-, esa pérdida de frontera hace que nos perdamos en él y lo veamos tan vasto -Security zone, 1971- incluso para tropezar con nuestros propios pies. También nosotros podemos ser el cielo de otro planeta que nos observa a la distancia -Notes on Movement II, Body as Place, 1972-, al final el cielo comienza en relación a la determinación de nuestros propios cuerpos.

62

El artista norteamericano Vito Acconci elabora a través de sus múltiples actividades plásticas un método en el que practica con el comportamiento y modulación de su y otros cuerpos en el espacio, cualquiera que éstos sean, así los efectos de su obra atraviesan el paso de la escritura al cuerpo, del cuerpo a la arquitectura, de la página al espacio y del espacio al cosmos. Profundamente enamorado por los desplazamientos de la palabra sobre la hoja en blanco desde implicaciones mínimas como simplemente deslizar las pupilas a través de un escrito a situaciones claras como leer un libro sin pausa y sin cerrar la boca. Vito nos convoca a poner atención al gesto cotidiano de leer y escribir como un taurette que se repite hasta el infinito, el cuerpo se hace escultura y sus

Subias son las palabras que tocan y desplazan los movimientos básicos de las actividades involuntarias que proceden del encuentro con la escritura que también involucra el cuerpo del lector-escritor.

56 Enrique Vila Matas escribe para la artista visual Sophie Calle un libro titulado Porque ella no lo pidió, cuyo contenido es el inicio de un pacto: él escribirá una narración en tanto que la artista se compromete a ejecutarla; por su parte el artista canadiense Micah Lexier escribe This is me writing, una pieza en donde invierte el orden del ejercicio de la escritura, el desplazamiento de la pluma o lápiz en relación a la inmovilidad tradicional de la página en blanco se invierte; la pluma permanece estática mientras que un grupo de personas mueven la hoja siguiendo la ruta de las distintas direcciones de cada letra establece, así escribe: this is me writing by holding the pen stationary in moving the paper.

69 La obra de Vito tiene cierto halo de discreción y de cierta manera pone atención en lo involuntario y al mismo tiempo abierto y suelto, en estos movimientos en off de la escritura. Durante sus estudios profesionales de literatura se contagia de los libros de John Hawkes, Raymond Queneau, Stephan Mallarme, Samuel Beckett y Edward T. Hall, pero es sobre todo, en su propia escritura en donde Vito nota y practica las implicaciones del cuerpo disolvente -llámese escritura o ser humano- en un espacio y un tiempo continuo imposible de fijar. Cuando se cree que algo ya está aquí inmediatamente se transforma en otro, el escribir es tan flexible y tan resistente que la escritura puede extenderse en cualquier dirección y energía "elástica":

65 READ THIS WORD THEN READ THIS WORD READ THIS WORD NEXT READ THIS WORD NOW SEE ONE WORD SEE ONE WORD NEXT SEE ONE WORD NOW AND THEN SEE ONE WORD AGAIN LOOK AT THREE WORDS HERE LOOK AT THREE WORDS NOW LOOK AT THREE WORDS NOW TOO TAKE IN FIVE WORDS AGAIN TAKE IN FIVE WORDS SO TAKE IN FIVE WORDS DO IT NOW SEE THESE WORDS AT A GLANCE SEE THESE WORDS AT THIS GLANCE AT THIS GLANCE HOLD THIS LINE IN VIEW HOLD THIS LINE IN ANOTHER VIEW AND IN A THIRD VIEW SPOT SEVEN LINES AT ONCE THEN TWICE THEN THRICE THEN A FOURTH TIME A FIFTH A SIXTH A SEVENTH AN EIGHTH

49 "Skying" es el nombre con el que el artista inglés John Constable bautiza la practica de mirar el cielo, quién a su vez traducirá este ejercicio en una serie de pinturas realizadas entre 1821 y 1822 tituladas Cloud Study. Skying es un desplazamiento al mismo tiempo que un entrenamiento de los cuerpos que se reunen en el campo de juego. De la misma forma que las nubes, la escritura evoca sus propias disolvencias, para Acconci es un acontecimiento que involucra relaciones de cuerpos que se vinculan y también llevan a cabo sus propios recorridos espaciales, las implicaciones que se deducen de ello llevarían a pensar la escritura en sí como un Estudio en movimiento.

26 Elijamos cualquier punto -sugirió en su momento Vito-. El movimiento comienza ahí.

Según algunas encuestas contemplar el cielo es una de las ocupaciones favoritas de los habitantes de este planeta, incluso algunos insectos, felinos y primates aparecen en esta estadística, es una actividad que constituye un lugar tanto para ver como para ser visto, esto nos convierte en una especie de naturaleza en constructo para y con los otros también. Mirar el cielo tendrá una correspondencia de ser tanto un estado de posición como de distanciamiento, al igual que en el ejercicio de la escritura el espacio intermedio intercepta dos tipos de acontecimientos simultáneos, la escritura y su afuera: Let me explain. A place is a way for admission or transit; physical environment; physical surroundings; an indefinite region. Será el propio Vito quien especule sobre la distancia como cuando las personas están alejadas a 10 pies y cada una puede ver a la otra persona completa, pero cuando esas mismas dos personas están a dos o tres pulgadas de separación la visión completa no es tan importante y todo se vuelve borroso.

112

Este hecho lo llevó a reflexionar acerca de la visión, el control y las fronteras de los diferentes cuerpos implicados. Existe la distancia, es algo muy simple pero también revela el hecho de que escribir comparte cierto espacio con una alternancia, es decir, fusiona de alguna forma el afuera y el adentro o la relación de sujeto objeto. Un personaje llamado Scaramouche en la obra teatral del escritor alemán Ludwig Tieck titulada Der blonde Eckbert está montado sobre un burro. De repente aparece una tormenta y él dice: "la obra no dice nada de esto; el guión no hace referencia a la lluvia, sin embargo me estoy mojando". Mundos alternos suceden todo el tiempo sin ni siquiera darnos cuenta. Estamos rodeados de trazos y composiciones gratuitas de cuerpos cotidianos que están presentes y aunque nosotros somos parte de ellos no necesariamente estamos conscientes de su existencia y su situación espacial. Así las relaciones con la mesa, la cama o la silla, el papel, la máquina de escribir o ahora la computadora, el tiempo, la distancia no sólo se podrían entender desde la utilidad, sino como formas de sensaciones plásticas.

64

Dichas sensaciones plásticas abren y contraen tanto cuerpos como espacios, no son estables sino que evidencian actividades orgánicas. Contrario a la idea que entiende la escritura como un contenedor fijo que detiene los pensamientos para hacerlos permanentes, la escritura -desde las prácticas de Aconci-ejerce también su propio espacio de contracción y también pulsa como cualquier otro organismo, el artista aprovecha los espacios en que las palabras parecen descifrar su propio juego de contracción y expulsión, así escribe: No estoy cerrada, estoy abierta. Entra. Puedes hacer todo lo que quieras conmigo. Entra. No te voy a parar. No puedo cerrar. No te voy a cerrar, no te voy a atrapar. Esto no es una trampa. Escribe.

29

En la escritura, hay dos cuerpos elementales -aunque no únicos-; aquel que escribe y la escritura, entre ellos, un espacio tan vasto o reducido como pueda ser posible, sucede que lo que hay en ese "entre" es el trance mismo del cuerpo con el espacio.

Vito lo sugiere con este poema:

Ahora quiero contarte un secreto. Estoy asintiendo con la cabeza.  
 Ahora quiero decirte la verdad. Me estoy estirando.  
 66 Ahora te diré algo que no puede ser cuestionado. Estoy agitando mis manos.  
 Ahora quiero contarte los hechos. Estoy agitando mi pierna.  
 Ahora quiero decirte algo que no sabes. Estoy cambiando de posición.  
 Ahora quiero decirte lo que juro es verdad. Estoy dando la vuelta.

Enuncia e inmediatamente sabe que al mismo tiempo está actuando (que su cuerpo se pone en práctica en tanto que escribe)... escribo mientras escribo, es decir, hay un uso de las palabras para decir algo y hay un movimiento implícito con las manos moviéndose en el teclado, por supuesto también de todo el resto del cuerpo, intercepta estos dos espacios sin los cuales la escritura no existe, no limita el ejercicio de la escritura sólo a lo escrito sino que extiende sus  
 79 fronteras a las condiciones de una realidad que sucede a la par... como agitar mi pierna, en tanto que escribo este párrafo o detener la mano junto a la nariz en tanto que leo estas palabras. El artista está interesado en las cosas haciendo movimientos mínimos; lo que abulta las paredes o cava debajo de los pisos, los movimientos de las nubes. La escritura de Acconci tal como sucede con el irrelevante hecho de mirar el cielo nos invita percibir los movimientos provenientes de la distancia aún en la cercanía de una hoja de papel dispuesta en nuestras manos.

En 1821 el pintor John Constable describe cómo las nubes se amontonan formando masas de gran densidad y aparentan desplazarse desde lo alto con lentitud; por encima de estas grandes nubes aparecen otras, numerosas y opacas, pequeñas, que pasan con rapidez frente a ellas... Flotan mucho más cerca de la tierra y quizás puedan precipitarse con una corriente de viento más fuerte que, junto con la liviandad que las caracteriza, incide para que se trasladen a gran velocidad. Aconoci ejerce el hecho de cómo las palabras se amontonan formando masas de gran densidad y aparentan desplazarse con los ojos a gran lentitud... por encima de esas palabras aparecen otras y luego a su vez otras, dejan de ser palabras para transformarse a sí mismas en acciones... y así escribe:

CONTENTED

He was small	page 1
Until after he was growing up	page 2
For a while he was growing	page 3
As well as much as an	page 4
Inch at time by	page 5
The time he would look on	page 6
Each ocasion until as time	page 7
Passed each had gone	page 8
213 By as he went past them	page 9
Up to the time when could look	page 10
Back to those times when as far	page 11
As he could remember he had	page 12

Been small and also smaller	page 13
And even the smallest he had	page 14
Ever been as well	page 15
As when he was as	page 16
Tall as he could remember having	page 17
Been which was	page 18
Yesterday being that he did	page 19
Not look today yet as it	page 20
Were at himself as he	page 21
Was although as	page 22
It is he preparing	page 23
To do that at that at least	page 24
He is as to the small	page 25
Of his back although if	page 26
He takes a larger view this makes	page 27
Him feel small though not when	page 28
No one looks as he does while look-	page 29
ing back all the same as if	page 30
To see if they ever looked like	page 31
Him one at time	page 32
At any time he could count on	page 33

En este juego el escrito ya no necesita contar una historia, la historia es el propio recorrido de su materialidad, la escritura se señala a sí misma, describiendo de manera reflexiva el movimiento de la palabra a lo largo de la página, así la escritura desvela sus propias capacidades de interacción y espacialidad. Aconci con sus diferencias sustanciales, hace uso de la famosa tautología de los artistas conceptuales de los años 60 expuesta en el ensayo del artista Joseph Kosuth, Arte después de la filosofía de 1969. Tanto Kosuth como otros artistas conceptuales "toman" las palabras para anexarlas y fusionarlas a sus piezas de arte en forma de pintura, objeto o instalación, Vito al contrario decide no "sacar" la letra del libro para transformarla en escultura o alguna otra técnica visual; él investiga la relación espacial del en sí de la escritura o del cuerpo-libro-escritor-lector explorando de manera reflexiva el movimiento de la palabra a lo largo de la página o los enunciados junto con sus capacidades de interacción con los otros espacios y actores que componen el juego de leer y escribir en el formato libro. La diferencia sustancial con otros artistas de su generación, es que mientras los artistas conceptuales emprendían una empresa profunda, incluso de carácter ontológico sobre la necesaria pregunta por la naturaleza del arte a través de definiciones concretas por medio de un lenguaje intelectual y con estructuras precisas, Vito concentraba sus gestos artísticos en reflexionar la naturaleza del comportamiento insospechado de los cuerpos en el espacio y la creación de lenguajes singulares de escritura, así, mientras los artistas conceptuales escribían con un inglés correcto (es decir gramatical y ortográficamente impecable), Aconci, influenciado p.Ej. por el The Silent Language o The Hidden Dimension, inventaba otros "reglas" tanto de lectura como de escritura;

when i am reading this i am upside down them en;

46 otros códigos de escritura: J12 G13 G12 B11 K9 B11 F11 F14 D13 C6 C14 F2 A9 A9  
B10, A9, C14, J9, C14, J9, B12, B12, C12, C12, C12, C12, C12, D13 D13, D13, D13,  
D13, D13, D13, D14, D14, C5, C14, C14, C14, H13, G2, B6, F14, G4, J9, F3, F6, F6... etc.

otros gestos:

Paper, you see

(You see it)

is thin, flexible material, it is said

(it is said it is)

in sheets or leaves, as you have heard

(you heard it is), etc.

otras voces en off:

28 It is at reast

(It has been previously mentioned)

(It remains)

(It is in a condiction)

(The rest is still to come) etc.

otras estructuras:

30

l  
N.  
S  
a  
m  
a  
s  
n  
l  
l  
s  
l  
e  
l  
p  
e  
p  
re  
t  
c  
t  
f  
f  
l  
etc.

17 otros movimientos y distanciamientos entre el escrito y la persona:  
I am moving at a normal rate. I TURN TO LOOK STRAIGHT AT YOU. I say, I TURN TO  
LOOK STRAIGHT AT YOU. I TURN TO TALK STRAIGHT AT YOU.

otros ecos;  
There was a man here, but he is disappeared as you look  
There was a dog here, but he is vanished as you watch  
78 There was a rock here, but now it is gone as you see  
There was a ball here, but by this time it is lost to sight  
There was a street here; it is not here, you keep looking, etc.  
apreciaba otros errores -que siempre han existido-:  
Como un punto suelto

85 La dimensión oculta es como un pájaro que no oye nada de lo escuchamos, que  
escucha lo que nosotros no oímos, este es juego de no estar estando y estar no  
estando, tal cual lo ejerce Aconcci. Este darse cuenta de los desplazamientos  
del estar y no estar de la escritura, implicaría un Dar-se y al mismo tiempo  
un ceder-se al otro, provoca un juego de disolvencia de los propios límites  
del cuerpo para permitir que el otro reducido a lo oculto exista y al mismo  
tiempo continúa siendo una apuesta por el cuerpo tácito, una evidencia clara  
y contundente de las formas haciendo distintas composiciones involuntarias o  
planeadas, todos nuestros movimientos producen una especie de arquitectura  
particular, inmediata e ilimitada, como la escritura, así las palabras también  
aparecen en varias formas: empalmadas, centradas, entre paréntesis, separadas,  
subrayadas, borradas, etc, lo mismo sucede con las posibilidades de lectura.

90 Tal materia en devenir -llámese escritura- evoca un sin fin de formas  
plásticas o acústicas como cualquier otra obra de arte, para Vito Aconcci es  
fundamental entender la escritura como una materia de trabajo, por lo tanto  
declara: Quiero que las palabras sean materiales. Cuestioné el hecho de que  
cuando ves una palabra, miras a través de la palabra el tema, el contenido.  
Y obviamente no hay nada de malo en eso. Pero quería tratar el asunto de la  
palabra, el asunto de la página. Cuando comencé un poema, pensé: "¿Cómo me  
muevo? ¿Cómo me muevo del margen izquierdo de la página al margen derecho?  
¿Cómo me muevo de una página a otra? Me fascinaron declaraciones como la de  
Raymond Roussel, un libro es un libro que comienza en la primera página y  
termina en la última, o la declaración de Gertrude Stein quien dijo que solo un  
cuento o una novela deberían terminar cuando el lector muere.

77 Así también la escritura implica no sólo el cuerpo y el espacio sino también  
el tiempo, mirando el cielo no sólo vemos el cambio de las nubes al desplazarse  
continuamente a causa de la densidad y la velocidad del viento, también vemos  
estrellas que ya han muerto y de las que apenas alcanzamos a ver su pasado  
-lo mismo sucede con la escritura-, hay muchas cosas que no vemos, desde los  
vapores de la ventana de un vecino, meteoros girando a nuestro alrededor o  
estrellas explotando que provocan múltiples o insignificantes transformaciones  
en distintos cuerpos tan lejanos como cercanos.

En memoria de todas aquellas palabras que quedaron fuera de estas páginas por la tecla Delete y andan por ahí sueltas.

**suene a usted mismo.**



ESTOY POR UN ARTE\*, ESTOY POR UNA ESCRITURA.  
CLAUS OLDENBURG

ESTOY A FAVOR DE UN ARTE/ESCRITURA QUE SEA POLÍTICA, ERÓTICA-MÍSTICA, QUE HAGA ALGO MÁS QUE SENTARSE CON SU CULO EN LA INTELLECTUALIDAD.  
ESTOY A FAVOR DE UN ARTE/ESCRITURA QUE CRECE SIN SABER QUE ES EN ABSOLUTO, UN ARTE/ESCRITURA QUE TIENE LA POSIBILIDAD DE INICIAR EN UN PUNTO CERO.  
ESTOY A FAVOR DE UN ARTE/ESCRITURA QUE SE ENREDA EN LA BASURA COTIDIANA.  
ESTOY A FAVOR DE UNA CONVERSACIÓN ARTÍSTICA QUE IMITA LO HUMANO, QUE ES CÓMICA, SI ES NECESARIO, O VIOLENTA, O LO QUE SEA SI SE NECESITA.  
ESTOY A FAVOR DE UN ARTE/ESCRITURA QUE TOMA SU FORMA DE LAS LÍNEAS DE LA VIDA MISMA, QUE SE RETUERZA Y SE EXTIENDA, QUE ACUMULE, ESCUPE Y GOTEE, QUE SEA PESADA, TOSCA Y CONTUNDENTE Y DULCE Y ESTÚPIDA COMO LA VIDA MISMA.  
ESTOY A FAVOR DE UN ARTISTA QUE SE DESVANEZCA.  
ESTOY A FAVOR DEL ARTE/ESCRITURA QUE SALGA DE UNA CHIMENEA COMO CABELLO NEGRO Y SE DISPERSE EN EL CIELO.  
ESTOY A FAVOR DEL ARTE/ESCRITURA QUE SE DERRAME DE LA CARTERA DE UN ANCIANO.  
ESTOY A FAVOR DEL ARTE/ESCRITURA QUE LAME UN NIÑO DESPUÉS DE QUITAR UN ENVOLTORIO.  
ESTOY A FAVOR DE UN ARTE/ESCRITURA QUE SE MUEVA COMO LAS RODILLAS DE TODOS, CUANDO EL AUTOBÚS ATRAVIESA UNA EXCAVACIÓN.  
ESTOY A FAVOR DEL ARTE/ESCRITURA QUE SE FUME COMO UN CIGARRILLO, QUE HUELA COMO UN PAR DE ZAPATOS.  
ESTOY A FAVOR DE UN ARTE/ESCRITURA QUE SE AGITE COMO UNA BANDERA, O AYUDE A SOPLAR NARICES COMO UN PAÑUELO.  
ESTOY A FAVOR DEL ARTE/ESCRITURA QUE SE PONGA Y SE QUITE COMO PANTALONES; QUE DESARROLLE AGUJEROS, COMO CALCETINES.  
ESTOY A FAVOR DEL ARTE/ESCRITURA QUE SE COMA, COMO UN TROZO DE TARTA, O SE ABANDONE CON GRAN DESPRECIO COMO UN TROZO DE MIERDA.  
ESTOY A FAVOR DE UN ARTE/ESCRITURA CUBIERTO CON VENDAS.  
ESTOY BUSCANDO ARTE/ESCRITURA DESDE UN BOLSILLO, DESDE LOS CANALES PROFUNDOS DE LA OREJA, DESDE EL BORDE DE UN CUCHILLO.  
ESTOY A FAVOR DEL ARTE/ESCRITURA QUE CREZCA EN UNA OLLA, QUE BAJE DE LOS CIELOS EN LA NOCHE, COMO UN RAYO, UNA CONVERSACIÓN QUE SE ESCONDA EN LAS NUBES Y GRUÑA.  
ESTOY A FAVOR DEL ARTE/ESCRITURA QUE SE ACTIVE Y DESACTIVE CON UN INTERRUPTOR.  
ESTOY A FAVOR DEL ARTE DEL GUSANO DENTRO DE LA MANZANA.  
ESTOY POR EL ARTE/ESCRITURA QUE GOLPEA Y DESPELEJA LAS RODILLAS Y LOS PLÁTANOS POR IGUAL.

ESTOY A FAVOR DEL ARTE DEL CONO DE HELADO CAÍDO EN EL CONCRETO.

ESTOY A FAVOR DEL ARTE DEL PAN MOJADO POR LA LLUVIA.

ESTOY A FAVOR DE LA DANZA DE LAS RATAS ENTRE LOS PISOS.

Y AÑADO:

ESTOY A FAVOR DE UN ARTE/ESCRITURA QUE SE PEINE, QUE SE CUELGUE DE CADA OREJA,  
QUE SE COLOQUE EN

LOS LABIOS DEBAJO DE LOS OJOS, QUE SE AFEITE LAS PIERNAS, QUE SE CEPILLE LOS DIEN-  
TES, QUE SE FIJE EN LOS MUSLOS Y QUE SE DESLICE SOBRE EL PIE.

UN CUADRADO QUE SE CONVIERTA EN GOTITA.

\* Paráfrasis del escrito de Claus Oldenburg, editado para fines del texto.

**si no tiene nada que decir, no se sienta obligado a fingir que lo hace.**



Paréntesis. A veces sucede, que, llegamos demasiado pronto o demasiado tarde para entender algo, el destiempo provoca un paréntesis que hace que aquello ignorado en su momento se presente como una segunda presencia, como si el cuerpo se partiera en dos y ahora estando aquí estuviésemos nuevamente allá. Semanas atrás visité el Museo Hamburger Bahnhof, en Berlín, como en otras ocasiones esperaba encontrar en la sala principal alguna instalación o pieza monumental; pero esta vez solo había una sala enorme desocupada, “desperdiciada” únicamente con tres escritorios acompañados cada uno de ellos con un letrero dorado con las frases: “I will always be too expensive to buy”, “I will always mean what I say” y “I will always do what I say I am going to do” respectivamente, además había también un par de recepcionistas y un par de Ipads en cada uno de los escritorios. El público podía registrarse -si así lo quería- en cualquiera de las frases. Nada más. A decir verdad, fue decepcionante el hecho de no encontrar nada más en la exhibición principal, así que por puro morbo me inscribí en Yo siempre haré lo que yo digo que haré. The Probable Trust Registry. The Rules of the Game # 1-3, tenía una atmósfera un tanto fantasmal y también ausente, tanto que por meses olvidé completamente mi propio registro, fue hasta el 2 de julio, cuando recibo un correo con una lista larga de la gente que decidieron firmar la misma regla de participación que yo había firmado. La lista me unía a otras personas más y formábamos todos en conjunto una masa virtual ¿una escultura? ¿un viento espacial?, algo así como un segundo cuerpo y también entonces recordaba el compromiso que había hecho, no era ni mi firma, ni la escritura en sí lo que me comprometía a esta acción, sino su sentido ausente, aquella acción que nadie podía comprobar, pero que

existía cada vez que yo hacia lo que decía que haría, de esta forma la escritura extendía sus límites y sus efectos a cada de espacio de nuestras vidas cotidianas seguramente atravesando distintos países. El poder de la escritura rebasó el propio montaje realizado en el Hamburger Bahnhof, perforó su espacio y su tiempo y también cada espacio y tiempo de los registrados. A veces no hago lo que digo que hago, pero cuando hago lo que digo que hago soy un episodio de la escritura de la artista Adrian Piper y activo un mundo donde mi registro en la escritura es un compromiso, una ética, una política, un comportamiento y una poética. Aún me sigue maravillando y obsesionando esta pieza, no por formar parte de ella sino porque incluso cuando no hago lo que digo que hago soy como el resto de virtutas que el escultor dejó fuera. Meses después, descubrí que la artista de origen estadounidense vivía gran parte de su tiempo en Berlín, ahí fundó su propio archivo: Adrian Piper Research Archive Foundation, descubrí también con entusiasmo el involucramiento constate y consciente de Piper con la escritura, para ella los escritos de artistas implican una responsabilidad social y una mayor conciencia acerca de..., incluso se trata de un proceso de democratización de la obra arte, pues sería más fácil para los artistas hacer público su trabajo por medio de un libro sin pasar por el proceso político de selección que ahora se requiere (es decir, donde fuiste a la escuela de arte, a quién conoces, dónde vives, si te han "escrito" y quién y dónde, con quién te acostaste, dónde pasas el rato, etc.). El libro como arte y con ello la escritura son además una forma barata de alcanzar esta democratización no sólo para los artistas sino también para aquellos que compran arte. La escritura de los artistas desde esta mirada resultaría una resistencia no sólo a las estructuras intelectuales de poder sino también a las institucionales y económicas. En 1976 Piper imagina un arte accesible para todos, que fuese tan sencillo y barato como comprar un comic, las reflexiones de tales deseos están escritas en su ensayo titulado Cheap Art Utopia; antes, en 1972 acuña el término meta-arte para describir un tipo de escritura que una artista puede hacer sobre su trabajo en el cual examina sus propios procesos y aclara su contexto sociopolítico y suposiciones conceptuales desde la perspectiva de una primera persona..., Piper no duda en afirmar que los artistas también producen epistemologías, la diferencia con la crítica de arte es la manera intrínseca de sus puntos de enfoque, para el meta-arte el punto de atención es en sí mismo un objeto y un proceso que cada cual realiza sin separación, para la crítica en

cambio su punto de atención es hablar del trabajo solo, sin sus sentidos y sus afectos personales de ideas, formas y contextos, sin embargo la artista también reconoce un tipo de crítica de arte incompatible con el mito de que la crítica puede borrarse impersonalmente a sí misma y a su subjetividad para entregar con mayor precisión declaraciones objetivamente válidas sobre el objeto criticado. Según Piper aplicar desde la escritura el meta-arte implicaría también la creación de una identidad (la del artista y su especificidad que lo crea) y por lo tanto una reflexión acerca de los discursos y el poder ya que cualquier identidad -a pesar de su colectividad- es personal y debe tener el coraje para romper con la uniformidad, para ello es necesario hacerle muchas trampas al lenguaje instituido, aceptado, normalizado. En el año 2012 Piper reinventa su personalidad con un pequeño escrito al inicio de su página web: Queridos amigos: Para mi cumpleaños número 64, he decidido cambiar mis designaciones raciales y de nacionalidad. De ahora en adelante, mi nueva designación racial no será ni negra ni blanca, sino más bien 6.25% gris, en honor a mi 1/16 herencia africana. Y mi nueva designación de nacionalidad no será afroamericana sino angloalemana, reflejando mi ascendencia predominantemente inglesa y alemana. ¡Únase a mí para celebrar esta nueva y emocionante aventura con precisión administrativa inútil y de control institucionalmente inútil! Al combatir la violencia legal del discurso de poder se multiplican las voces y también se multiplicarían los mundos provenientes de éstas, así como también las formas y maneras de creación e interpretación en ese caso de escritura y lectura, justo por esta razón Piper produce un libro titulado *A reader*, donde habla de la relación entre las interpretaciones predominantes de su trabajo y los espectadores que las interpelan. Piper usa su identidad como artista, como mujer, como mitad africana mitad anglosajona para desarrollar un tipo arte de arte -incluyendo desde luego sus escritos- emancipador. Aquel que dice ella, combate las hegemonías, el que derrota los intentos, los simulacros de representación, o la que resiste ante las políticas que quieren clausurar la vida en soluciones identitarias. Así que Piper está dispuesta a mostrar con dignidad cada una de sus mezclas desde distintos cuerpos, digamos, el humano en su serie de fotografías tituladas *I Am Some Body, The Body of My Friends*, 1992–95 o hasta el de la propia escritura: *Escape to Berlín*. La aceptación de un cuerpo infiltrado e impuro defiende también estructuras que no sólo le competen al arte sino que son en un sentido abierto parte de una geopolítica y una transformación de

las estructuras tradicionales de raza o de género; en 1986 realiza una pieza llamada My Calling, una tarjeta de presentación que entrega a todas las personas en un Bar cualquiera con la siguiente leyenda: Querido amigo, yo no estoy aquí para ligar o ser ligada. Yo estoy aquí porque yo quiero estar aquí, sola. Esta tarjeta no pretende ser parte de un extendido coqueteo. Gracias por respetar mi privacidad. La escritura no es un pretexto ni está fuera de la "obra" sino que es una meta-arte-escritura. Piper escribe como una forma de ejercer su dignidad, así la obra de arte no es solamente una mercancía en manos del poder, escribir entonces es un factor ético-libertario y también una fuerza que reafirma la existencia de las voces -laterales- de los artistas que se resisten a la soberanía de la generalidad y la repetición infinita de una sola voz, al mismo tiempo que es un compromiso que identifica una posición -la del ser artista- en el descubrimiento e investigación del resto que lo rodea y compromete. Renunciar a construir mundos con nuestras manos es condenarse a una existencia sumisa; los reunidos en un comité llamado así mismo invisible intuyeron que "la disciplina verdadera no tiene por objeto los signos exteriores de una organización, sino el desarrollo interior de la potencia", procurar la existencia de la creación y la imaginación es por eso vital. Piper adivina detrás de una espesa niebla de uniformidad artística un mecanismo de operaciones, maniobras y estrategias, un contraataque y una posibilidad del existir genuino por más torpe que sea. La escritura de artistas es un paréntesis dentro de la escritura general sobre y de arte. El mismo entre-paréntesis que lo vincula a una suposición de todo aquello que puede ser posible, de algo que viene a propósito como una alteridad, o una segunda voz, sin certezas, como algo que está por venir o como un rumor ininteligible pero insistente. Escribir como artista parece ser la determinación de la causa, en tanto que, siempre haré lo que yo digo que haré



.



la escritura de artistas parte de la seducción.



# Omaggio dell'uomo semplice

Tan sólo una pequeña obra... menor... menor

POR MONA SCHWARZ

Kakuro Ozu trabajó como asistente para Andy Warhol entre 1966 y 1969 en el estudio conocido como The Factory, fue uno de los colaboradores más importantes para el artista y amigo común de Valerie Solanas quien en 1968 disparó en contra de Warhol, la causa fue la acusación de plagio de las ideas escritas por Solanas en su manuscrito *Up Your Ass* para guiones y películas del artista. Ozu fue uno de los mecanógrafos que trabajaron para *A: A novel*, una novela pionera en la literatura cuya especialidad fue haber sido una redacción descuidada –tal como lo entendían y con errores tipográficos y ortográficos de los mecanógrafos contratados por el artista– de audiotapes que Warhol grabó en The Factory para documentar los diálogos cotidianos del actor y amigo cercano Robert Olivo mejor conocido como Ondine. En 1987 Ozu regresó a Fukushima en Japón para dedicarse a la escritura y trabajar en una estación de trenes disfrazado con una gran cabeza de gato.

MONA: Cómo empieza su relación de trabajo con Andy Warhol?

KAKURO: Llegué a Nueva York en la primavera de 1966 para estudiar letras, por esa razón asistía a todo tipo de eventos literarios, en ese momento en Estados Unidos pasaba de todo y la literatura no se quedaba atrás, así es como llegué a una presentación de la obra de Gerard Malanga, al final de su charla me acerque a él y le pedí que por favor leyera mis poemas, inmediatamente asentó, creo que le gusté (sonríe), acto seguido me invita un café con el pretexto de hablar sobre mis trabajo, fui. En el restaurant, un hombre delgado con el cabello plateado o una peluca no sé, entra y se sienta sin más en nuestra mesa, no se presentó pero fue muy cordial, hablaba con mucho entusiasmo sobre el primer aparato de televisión que él había comprado el día anterior, aseguraba que desde que lo prendió supo que dejaría de preocuparse por buscar relaciones íntimas. Yo no tenía idea de quien demonios era esta persona y me incomodaba un poco que interrumpiera mi oportunidad de establecer contacto con Malanga, yo continuaba callado mientras ellos hablaban sobre la televisión, sobre los equipos Polaroid y las estrellas de cine, parecía desaparecer entre los dos, pero de repente bajo su mirada y vio de reojo las hojas sobre la mesa con mis poemas y me dijo, ahh escritor... entonces le dije, sí, usted también? No. No, no escribe? No. Pero le gusta leer? A lo que el respondió nuevamente no, no leo, sólo me gusta ver las formas de la letras. Malanga asintió con la cabeza y dijo, ohh mi amigo es un recién llegado a Nueva York y está buscando trabajo, tienes trabajo para él en The factory? Porque no? Respondió, mientras estiraba los hombros hacia el techo. Me

asuste. No, no! Lo agradezco mucho pero yo no quiero trabajar en una fábrica, yo soy un escritor, no sabría que hacer trabajando en una fábrica además sería muy torpe, respondí con claridad. Mañana preséntate a las 8 am en la calle 47 del este de Manhattan arriba del Bar Chirleys Pin up. Lo conoces? Hecho! -respondió Malanga por mi- y después los dos se fueron en dirección a Macys a comprar ropa interior. Antes de salir del bar Gerard me susurró. Él es Andy Warhol y me dio un par de palmaditas en la espalda.

MONA:Entonces, se presentó al día siguiente?

KAKURO: Ya había oído ese nombre muchas veces pero no sabía exactamente si era un escritor, un actor, un artista, un director de cine o era todos a la vez, creo que en el fondo eso era (ríe). Pero como se me estaban acabando mis ahorros y también por el mero morbo me presenté al día siguiente en el cuarto piso de un edificio destartado de Manhattan. El interior de The Factory me fascinó –muros, techo, suelo- y todo lo que hay ahí estaba pintado de color plata o cubierto con una capa de papel Reynolds, lo que me provocó una curiosa sensación abstracta y atemporal, como si estuviera dentro de una nave espacial el tiempo y los objetos parecían flotar. Creo que en el fondo Andy se compadeció por mi, un inmigrante que en algo le recordaba su propia historia, usted sabe él llegó a NY a principios de los años 50 procedente de Pensilvania donde había sido vendedor de frutas junto con su familia, escaparatista y estudiante de Bellas Artes. Así que creo que él sintió empatía por mi, él hacía ese tipo de cosas por los demás pero también era profundamente tímido y ausente.

MONA:Usted describe en uno de sus cuentos cortos a un personaje llamado A. W. como un hombre sencillo, es un personaje de ficción o inspirado en la vida real?

KAKURO: De ficción.

MONA: No es posible que A.W esté inspirado en el propio Andy Warhol, con quien usted trabajo en los años sesenta?

KAKURO: Sí.

MONA: Entonces es un personaje que proviene de la vida real?

KAKURO: No. Es de ficción. Es decir justo una de las cosas que aprendí en los años en que viví en Estados Unidos es el engaño en separar lo natural de lo artificial, la sobriedad de la sobreabundancia, la timidez de espectacularidad, la ficción de la realidad; sus fronteras son cada vez menos precisas, en vez separar podríamos abrazar las contradicciones, así entre esos dos polos podría existir un espacio de creación y Andy lo practicaba en sus escritos y entrevistas pero también y sobre todo en su manera de ser en el mundo, si él escribía o hablaba sobre alguna cosa y luego decía absolutamente lo contrario entonces sucedía que aquel dicho oral o textual estaba latente y no fijo, que sus actos y su escritura eran como un organismo mejor dicho una maquinaria que siempre está en movimiento incluso cuando duermes o dejas de escribir.

MONA: Ahora que habla de espectacularidad y ostentación, sabemos del gusto por las joyas y los objetos de

lujo que a Andy le gustaba coleccionar, es decir, digamos que le gustaba darse sus gustos, comer en los mejores restaurantes, ser amigo de las personas famosas, aparecer en la televisión?

KAKURO: Sí.

MONA: Entonces como convive aquel hombre sencillo que usted describe con toda espectacularidad y glamour que devienen con su fama?

KAKURO: Mhhh, mira si ves a Andy exclusivamente como el artista que está todo el tiempo en las fiestas con los más famosos, que lee revistas de la farándula como Harpers Bazar o Vogue, que consume Coca cola, compra sus toallitas Wings para la noche, se tiñe el pelo con Clairol número 07, entonces te estás perdiendo de mucho. Andy hablaba de como que la gente siempre le decía que era un espejo y, continuaba en tono de broma: si un espejo se mira en otro espejo qué puede verse?, eh, los sabes Kakuro? Me preguntaba mientras acariciaba a sus dos perros Fama y Fortuna (ríe como quien sabe algo que sólo él conoce), un pugy un chihuahua pequeñitos, yo creo que finalmente somos nosotros quienes nos reflejamos en el espejo Warhol, su obra es así y vemos lo que queremos ver (termina la frase con una sonrisa).

MONA: Explíqueme por favor porque le atribuye esa sencillez?

KAKURO: Andy Warhol inventó un método, más bien se plagió un método. Es todo lo que una persona necesitaría para andar, para ser una máquina en el buen sentido de ser una máquina. Y su método es efectivo por lo simple que es. Muchas veces sucede que de pronto estás ahí: ante la pausa creativa que parece inmovilizar todo a nuestro alrededor, tal parálisis afecta lo que hacemos y decimos y parece detener todo espacio de pensamiento y de hacer. Detiene y angustia. Hay un procedimiento muy simple y al mismo tiempo revelador para esos momentos de miseria creativa: si no sabes que hacer o sobre qué escribir, has lo que más te guste y escribe sobre lo que más te fascine, si son gatos, pues escribe sobre gatos o píntalos, no sé, invéntate una obra de teatro, ni más ni menos (ríe) en cuyo caso al menos sería una actividad genuina y seductora y fácil porque siempre habrá algo que nos guste, tal consejo proviene de Andy Warhol, quien dicho sea de paso cuanto entraba en esta crisis pintaba dinero porque era lo que más le gustaba en el mundo. El asunto es que siempre, todo el tiempo hay algo que nos seduce, programas de tv, comida chatarra, ropa, pero también la jardinería o hacer helados... etc (ríe), lo que pasa es que lo intelectual de nuestras profesiones termina por eliminarlo. Entonces sujetándonos por esa seducción que aparece de la nada y que siempre está, la maquinaria sigue trabajando, la lasciva forma de una máquina, te mantiene en un estado de felicidad, te mantiene en marcha, la maquinaria siempre continúa. Es alentador hacer lo que más nos guste y también conmovedor empatizar con el hecho de que el arte y la escritura sobre el arte no deberían ser ningún problema ni provocar complejos, así se podría trabajar con todo y escribir sobre todo, se gana con ello honestidad.

MONA: Cuando usted habla del “ buen sentido ” de ser una máquina, se refiere entonces al hecho de simplemente

echar a andar algo?

KAKURO: Sí, Andy buscaba siempre una manera de ocupar el tiempo, sus filmes son un reflejo de eso, graba a Ondine durante cuatro horas comiéndose una seta, sólo para ocuparse del tiempo, para hacernos sentir el tiempo, pero era chistoso, él mismo decía que como espectador se podía empezar en cualquier momento y podrías pasearte por la sala, bailar, cantar, incluso salirte o no regresar, hacer lo que quisieras y si regresabas todo seguiría. Sí, claro, cómo no, la máquina Warhol podía ser obsesiva, pero si el sol no saldría obsesivamente todos los días, todos nosotros moriríamos, no?; así que hay que tener un poco de obsesión en la vida. Recuerdo por ejemplo cuando me contrata para la preparación de A: a novel, no entendía exactamente lo que él quería, sólo escuche: aquí hay unos cassettes, los grabé durante un año, dijo, ahora transcribe todo lo que escuches mientras yo veía a otra media docena de chicos que hacían lo mismo que yo pero de forma diferente, así que pensé que entonces algo estaba haciendo yo mal.

MONA: Y fue así?

KAKURO: No, no habría forma de equivocarse, porque cada diferencia dentro de la repetición maquina era simplemente un pliegue más de la misma sábana moviéndose. ¿No es la vida sólo una serie de imágenes que cambian a medida que se repiten? Tampoco entendía que hacía exactamente Andy, una novela?. Al principio fue problemático, a mi me enseñaron en distintos cursos de Literatura cómo escribir una novela o poesía y nada de lo que hacía Warhol en ese momento se parecía a lo que hasta ahora conocía, es decir dónde demonios estaba eso que llamamos inspiración si sólo copiamos? (ríe). Qué hice?, deje de preocuparme. Yo por ejemplo escribía incluso los ruidos que hacía la casetera, entonces empecé a divertirme y escribir, así eché a andar mi propia maquinaria.

Rattle, gurgle, clink, tinkle.

Click, pause, click, ring.

Dial, dial.

MONA: Volvamos de nuevo a la maquinaria...

KAKURO: Sí, déjeme decirle que todos somos un engrane de algo más grande y lo que más me conmueve es que ni siquiera nos damos cuenta de ello. Grababa todo para no perderse de nada. Decía: No soporto que esta charla se pierda, todo el mundo dice cosas estupendas. La gente lo toma como una violación a su intimidad pero habría que espiar a todo el mundo. Entonces, cuando todo decir o hacer tiene la misma importancia, nada está más elevado que lo otro, así seríamos un tanto más igualitarios, digamos, democráticos, recuerda usted esa frase célebre, esa que decía algo así como: creo que todo el mundo debería ser una máquina. Creo que todo el mundo debería de gustarle todo el mundo. En eso consiste al arte pop. En que te gusten las cosas. El mundo le fascinaba, sea lo que sea le parecía precioso, le gustaba lo que hacía la gente, todos podían ser sus mejores

amigos en algún momento. En un mundo ideal habría igualdad y entonces todo nos podríamos gustar y a todos nos gustarían todos, nada de propiedades privadas, por eso es que el amaba América.

MONA: Porqué?

KAKURO: La idea de América en ese momento era tan maravillosa porque cuanto más americano más igual se era.

MONA: Ohhh!. Entonces se trata de seducción y horizontalidad..., no es el arte pop acaso, una crítica justo a las vacías sociedades de consumo producidas profundamente en las sociedades norteamericanas?

KAKURO: Mhhhh, jajaajaja, no lo sé... yo lo que puedo decir es que a Andy le fascinaba que todos pudieran tener los mismos calcetines. Mhhh, ahora recuerdo, creo que está aquí, sí, justo aquí, en uno de sus libros que usted trae en la mano, aquí está: No pretendo hacer una crítica de Estados Unidos ni mostrar algo feo, supongo que soy un artista puro; es una entrevista que le hicieron en los años 60, una mujer muy amable de apellido Berg; mire, adelante las páginas y alguien más le pregunta en este mismo libro: El arte pop es una apostilla satírica de la vida en USA? Y el responde simplemente No, entonces supongo que No... no hay significado social. A Andy le gustan las cosas, sin crítica, verdaderamente lo hacía feliz ver todo el día su televisor RCA de 19 pulgadas, pero también se conmovía por un insecto pegado en los labios de una actriz de alguna de sus pinturas. Era un oyente y un observador que absorbe y absorbe y absorbe. En general era como un sonámbulo de mirada amable, como de un conejo. El siempre fue muy educado, su boca portaba un gesto relajado y melancólico, llevaba el pelo liso y teñido de color plata y su voz, suave como si siempre hablara de secretos. Qué tiene de malo ser una moda?

MONA: Volvamos al insecto, a que insecto se refiere es una metáfora de algo más?

KAKURO. Pocas veces Andy interrumpía a los otros, igual si era una cena o a nosotros sus asistentes en la Factory, recuerdo una sólo vez que esto pasó, nos llamó a todos y nos dijo que había ciertos tipos de belleza que nos empequeñecen y nos hacen sentir a su lado como una hormiga. Siguió contándonos de la vez fue al Estadio Mussolini con todas las estatuas y, como eran mucho mayores de lo normal, nos platicó que se sintió como una hormiga. Esa tarde cuando nos llamó él estaba pintando minutos antes a una estrella de cine, creo y un insecto quedó atrapado en la pintura. Trato de quitarlo, lo intento una y otra vez hasta que mato al insecto sobre los labios de aquella belleza y así quedo atrapado en la pintura. Entonces ahí estaba el insecto, que podría haber sido una belleza, abandonado en los labios de alguien, esa misma anécdota la escribe en sus diarios. Andy Warhol era un extraordinario escritor de anécdotas, llenas de humor y de honestidad, reflejan lo torpe que era en el mundo pero también describe la extraordinaria capacidad de atención, cuando las cosas banales se convierten en memorables.

MONA: Lo que usted llama democrático tiene que ver con la pérdida del la autoría?

KAKURO: No necesariamente, es decir las cosas siguen llamándose por su nombre, un “Andy Warhol” es un “Andy Warhol”, del mismo modo que una Coca cola una Coca cola, sin embargo lo mecánico le da un sentido a la creatividad por igual, él estaba a favor del arte mecánico, aquello que todos podemos hacer o alcanzar sin privilegiar nada ni a nadie; la idea de la autoría lo atormentaba, él reflexionó sobre la originalidad, a menudo se preguntaba porque tenía que ser alguien original? Porque no se podía ser no original?, decía: supongo entonces que nos vemos influidos por todo en el mundo e influimos a todo el mundo, es una idea más horizontal sobre los procesos de creatividad, también que te pueda gustar todo es igual de democrático, no elitista, es un nuevo sentido de lo estético.

MONA: Y cuál cree que eran las influencias de la escritura de Warhol?

KAKURO: Pantalones Levi’s, Mc Donals, MTV, Max Factor (ríe). Como le dije antes, Andy escribía compulsivamente de todo –por eso siempre traía consigo su equipo de grabación, incluso cuando el mismo era el entrevistado- o sobre cualquiera. Hacía que algo cualquiera se elevara a la esfera del arte e invertía el orden del entrevistado y entrevistador todo el tiempo, le fascinaba la relación empírica entre el tú y el yo, entre lo principal y lo secundario, entonces Andy que era el “importante”, es decir, el entrevistado se convertía a propósito en el sujeto secundario, él ahora era quien hacía las preguntas; a veces le respondía al entrevistador completamente con honestidad y sin pretensión esto: porque no me dice la respuesta y así saldría naturalmente de mis labios; autorizó a John Giorno a hacer una poeta-entrevista, una entrevista falsa que se hablaba de nada y sin ningún propósito, la hicieron en taxis cuando Andy iba a la casa de éste, John inventaba las preguntas que encajaran con lo que decía Andy en las idas y venidas de aquellos recorridos, Andy le autorizó a escribirla como quisiera, daba igual, nos divertiremos mucho, reiremos y nos regodearemos, no existirá ni el bien ni el mal, todo será maravilloso. Otras veces respondía a las preguntas sólo con un sí o no, no como algo tajante sino para dejar abierta la respuesta, sin tanta explicación, él hacía de la entrevista una escultura viviente en donde el cuerpo y las palabras se conjuntaban como un danza, eso que llaman ahora performance y la valoraba como una obra de arte en sí, era el espacio perfecto para difuminar barreras entre el sujeto y el objeto, entre la verdad y la mentira, entre la intimidad y lo público, también era el espacio idóneo para trabajar las palabras como una materia de trabajo, no es gratuito su interés por las entrevistas tanto que, en 1969 funda su propia revista titulada Interview, supongo que tal vez el género entrevista pudo ser considerado seriamente por Andy como una técnica artística. Él transformó el estrado de entrevistas en un picnic y nos enseñó a cautivar a quien nos acosa para escapar de todo aquello que nos intimida. Usted lo cree también?

MONA: Sí, aquí mismo traigo el libro de Warhol, Mi filosofía de la A a B y de B a A para esta entrevista y hay una descripción que me encanta, se la leeré, escribe Warhol: Se me parece pero no soy yo. Yo estoy en otro lugar, parezco responder a las preguntas, pero no te engañes. Trascendentalmente indiferente a tus cavilaciones

suplicantes y literales, te protejo de mi furia ausentándome del escenario de ese amable intercambio. Sólo finjo participar del sistema de trueque del mundo del arte. Usted con qué descripción de Warhol se queda?

KAKURO: La de Andy llevando su típica cazadora de cuero con la cremallera subida hasta el cuello y sus pantalones vaqueros Levi´s, esos que tienen el bolsillo pequeño como para una moneda pequeña, unos zapatos adidas; apenas moviéndose parecido a una escultura viviente, engalanado con el Perfume Beutyful de Estée Lauder que delataba todavía más su liviandad.

MONA: Ah, lo entiendo, nada de idealidad, la literalidad del objeto, como si no hubiera nada más profundo que la superficie...

KAKURO: Andy amaba los objetos. La infantil ingenuidad del chicle, el glamour que arranca de la desesperación, el descuido de la auto admiración, la perfeccionada otredad, la sutileza, la aureola sombría y voyeurística, vagamente siniestra, la mágica presencia pálida y susurrante, la piel y los huesos.

MONA: Ohh, pero eso es muy poético...

KAKURO: O es lo que es. Ahora que recuerdo su pregunta anterior esa sería mi respuesta, si me pregunta por las influencias en la escritura de Warhol, son nada menos que los objetos con los que convivía a diario, nada de escritores famosos, apenas si habla de alguno de ellos, en cambio hay mil citas de objetos comprados en el Centro comercial. Andy podía ser tan fiel a un lugar o un objeto como a una persona. Un lugar puede realmente hacer que se detenga el latido de tu corazón, sobre todo si tienes que coger un avión para estar allí. Con Andy Warhol el espacio de la seducción es suficiente para producir arte. La tremenda seducción de las cosas materiales. Lo tácito. Así nada más. Andy le devuelve la seducción al arte extraviada entre tanta intelectualidad del arte conceptual de esos tiempos.

MONA: Puede hablar más sobre como funciona eso que usted llama tácito en la escritura de Warhol?

KAKURO: Mhhh. Warhol acuño el concepto “zeniano” como de zen, para referirse a la innegable presencia de los objetos del mundo, en realidad decía, ahora estoy pensando en hoy (ríe) hay algo tan tácito que se transforma en risa, era muy simpático aunque no se diera cuenta de ello, escribe en un diálogo imaginado entre sus personajes A y B; A dice: Cuáles te gustaría que fuesen tus últimas palabras? B responde: Adios. Así de simple (sonríe).

MONA: ¿Qué tipo de historias prefería escribir Warhol?

KAKURO: Muchas acerca de tonterías y chismes, como ésta, deje la encuentro, ahhh! aquí está, es perfecta, escuche:

A veces la gente deja que el mismo problema le abrume durante años cuando bastaría decir. Y qué?

Es una de mis frases favoritas: Y qué?

Mi mamá no me quería. Y qué?

Mi marido no folla conmigo. Y qué?

Soy todo un éxito pero sigo estando solo. Y qué?

No sé cómo me las arreglé durante tantos años antes de aprender este truco. Tardé mucho en aprenderlo, pero una vez que te das cuenta jamás lo olvidas.

Sus memorias están llenas de cuentos de este tipo. Andy inventaba todo tipo de procedimientos para hacerse pasar como si nada, como si un gesto importante fuese nada y luego los escribía a su modo, como un chiste, escribió por ejemplo que dejaba tirada gran parte de su cena de restaurantes carísimos para gente sin hogar y al mismo tiempo decía que así él se hacía de una dieta perfecta, porque entonces él comía menos y se mantenía delgado, la bautizó como la Dieta Andy Warhol (ríe).

Otra vez alguien le mando una hoja con preguntas que él se había comprometido a responder por escrito, le preguntaron:

Si es feliz haciendo lo que hace, debería de cobrar por ello?

Sí, respondió

En caso afirmativo por qué?

Porque me haría más feliz.

Y así, podríamos pasarnos toda la tarde hablando de estas tonterías...

MONA: Ok, he leído también que Warhol dejaba que respondieran por él, los mismos entrevistadores como usted me ha dicho, o incluso supe que contrató a un doble para que diera pláticas en varias Universidades como si fuera él, es decir, que esas mismas preguntas que le pidieron responder bien pudieron ser contestadas y redactadas por alguien más incluso por usted mismo no?

KAKURO: Sí, por supuesto. Contradecirse encajaba perfectamente con quien era él. Le gusta la idea de decir lo contrario. Nuevamente el espejo, escribió cómo es que lo más duro era mirarse al espejo, porque no se ve nada, y no le interesaba llenarse, le atraía el vacío, así es que si alguien más lo llenaba por él, estaba bien, no discutía. Para él la nada era fascinante, la nada era sexy, la nada no era nada incómoda, la nada no podría decepcionar. Cuando hablabas con él pareciera como si te estuviera hipnotizando. Era un misterio y no hablaba con claridad de su pasado, cada vez que le preguntaban inventaba una historia distinta.

MONA: Andy Warhol fue uno de los artistas más productivos de su época, trabajo con una infinidad de medios, y...

KAKURO: Sí, Andy todo el tiempo trabajaba incluso cuando parecía que no, pero una de sus piezas favoritas fue aquella escultura con esos globos de helio que luego dejaba volar, decía que así habría un objeto menos en el mundo, lo pondría feliz. Escribió en sus memorias: lo importante es no pensar en nada. Al final de toda mi vida cuando muera, no quiero dejar alguna sobra. Y no quiero ser una sobra. Esta semana miraba la tele y vi a

una a una señora que se metía en una máquina de rayos y desaparecía. Fue algo maravilloso porque la materia es energía y ella simplemente se dispersó... Imagínese ahora una relación tan poéticamente vinculada al vacío y la nada para un personaje cuyo cliché se vincula directamente con el consumo, la acumulación de la riqueza y la abundancia, un tanto paradójico no? (ríe). Pero así era Andy, la persona perfecta en el lugar equivocado, y la persona equivocada en el lugar perfecto. En esas situaciones es cuando las cosas más interesantes ocurren.

Esta entrevista se terminó de redactar en una computadora Mac Book Pro, en la versión de Microsoft Word de 2017, con tipografía Cambria del número 12, mientras el redactor toma un té English Breakfast de Twinings con leche de soya Güd y una bola de helado Darth Vader de Mos Eisley.



**la escritura de artista es además una técnica.**



A finales de los años 50, el artista norteamericano John Perrault, elabora una escrito a partir de actividades aleatorias y arbitrarias registradas en la calle.

“abcdefghijklmnopqrstuvwxy”, (1960)

a: “animals” (film) and eating an apple (animales, película y comer una manzana); b: bouncing a blue basketball (rebotar una pelota azul de básquetbol); c: counting the audience (contar la audiencia); d: dance and dream (bailar y soñar); e: egg. (huevo); f: unzipping my fly and pulling out six yards of red ribbon, slowly (desabrochar la bragueta y saca seis metros de cinta roja, poco a poco); g: guessing (adivinar); h: hoping (“homosexuality”) (esperanzar, homosexualidad); i: iceland, eisenhower, isosceles, etc (Islandia, isósceles, etc); j: jumping rope (quitarse la ropa) k: kicking a kite and meowing (patear un gato y maullidos); l: learing out pages from my book luck, arranging them in a grid, then reading one page by chance. (arrancar las páginas de mi libro de la suerte, colocarlas en una cuadrícula, entonces leerlas al azar); m: matches. (partidos) n: nothing (nada); o: oedipus and riddles. (edipo y enigmas); p: playing the piano. (tocando el piano); q: questions. (preguntas) r: repeat or rainbow. (repetir el arcoiris) s: singing. (cantar); t: traffic. (tráfico) u: removing my underwear. (cambiar mi calzón); v: video film. (hacer video) w: waltzing. (valcear) x: x’ing out screen. (x’ing fuera de pantalla) y: yelling. (amarilear), z: zoo (film). (zoológico film).

Cada uno puede rehacer el escrito de Perrault a su manera: pensemos en eventos ni supremos ni majestuosos, es decir, un día cualquiera, las cosas de todos los días que desde su maquinaria específica hacen reloj, aquellas acciones cargadas de lo inevitable, de lo invisible: la cotidianidad.

a: asperjar una planta; b. bucear en la calle hasta convertirse en pez; c: cae la noche; d. despreciar el primer timbre del día (teléfono, celular, departamento, canción, maullido); e. empequeñecerme en algún momento; f. facilitarle la vida a mis gatos; g: guardar las tazas en la alacena; h: hacer un té; i: ilusionarme con una canción; j: juntar las palmas de las manos; k: karaoke personal; l: luz solar sobre un cactus, m: mirar fijamente y reiterativamente una cosa, n: noche blanca; o: obstaculizar, luego pedir disculpas; p: pasar de un momento a otro una frontera; q: quieto de flojera; r: racha sin suerte; s: sacudirme las pelusas de la cama; t: tratar de estar a medias; u: usar ropa, sin preguntarme porque?; v: voltear cuando no haya nadie que te hable; w: wc; x: x como tache, como error; y: yema de huevo; z: zapatitos brillantes aunque no se vean en escena.

Cada uno puede escribir de casi todo y si lo comparamos con otros escritos sus configuraciones posibles podrían ser muy cercanas pero sus variables a su vez son infinitas, desde la cotidianidad se asume un ritmo, la repetición de un valor, las situaciones que justo nadie intenta descifrar pero que hacen vital nuestra relación con el entorno, abandonos poéticos, aquello que siempre sucede, esta no razón compone su mecánica: la retícula de todos los días; por lo tanto la existencia cotidiana no es el residuo, sino la parte

principal, puesto que está llena de vida, es el campo de autonomía de la persona: las decisiones sobre cómo adorna su sala, si anda en carro o recorre a pie sus caminos diarios, la decisión sobre lo que decide almorzar, la opción sobre el baño diario o el lavado de los dientes, la indecisión sobre la ropa que elegimos –sin pensar- en la mañana, el gusto por el café caliente o frío, las compras en el supermercado o los libros que alguien decide leer o escribir. En ocasiones fugaz, otras sumamente lenta, la cotidianidad se compone de infinitos ritmos; lo cotidiano es la agitación de las cosas. su sinceridad. La abolladura de una olla de cobre que en su accidente exhibe sus heridas con dignidad, el universo se desdobra en todas direcciones y así el texto.

a: ausencia de citas; b: banal; c: conceptos amnésicos, conceptos insólitos, contactos; d: desobediencia, duda; e: entropía textual; f: frases sueltas; g: gratuidad; h: holograma; i: inspiración mundo, interpretación sin fronteras; j: juego de palabras; k: k prefiere la discontinuidad, errar, l: lenguaje infinito; m: materia-escritura; n: no leyes, no poderes; o: observación intensa; organismo; p: palabras recién formadas; q; r: sin reglas, rareza, los mejores textos están escritos en una especie de lengua extranjera; s: situaciones cotidianas que suenan como usted mismo; t: tránsitos diarios, toques; u: el universo habla, v: voces en off; w: x: y: y?

la escritura de artistas es una mentira que dice la verdad.



... tenemos al arte para no perecer por la verdad...  
N.

... el arte es una mentira, pero una mentira a través de la cual podemos descubrir la verdad, al menos la verdad que nos es posible comprender...  
P.P.

... entonces, sé mentira, pues escribir con vistas a la verdad es escribir lo que aún no es cierto y que tal vez nunca lo será, deja hablar en ti a la libertad...  
M.B.

... mi única hazaña ha sido no ser verdadero, mentir con la conciencia de que digo la verdad...  
J.C.B.

... mentir dulcemente y probar que la mentira es verdad ... Todo, al fin y al cabo, es una promesa. Lo que parece una mentira es una ruinosa necesidad que desea nacer... Todas las mañanas salto de la cama y piso una mina. La mina soy yo. Después de la explosión, me paso el resto del día juntando los pedazos. Ahora les toca a ustedes. ¡Salten!...  
R.B.

**Mentira: 1. Se define como una expresión o manifestación contraria a lo que se sabe, piense o siente. 2. Cosa que no es verdad.**

**Para A.** la literatura comenzó un día en que un joven llegó corriendo a su casa gritando “el lobo, el lobo”... y no había lobo. Desde determinada perspectiva, ese muchacho mintió, pero cabe la posibilidad de que él realmente había visto al lobo -o lo creyó ver- sólo que cuando lo anunció ya no estaba ahí. Sin embargo, claramente para los habitantes del pueblo no había lobo y en ese momento el grito anunciaba solo una mentira. La capitalización de la generalidad contradice las experiencias individuales, así que: Esto es lo que hay... me da igual lo que pienses, se convertirá en el grito del Pedro y el lobo contemporáneo expresado por medio de la escritura de la artista inglesa Tracey Emin.

Algunos textos antiguos manifiestan la necesidad de expulsar a los artistas de la República perfecta, aquella capaz de nivelar una ética producida por el intercambio entre lo ideal y la verdad y por ende el poder, en aquella perfección resultaba francamente indignante la parcialidad del arte hacia el engaño, debido a que se consideraba que los artistas falsean la realidad existente y mentían con el propósito de alcanzar sus objetivos de belleza. Los artistas producen mundos, esa es su perversión y al mismo tiempo la naturaleza misma de la poiesis: invención, imaginación, transformación, intuición, construcción, creación, son palabras que acompañan los actos individuales de los artistas y que al mismo tiempo como una bomba entre las manos minan su credibilidad frente a una ética de conocimiento basada en la certeza, comprobación y universalidad de la “verdad” que arropa a una generalidad de individuos que están convencidos de que el lobo no existe.

La verdad se toma su tiempo, como por ejemplo aceptar que el mundo no era el centro del

universo y que gira ordinariamente como cualquier astro celeste alrededor del sol. Tomarse el tiempo es esta pausa entre el nombrar y su posible comprobación, no se determina un hecho con solo nombrarlo, así es que si digo que El mundo gira a través del sol, por el simple hecho de nombrarlo no lo convierte inmediatamente en una verdad: sucede entonces la pausa, el mecanismo de relaciones, el método, el experimento y la comprobación que justifican y entonces sí, dan por cierto lo que se ha nombrado. Esta pausa es eficaz. Pero los escritores saben, también que existe una pausa anterior, aquella cuya detención se convierte en una recolección y un estado de latencia, insteads of collecting –dice el artista Jimmie Durham-, I gather things and put them in my studio. Then i can use them in works, just as I might use words to make sentences. Entre esta pausa está el mundo de las experiencias locales, aquellas narraciones sueltas cuya presencia permanece a la espera, la escritura es una posibilidad. Existe, porque no existe y esto es en el fondo el dilema de la creación. Porque no hay algo es que el arte existe dice Carl André. Peter mintió, tal vez, pero al mentir nos abrió un mundo nuevo en el que las cosas suceden de determinada manera y en el que uno puede imaginar un antes y un después. ¿Acaso el escritor-artista, tiene la opción de suspender eternamente las palabras-materia exclusivamente para preguntarse si es cierto? ¿si se debe comprobar?

Porque se escribe de muchas maneras dependiendo los métodos de distintas áreas de conocimiento es que resulta importante preguntarse por los sentidos del discurso artístico proveniente específicamente de los escritos de artistas, no es que el artista se detenga para preguntarse si aquello o esto de lo que escribe y/o hace es verdad, pero si se detiene y también pregunta, sólo que sus preguntas son de otra naturaleza. Mucha de la escritura artística es autorreferencial. Las modulaciones de las formas artísticas así como de la escritura de los artistas son variadas, desde lo más básico como el título de una obra hasta ensayos críticos, artículos, conferencias, respuestas a los editores o críticos, poesía visual, mapas conceptuales, listas de enunciados, diarios, novelas, cuentos, bitácoras de trabajo, manuales, notas, diccionarios, poesía, correspondencia, autobiografía.

El uso de la auto referencia en el arte queda de manifiesto con el gran número de auto retratos gráficos, pictóricos, escultóricos o sonoros de artistas; en el caso de la escritura, la correspondencia y concretamente las autobiografías son un material recurrente del discurso artístico creado por los artistas, p.Ej. Triztan Tzara, Andy Warhol, Salvador Dalí, Thomas Hart Benton, Laurie Anderson, Marina Abramovic, Paul Gauguin, Hanne Dardoven, Greta Bratescu, Jean Dubuffet, Eva Hesse, Tracey Emin, entre otros. Es la escritura directa de esta última la que parece no solo ser una mina que destruye y vuelve a rehacer a Tracey, sino también la secuela de una bomba lanzada que parece alcanzarnos con una contundencia nada complaciente: Esto es lo que hay, y me da igual lo que pienses, escribe.

La autobiografía es, de entre todas las formas de narración, tal vez, la más sospechosa de todas, en relación a la cimentación de hechos verídicos, no se construye por medio de sucesos universales sino desde la propia intimidad, pero no cualquier intimidad, a

diferencia por ejemplo de otra forma literaria biográfica como la correspondencia cuyos secretos contados no se pensaron en su momento para ser leídos por muchos salvo por el destinatario; la autobiografía se produce para el público, sabe que el final es su propia exhibición, es una autoconstrucción, la intimidad de las palabras del artista se sienten como algo contrapuesto a la generalidad, algo totalmente individual que en muchos casos no hay forma de comprobar; sin duda, hay algo de artificio en su creación e incluso apoyan el nacimiento de la construcción del propio mito del artista y de su proceso artístico. La intimidad es sospechosa porque hace parecer que eventos biográficos se escriben de una u otra forma según le convenga al andamiaje del narrador, nuevamente: Esto es lo que hay, y me da igual lo que pienses. Y continúa. Nunca he experimentado la verdad, realidad, sentido común, fundamentaciones no me importan. Yo viví en un mundo de sueños, tanto buenos como malos.

Pero no es sólo la universalidad la que socava el conocimiento de la autobiografía lo es también la estandarización de lo que se considera valioso y lo que no, G. decía que vivimos en un mundo donde capitalismo, sociedad, política se consideran discursos inteligentes y si hablas de sentimientos sueñas como un idiota. Sin embargo, el acto más grande de amor que existe es el de ver; hacer visible a una persona. Cuando yo te veo, existes. Elegir pues el amor sería también un acto político. La autobiografía es un acto político porque se resiste a la generalidad contada de la Historia. La verdad no tendría que contraponerse a lo humano y eso nos hace irremediabilmente conscientes de la enorme variedad de las experiencias unos con otros... humanos, demasiado humanos, pero sobre todo democratiza el saber y pone en duda la idea de que sólo los que dicen "cosas importantes" tienen conocimiento y con ello el poder.

El poder de las narrativas personales aparecen allí donde alguien ve o escucha algo. Poder no solo de quien escribe sino del lector, poder escuchar al otro y decir que su discurso tiene validez. En los últimos años Tracey lo ha exteriorizado todo a través de modos de actuar pendulares: con discreción, elegancia y respeto por mí misma, o lanzándose a una ebria y decadente orgía de pasión creadora, llevándole a los extremos más salvajes, tan lejos como pueda llegar una persona sin miedo. Ella confiesa no saber el camino que elegirá, pero su obra tanto escrita como visual parece haber tomado un decisión.

La escritura de Tracey expresa lo inefable en dos sentidos: inefable por carnal; inefable también por inaccesible, por el sentido más allá de nuestro propio sentido: Y ahora estoy sola –dice- y sueño con palabras extrañas que están inventándose a sí mismas. Y todas las cosas que pienso y todas las cosas que creo me están haciendo llorar. A su arte se le acusa de narcisista y ególatra, expone la visión más subjetiva e íntima de su persona, son las raíces de su trabajo y así se mantiene en la delgada línea que une o separa el arte y la vida, se despliega y al mismo tiempo se contrae como la curva de un corazón. Lo verídico, lo personal, lo artístico, la sexualidad, lo político, la mentira se confunden en un discurso escatológico de perforaciones que sangran, fluyen y también permiten penetrarse.

Así, escribe sus experiencias sobre pornografía infantil cuando trabajada en una Sex-shop y en la mentira deliberada de hacerse pasar por una artista que configuro aquello que posteriormente construirá como su arte: Estimada Policia de Margarete. Soy una artista. Por el buen clima estuve dibujando en el exterior. En las últimas semanas me di cuenta, que, bastantes jovencitas iban a la tienda de juguetes sexuales. Yo no sé que sucedía ahí, pero yo creo, que se debería investigar. Con mis mejores saludos. Anónimo. Mentir es inventar, imaginar, fingir, actuar; pero también mentir es crear, en este sentido dejar que algo aparezca, mentir requiere un gran esfuerzo -aunque en términos estrictos no sea cierto-, puede resultar incluso más complejo que contar la verdad; mentir requiere, además, exponernos a llamarnos farsantes, chantajistas, embusteros, nihilistas, estúpidos, cínicos. Las cosas cuestan, porque no disfrutar de las cosas que son gratis, se pregunta la propia Emin.

Entonces Tracey comenzó a escribir y lo hizo para ella, para su placer, pero también para su vacío, el vacío de ella y el de nosotros los lectores. Nadie -y por ello sigue siendo inefable- puede comprobar si cuando Tracey Emin nació creyeron que estaba muerta; o si tuvo experiencias sexuales incestuosas con su hermano gemelo; o si fue rechazada durante siete años por ser pobre y por considerar a su madre como una puta, o si es cierto que una compañera de la escuela y el padre de ésta la dejaron literalmente tirada en la calle, inmóvil y llorando por no ser una invitada lo suficientemente grata a la fiesta de cumpleaños de la primera; o si su tío favorito Colín la espero en la clínica después de abortar; o si ella participó de cierta forma de un acto de adulterio y violencia familiar entre Abdullah, Sekra y el mar, o si ella para estar segura de sí comía exclusivamente un sándwich de nugets del supermercado y lo freía con salsa de tomate, sus sueños y trances alcohólicos con su bebé nonato y una pareja amorosa imaginaria, no importa, si es verdad o no, y me parece que lo que menos quiere el lector es comprobar si las cosas sucedieron o no tal como las cuenta Tracey, su escritura te envuelve en su red de palabras y no hay forma de escaparse. La sigues absorto y basta.

A pesar de que su escritura no es eficiente ni intelectual, de que incluso esté literalmente señalado en la última parte de Strageland que la autora no sabe escribir sin cometer errores ortográficos; la escritura se activa cuando reconocemos que todo lo anterior pese a ser mentira o estar mal escrito, tiene algo de verdad; la escritura se convierte en un artefacto explosivo a punto de estallarnos entre las manos para hacernos saltar, bailar o volar y así amenazar al propio escrito. Volar es duro, hay quien piensa que cuando aterrizas tienes que esperar a que tu alma te alcance. Lo que le lleva a M a preguntarse: Que vemos cuando leemos? Además de las letras sobre los páginas. Será el propio retardo de nuestra alma esperando alcanzarnos?

No puedo compartir mi vida con una fantasía, pero la mayoría de las relaciones se basan en precisamente en eso. Las personas suelen compartir ciertas partes de la vida que llevan en común de una forma completamente irreal, escribe Emin; y aunque gran parte de lo escrito

podiera ser inventado, éste revela su propia soledad, esto es lo que hay y da igual lo que tomes o no, de tal forma que cada uno a su modo encuentra de alguna manera una u otra cosa, tales encuentros se contraponen sin duda a lo que se han cansado de repetir sobre la obra artística de la artista inglesa. Por qué seguía asumiendo todo aquello -escribe la artista- toda esta mierda y por qué la seguía sintiendo aún después de que ya hubiera pasado a través de mí cien millones de veces. Sus interpretaciones de sí misma hacen dudar que su trabajo se reduzca exclusivamente al empoderamiento de la mujer sustentado en los ejes de la teoría feminista y constituido en las artes visuales con el cinismo del Young British Pop de los años 80 y 90s.

M, como ejemplo, no sabe que lo que veas tu o tú, pero M descubre y se maravilla con un trabajo que habla sobre la fragilidad no sólo de ser mujer en el mundo y no sólo un asunto de género, también de una angustia por simplemente haber nacido en el mundo, un grito que como las pinceladas de Munch estiran las formas de adentro hacia afuera, más allá incluso del límite del cuadro, materia pictórica y palabras en plena huida y en sus propias relaciones con la muerte por muy grandes o pequeñas que éstas sean, Tracey deseaba estar inconsciente, sumirse en lo profundo de su mente, con los ojos cerrados. Quería acercarse a la muerte lo más posible. Quería que la abrieran como si fuera un diamante, que criaran su vientre como si fuera una flor, listo para abrirse al firmamento y a la sexualidad también. La obra de Tracey es un intento único de expresar conocimientos irrefutables –en tanto que subjetivos y particulares- sobre la crudeza de los estados y o hábitos de lo humano: infidelidad, pobreza, desesperación, tristeza, libertad, discriminación, decepción, violencia, pero también amor, admiración, paciencia, honestidad y valentía.

-

El efecto de Strangeland libera –de forma utópica- un estado propio de autonomía, pero también es una región empírica que desoculta la pena de afirmar I dont belong here, sentimiento de sentirse ajeno por muy cercanos que estemos de alguna creencia, persona o territorio, así fuera de lugar y sin pertenencia convertirse en un extranjero no sólo de los territorios geográficos sino incluso de nuestro cuerpo y sentimientos. El extrañamiento se vuelve un arma de dos filos: una esperanza de una región desconocida que incita a su descubrimiento y al mismo tiempo un espacio amenazante en donde los procesos de intimidad no están del todo planeados y que en cualquier momento parecen quebrar al sujeto explorador, a cada rato suceden cosas inesperadas, a veces unas más graves que otras, desde que se quema el arroz hasta que el gato se escapa por una ventana y tal vez no vuelves a verlo jamás, se puede descubrir de repente que tu abuela tiene cáncer y está en proceso terminal o un día a otro la relación que se suponía la más profunda y fiel puede acabar destrozando cínicamente tu mundo, Tracey se confiesa a través de su arte: Me daba la impresión de que tenía los ojos como pelotas de tenis hinchados y abultados. De que no eran míos. Me daba la impresión de estar viendo el mundo a través de los ojos de otro. Hay un mundo real allá afuera pero también, incluso más cerca de lo que pensamos, ambos sacan a la superficie a la escritura, el uso de la mentira es un asunto político, así como la necesidad de la pereza para sociedades que se jactan de ser eficientes, ya lo decía Malevich:

Son muchas las palabras que encubren frecuentemente verdades que no podemos exhumar. Me parece que el hombre ha actuado con las verdades de modo extraño, a la manera de un cocinero que dispone de muchas ollas llenas de alimentos diversos. Por supuesto, cada olla tenía su propia tapa, pero por distracción, el cocinero ha cerrado las ollas mezclando las tapas, y ahora, es imposible adivinar lo que hay en las ollas. Y ha ocurrido lo mismo con las verdades: sobre muchos vocablos, sobre numerosas verdades, hay tapas, y lo que hay bajo la tapa le parece claro a cada cual. La pereza lo mismo que la mentira son armas con la que el cínico se resiste tanto al utilitarismo como a la razón.

Qué es la verdad- se pregunta Tracey y agrega- y la verdad no existe realmente. Quién juzgará si mi experiencia de un incidente es más válida que la tuya? A nadie se le puede confiar que sea juez de eso. Para la artista inglesa lo realmente bueno de la palabra arte es que arte es una palabra como amor o dios o lo que sea trasciende tantas cosas. Así el sentido de la mentira además de ser amenazante, es creativo, es vulnerable y necesario, es voluntarioso, es desafiante, es una resistencia: esto es lo que hay y me da igual lo que pienses.

#### **Postskript:**

Hace unos minutos leí un texto sobre autobiografías de artistas visuales contemporáneos, enunciados tales como On Kawara se define así mismo como un archivista... bla. bla, bla; o Louis Bourgeois miraba la relación con su madre... bla, bla, bla o Niki de Sain Phalle deseaba a través de sus escritos expresar que... bla, bla, bla, etc. Antes de terminar el texto salté directamente a la Bibliografía. Simplemente es lamentable que la bibliografía de un escrito de esta naturaleza, es decir, de autobiografías de artistas, no contenga ni un solo libro escrito por un artista, lo mismo es para las investigaciones sobre las artes. R

Por medio de un escrito de artista uno se puede mantener en lo simple.



Dear Mike,

You were one of the artists who practiced writing the most,  
you wrote about the need for artists to write and opportunely pointed out its urgency,  
you criticized in your essays and interviews the role of art critics and historians,  
you valued the opinion of children throughout your texts, when at that time they seemed subordinate or ignored  
figures of opinion, you exchanged plastic and conceptual ideas with contemporaries  
such as Paul McCarthy or Vito Acconci,  
you wrote about the artists that history does not notice,  
you made introductory texts to exhibitions  
and catalogs with a skill of the academic forms of writing so that there was no doubt that you did not know how to  
write,

but you simply decided not to do it in all your other texts;  
instead you thought of writing as a deformed, monstrous body,  
you wrote about the concepts that accompanied your work as a constellation that you yourself invented;

So, this is how you wrote an essay on the grotesque that can be applied to your own practice of writing as well as to  
your artistic production:

a writing that reveals the true man behind the mask of the pretext  
and shows your  
smallness

and

ugliness

“Essentials”

You felt attracted by the literary conditions of writing,

and you noticed that these are also associated with other plastic attributes

-in a kind of transversal language of the metaphor that defines them-

You spoke of F, not as a philosopher or psychologist but as an artist “I like the writing of F. simply as literature,  
because it’s so metaphorical

You compared this aspect of metaphor with a sculptural way to talk about the construction of the personality  
that could be related to the body itself (that of writing).

An honest, dripping body

a dirty body.

You flirt passionately with what you describe as “bad writing allowed.”

I will not talk about you anymore, Mike,

(for those are the readings of your texts),

instead, I will rescue a genuine and deeply potential lesson:

The writing of artists is also the opportunity to name other artists that may  
not appear in art history books,

I remember you wrote that most works  
that meant something to you in your artistic process

They weren’t even mentioned in the books.

“Well, I’m going to give my own version”,

you wrote, and that’s what you did, write about the secondary ones.

Be it your sculptures,

performances,

drawings,  
your writings,  
all these modulations of matter alerted us to the existence of other bodies by  
monstrous what they could be.

So Mike,

with that simple yet profound gesture

You invited us as artists to signify and venture to make our own art history.

Mike, you inherited us a lesson.

Write about friends:

Alfredo Mendoza whose decision not to be a "professional" artist was very early,

planned a work:

cut off one of your arms,

then send it to space,

from outer space an astronaut would shake Alfredo's arm

at the same time that he from the earth would be greeting himself

in light years away.

Alejandro Anguiano bought a fruit at a fruit in any street stand,  
to be more exact, it was a lichee,

he ate the fruit but he kept his seed,

he asked the seller where he had in turn bought his product,

he informed him that in the central market of Mexico City,

He added that he always supplies

his merchandise in store 7 of aisle 2 of warehouse F,

Alejandro went there

and asked the new seller which distributor bought his lichesies,

he informed him that he bought them directly with Juan

and that it took the truck to the power station every Thursday at 5 in the morning.

Alejandro returned next Thursday,

He found Juan who in turn told him that these fruits came from a ranch in the state of Tabasco,

I gave him an address and told him which route to take,

He went to the bus station for the sole purpose of starting the trip ... a trip back.

"Following in the footsteps" is a ritual, it was customary to do

in some towns surrounding Mexico City and

eventually it continues to be done,

it is a rite of death and detachment.

Sometimes, when a person dies and their remains are taken to the cemetery,

an alternative route is planned, stops at each

of the places the deceased most frequented.

The purpose is to cleanse the town of the presence of that dead person,

each stop implies a collection of the energy that during his life the deceased had released i

n the places he visited the most,

in a kind of sanitation trip to the past.

In the state of Campeche,

Alejandro finds the ranch from which the lychee comes,

asks for permission to enter and being in the place of origin,

he takes the seed out of his pants bag and replants it.  
He "returns his steps" to the fruit and then abandons it.

Someone else:

I think I knew the work of Marco Antonio Lara,

the same year that Pluto was no longer considered a planet  
and became another star of our solar system,

in the future all school books would remove Pluto from their illustrations, chapters and exams,  
the planetoid became from one day to another in a being of no importance.

Marco Antonio make a kind of homage and he made a video  
that he places on top of a school desk as a desk,

in the animated school monograph the stars have to beat and little by little,  
almost imperceptibly Pluto disappears.

Marco's principle for making art is to have fun,  
either forming landscapes with cassette tapes containing  
and they reproduce sounds of the city or behind the toilet,  
proposing with their fratulences to jump into space like a rocket.

Thank you, mike, thanks for evaluating these minor stories.

Unrespectfully yours

With gratitude.

M.S



la escritura de artistas es un acontecimiento plástico.



Produce una extraña sensación el hecho de que, aún sin notarlo, éste como cualquier otro texto se haya creado con la configuración de tan sólo 28 caracteres. Joseph Beuys podría producir una ecuación muy clara a consecuencia de ello: denken = plastik "freiheit" (pensar = plástica "libertad"), para el artista alemán la relación entre el pensar y la plástica deviene en ambas direcciones: el pensar que aunque inmaterial propicia una plástica y la plástica en movimiento que en sí misma acontece como un pensar, ambos procesos de investigación artística se producen como un movimiento pendular.

Beuys defiende el hecho de que el transmitir un pensar hace en sí mismo una escultura, así pasó 100 días en una Documenta discutiendo 8 horas diarias con sus visitantes y también hace una escultura pelando papas. Como principio básico ambos eventos promueven la transformación de la materia y el pensar.

BEUYS: ...ich wollte immer die Menschen auch einmal ermahnen, mit ihrem Denken zu beginnen. Also, ob sie sich selbst verantworten können... Das wäre für mich doch die eigentliche kreative Aufgabe. Also, diese Fragen der ganzen kreativen Innerlichkeit, der Willenskräfte, der Empfindungskräfte, der intellektuellen Denkfähigkeit.  
BEUYS: ... Siempre quise exhortar a la gente a comenzar a pensar. Entonces, si pueden responder por sí mismos ... Esa sería la verdadera tarea creativa para mí. Por lo tanto, esas preguntas de completa interioridad creativa, la fuerza de voluntad, la capacidad de pensar, la capacidad del pensamiento intelectual.

Resulta que mientras escribo este texto hay una escultura que se está formando, partiendo de que hay una materia expuesta y concreta, una plástica (letras, signos de puntuación, espacios en blanco, pixeles o tintas, los problemas de estructura y sobre todo una investigación sobre cómo organizar un material para ser leído) y también porque esta plasticidad no sólo puede ser materia concreta, resulta de ella un acontecimiento compuesto por una lectura de flujos energéticos que se piensan y transmiten como si fuesen alambres de cobre, estas energías expuestas aunque invisibles se transforman y nos transforman, así también lo aprecia el pintor Barnett Newman: tal como yo afecto al lienzo el lienzo me afecta a mí.

Para Beuys uno de los principios mas importantes de lo que él llama "comprensión expandida del arte" supondría que no sólo los materiales ordenados o presentados de un modo caótico son escultura: el pensamiento como un proceso escultórico y la expresión de las formas del pensamiento es, por lo tanto, arte. Hay flujos que salen y entran constantemente en el "objeto" artístico partiendo con la totalidad de la creatividad de la humanidad que se produce con los sentimientos y los pensamientos, tal expresión hace un material especial, el material lingüístico, para el que se necesita el cuerpo y otros objetos físicos, la lengua, la faringe, los pulmones, el aire, las ondas sonoras, el oído de otra persona. En el caso de la escritura su material escrito: las manos que lo elaboraron, este libro con el calor que concentra, con su frío, su aislamiento, su volumen y peso, el cuerpo de otra persona, el ojo que lee, el cerebro que codifica...

Beuys está consciente que hay un mundo invisible y uno visible, en su discurso titulado Wenn sich keiner meldet, zeichne ich nicht (Si no se presenta nadie, no dibujo) dice: al mundo invisible pertenecen los campos de fuerza, las interrelaciones formales y los procesos energéticos imperceptibles; y también pertenece aquello que se llama habitualmente interior del ser humano.

Trans-forma  
Atravesar la forma, hacer perforaciones, túneles que propicien constelaciones fluyendo dentro y fuera del cuerpo.  
Imaginemos la tierra con todos sus orificios, este escrito con todas sus madrigueras.  
Poros.  
Respiración.

Existe un cuento del escritor Jean Paul que narra como en un inicio el artista y el monje eran una misma persona, ambos sabían pero que en algún momento tuvieron que separarse, sabiendo lo mismo del devenir del mundo, uno eligió quedarse con lo aprendido en silencio y el otro expresarlo. Así un pensamiento puede ser o un silencio o una expresión -entre estos dos muchas otras tantas cosas más-, el interés de Beuys es atender los pensamientos asumiéndolos como artista y como un material de trabajo. La expresión por su parte produce lenguajes, uno, la plástica, otro la transmisión oral, otro más, la escritura; Beuys transita cada uno de estas alternativas reconociéndolos como obra de arte.

Por esta razón es que para Beuys, un acontecimiento plástico no es una equivalencia limitada al puro hecho de pensar, se trata de algo más complejo que incluye ser movido subconscientemente para hacer de éste un gesto plástico y aunque la formación del pensamiento es para el artista alemán una escultura, ésta no es suficiente por sí misma, la transformación no puede ser idealista aunque parta del mundo de las ideas, sino tácita, por eso es que dicha transformación no es un asunto exclusivo del pensamiento y abandono de los valores materiales para permanecer en el mundo de las ideas. La elección de los monjes que abandonan todo con el objetivo de una transformación no resuelve la teoría de escultura que propone el artista -Beuys opinó repetitivamente que el silencio y abandono de Marcel Duchamp estaba sobrevalorado-, muy por el contrario, para él es necesario "hacer" suelo, el pensar que necesariamente tiene que actuar en el mundo de lo sensible y expresable (de aquí podemos entender el interés en fundar su propia Universidad de Arte, así como el ingreso como miembro del partido político alemán Die Grünen -Los verdes- y su intento para participar como candidato en las elecciones de su país), un pensamiento hace forma en la participación social, por lo tanto el concepto de escultura no está limitado a las artes plásticas sino que puede estirarse a otros procesos de configuración siempre y cuando se agencien como efecto del arte.

Beuys es claramente un artista que trabaja con conceptos pero también y sobre todo con materia: "quiero llegar al origen de la materia, al pensamiento que se halla detrás de ella, eso que en esencia mueve a la materia, eso que hace que una masa se mueva, por ello los objetos no son en sí la obra sino el vehículo para que la obra suceda", el artista es parte de ese sistema de transmisión-transformación y el arte sería la consecuencia de la respiración de los materiales visibles e invisibles. La alquimia del artista alemán es el efecto de cómo la materia pasa de lo determinado a lo indeterminado: el arte con forma de salchicha o el arte que debería ser cortado en rodajas y de cómo lo indeterminado afecta el estado de lo determinado: la fe en la eficacia de la pildora del arte o cargar con la energía del cuerpo un espacio físico. Lo determinado, este texto que contiene exactamente 2019 palabras escritas, lo indeterminado: ¿usted creería que son exactamente 2019 palabras o contaría una por una las palabras que se han escrito?.

Beuys pela papas, una y otra vez dándole vueltas a la masa con su mano, lijando, quitando con la navaja y dejando unos restos aparte, para nuevamente tomar otra papa y una y otra más, laborando consciente y constante, honesto y con claridad, simplemente sabiendo que está dedicado a pelar papas, cualquier persona puede ser un artista -dice el artista-, dependerá de asumir la creatividad como libertad pero también como un compromiso, la creatividad está -según Beuys- en la capacidad de cómo organiza su material una ama de casa, un obrero, un médico, un trabajador agrícola, un científico, un juez, filósofo o director comercial. En el fondo ese pelar de papas propiciará una metáfora de la escritura de artistas, no hay escritura sin "trato", sin manos que de alguna manera le den vueltas a esa masa ahora hecha de palabras, no hay escritura sin transformación.

La plástica acontece. Los escritos del artista contemplan al mismo tiempo una forma de investigación artística que parte de lo más simple, del trato: "de esa bella naturaleza de la que obtenía muchas posibilidades de contemplación, de

meditación, de investigación, de colección de objetos, de realización de un sistema y por otra parte, la presencia de una debacle social que entendía como un dilema". Hay un equilibrio entre el pensamiento y la materia, por un lado está la obra de Beuys apelando a lo complejo, sus teorías, discursos, diagramas, dibujos, múltiples discursos o declaraciones y está el otro Beuys: el que toca. Una especie de equilibrio entre dos tipos de energías, la positiva y la negativa (hablando desde la física no de valores); el Beuys del vacío y el de la masa: 100 bombas de aire -escapando- rotas y 100 kilos de grasa en el interior de un cofre -conteniendo-.

La relación entre la masa y el vacío nos muestra cómo la materia no es tan concreta como parece, es en su movimiento, en un instante y en otro más cuando se hace plástica, cuando sucede como acontecimiento notando su estado en el tiempo como un fluir constante. La materia y la escritura se mantienen orgánicamente vivas y componen algo de su material originalmente caótico (las letras) como una configuración creativa y procesual de lo sentido y pensado: las palabras agazapadas como una masa de cebo en la esquina que en el fondo desliza su grasa más allá de sus límites físicos. El desafío de la escritura de los artistas sería entonces apreciar esa materia viva y no limitarse porque sí a los criterios formales y estilísticos que pausan las palabras por medio de su regulación, la soberanía de la escritura y su ser creativo dependen de ello.

"Ja, es gibt eine Parallelität, und ich habe mich auf Joyce bezogen, weil ich meinte, daß diese Dinge, die das Weltall verändern, in unser Bewußtsein gehören, daß man sie hervorheben müsse, denn unterhalb dieses Anspruchs kann man gar nicht bleiben. Aber wenn man so etwas will, dann muß man natürlich auch dafür sorgen, daß diese Dinge leben und wirklich etwas von ihnen ausstrahlt. Man darf sich nicht im geringsten auf Formale und nihilistische Kriterien einlassen sondern nur lebens prinzip der auf das Sache als lebendigen Stoff"

Sí, hay un paralelismo, y me he referido a Joyce, porque pensé que estas cosas que cambian el universo pertenecen a nuestra conciencia, que deben ser enfatizadas, pues no se puede permanecer por debajo de esa pretensión. Pero si quieres algo así, entonces por supuesto tienes que asegurarte de que estas cosas vivan y realmente algo de ellas irradie. El hombre no debe, en lo más mínimo, comprometerse con criterios formales y nihilistas, sino solo con el principio de la vida de la cosa como materia viva.

El mensaje de Beuys amplía nuestros horizontes en la medida que cuestiona los métodos estándar de conocimiento, tanto que, su pedagogía se compromete a valorar las potencialidades de la experiencia: "el arte no puede ser comprendido bajo un concepto positivista de ciencia, es decir, el arte nunca podrá ser accesible apelando a los conceptos racionales o analíticos, esto es, sirviéndose de aquello que en la cultura de la conciencia se entiende por comprensión, así no se puede entender en absoluto el arte". Sin embargo, las propuestas de liberación del artista no están destinadas a la destrucción o la retirada del lenguaje, sino que están dirigidas contra la instrumentalización que hace de ellas un dogma de conceptos fijos que limitan nuestra experiencia. La palabra oral y escrita es el vehículo para transformación radical del mundo y cada gesto que se exprese de ella revela en último sentido una forma, así se manifiesta la escritura como una práctica artística: Schreiben als künstlerische Praxis.

El artista escribe su Lebeslauf, su curriculum de vida como artista profesional, para ello hay una forma clásica y clara en donde se catalogan año por año las exposiciones en museos y galerías en las que se participa, al contrario, está la propuesta de Beuys, quien a través del gesto o la forma exhibe la manera en la que un artista puede escribir y legitimar sus procesos artísticos cotidianos y así transformar la metodología de la escritura y el sentido que contiene su lectura, más que parecer una juego, la elección de elaborar un curriculum vitae de esta manera aporta con precisión y extrañeza, un uso de la plástica de la escritura que revela los compromisos artísticos de su teoría de la escultura vinculados a la idea de transformación y comprensión expandida de los materiales y situaciones como transmisores: encontramos en su CV datos de este tipo:

- 1928
- Kleve primera muestra de un surco excavado con la intención de abrir una trinchera
- Kleve, muestra para precisar entre la diferencia entre la arena arcillosa y la arcilla arenosa
- 1930
- Donsbrüggen, muestra de brezo y hierbas medicinales
- 1942
- Sebaspol, muestra de mi amigo
- 1945
- Kleve, muestra de frío
- 1946
- Kleve, muestra cálida
- 1956-1957
- Beuys trabaja en el campo
- 1957-1960
- Beuys se recupera de haber trabajado en el campo
- 1964
- Beuys recomienda que la altura del muro del muro de Berlín sea elevado 5 centímetros (¡mejores proporciones!)
- Amistad con Bob Morris e Iyonne Rainer
- Beuys asume la culpa de la nevada del 15 y 20 de Febrero

Conforme a su Curriculum Vitae las experiencias, los contactos que fueron significantes, los descubrimientos con materiales, los ejercicios de composición y observación y las atmósferas son parte de sus procesos artísticos y tendrán el mismo valor que una exposición en un museo consagrado. El vivir y el escribir ya son procesos plásticos y su transmisión es vista como un material específico al que se le puede dar forma como el barro o la cera, así Beuys da una nueva lectura del materialismo y el concepto de capital artístico, que no es otra cosa que el capital humano creativo, un asunto de reflexión de las cosas que hacemos en el mundo. Así, al artista le interesará mostrar por qué el arte tiene algo que ver con la vida: "Sólo a partir del arte puede formarse un nuevo concepto de economía. En términos de necesidad humana, no en el sentido del gasto y el consumo, la política y la propiedad, pues encima de todo esto ha de entender la economía como producción de bienes espirituales. (...) Eso significa que la cultura se desarrolla a través de la vida y sus productos son el concepto concreto de capital".

La teoría de la escultura de Joseph Beuys percibe al hombre desde sus engranajes primarios, como alguien que, desde un estado elemental –al que podemos llamar principio térmico- está destinado a expandirse como la grasa, o como una pila, es decir "transmite" algo. En este contexto el hombre es visto como un ser creativo siempre y cuando sea soberano de sus decisiones y ejerza su libertad. La creatividad -en esta teoría- no participa de aquello que presume ser original o novedoso, la creatividad acontece en la medida en que la forma sale desde adentro como un pensamiento libre: "No puedes obligar a alguien a ser creativo si esta políticamente oprimido. Si la gente adquiriera realmente sus metas espirituales, sociales o democráticas, si fueran capaces de determinar ellos mismos el curso de la producción, la humanidad se haría más productiva. No hay razón por a cual la gente tenga que pasar hambre en la tierra", esto se aplica también para los modelos de conocimiento, investigación de la artes, escritura, educación y difusión.

Beuys luego de ser despedido Kunst Akademie Dusseldorf y sin un salón de clases, reúne a sus alumnos y da sus clases encima de pequeñas lanchas en el lago, luego funda Freie Internationale Universität, en el manifiesto constitutivo escribe: la creatividad no está limitada a aquellos que practican una de la artes tradicionales, e incluso para éstos no está limitada a su arte. En todos hay una creatividad sofocada por la agresividad de la competencia y de la búsqueda del éxito que limita las posibilidades de la persona-artista, por eso cualquier persona debería ser admitida

a la escuela ideal de Beuys, él peleó arduamente por el derecho a la educación artística sin élite y sin la condición perversa de admisión. Descubrir, investigar y desarrollar el potencial creativo del sujeto cualquiera debería ser tarea de la Universidad ideal, de aquí la famosa frase de Beuys: *jeder Mensch ist ein Künstler*, es una pila y dependerá de la conservación o transmisión su ideal como artista o no.

La función última del arte es la transformación del mundo y del sujeto, por eso no debería de extrañarnos que Beuys decida que su investigación artística culminaría al afirmar como obra de arte cada una de sus clases; la pedagogía como una obra de arte en sí que posiblemente transformaría a cada uno de sus alumnos y asistentes a sus actos públicos para así extenderse libremente –es decir, sin control del artista– en cada uno de los asistentes a la transmisión, como el aceite impregnado en la pared que crece día a día proveniente de una masa deforme de grasa aglutinada en la esquina. El pensamiento y la forma se desparrraman como ese aceite.

Pero tal circunstancia no proviene exclusivamente de quien se asume como el que enseña, cada quién que actúe como estudiante es en realidad al mismo tiempo un maestro. Esto significa, una relación oscilante que intentará terminar con la vieja pedagogía dual: el que habla y el que calla, el maestro y el alumno respectivamente. En su grito *Ich bin a Sender, Ich strahle aus* (Yo soy un transmisor, yo emito), encontramos a un Beuys provocando y evocando fundamentalmente el concepto de expresión Aus: como lo que se expulsa, aquello que sale, ese principio térmico que se derrama en forma de lenguaje y hace de sí un vehículo: el caos que se ordena para de nuevo desordenarse, por eso es que la ley y el orden no tienen cabida, no hay maestro ni alumno, no hay una forma buena ni mala de escribir, en el fondo sólo la escritura que como cada acción, cada obra de arte, cada situación en el mundo físico, cada pizarra, cada performance provee de un nuevo elemento a la totalidad del mundo, un capa desconocida en un mundo todavía desconocido.

La escritura es también parte de esa transmisión y transformación, la voluminosa cantidad de escritos provenientes del artista alemán dan cuenta de ello, así la palabra escrita es una especie de pila que contiene y distribuye su propia energía política, poética y sanadora que se carga y descarga continuamente, Beuys asegura que uno tiene que desgastarse lo que también significaría que uno debe quemarse hasta las cenizas, sino no tiene ningún sentido el hacer, tal vez por esa razón el artista le explica el arte a una liebre muerta; el sinsentido de esta acción nos hace reconocer la imposibilidad de explicar las cosas.

Beuys hace de sí un personaje, él se transforma por medio de sus escritos en un pregonero pasional que lo mismo habla de historia alemana que de insectos; en un cuentacuentos que involucra tanto el secreto como la experiencia para hacerse de ideales; en un político que se desplaza –aún torpemente– con una ética bien definida y un compromiso de justicia y transformación; en un alquimista que percibe cada situación y objeto del mundo como lo hace un artista; es decir reconociendo ante todo que toda acción y decisión sobre el mundo está vinculada a una investigación artística.

La escritura es una masa una posibilidad: un espacio latente entre lo concreto y la invisibilidad, es un acontecimiento escultórico con un principio térmico. Si el calor para el artista no sólo es algo físico sino un proceso evolutivo, concretamente un calor espiritual o el comienzo mismo de la evolución o el cosmos, entonces tal vez el principio térmico de este escrito sería el Arte y el amor el cual para Joseph Beuys es el poder más creativo y transformador de la materia. Cada palabra, cada signo de puntuación, cada decisión tipográfica, cada error, cada párrafo organizado de una manera, cada idea depositada y aquellas que quedaron fuera, cada lectura pausada o corrida, cada preparación de la antesala de la escritura, el café caliente al lado, los recorridos en bicicleta para ir a la biblioteca, cada libro que se leyó para fines de la investigación y quedó sin mencionarse si quiera, también esas cosas que no se ven contienen esa energía térmica, ese acto que implica sobar a la materia una y otra vez hasta mostrar sus heridas: *Zeiche deine Wunde*.

Beuys escribe: Yo diría que el hombre no consiste sólo en procesos químicos, sino también en ocurrencias metafísicas. El provocador de los procesos químicos se encuentra situado fuera del mundo. El hombre está realmente vivo cuando se da cuenta de que es un ser creativo y artístico y afirma: un mundo invisible, nos da al mismo tiempo una prueba y un claro conocimiento de que no sólo somos seres biológicos, de que no somos seres exclusivamente materiales y no estamos solos en este planeta, sino que somos parte de lo que hay en este planeta y estamos rodeados de madera, de fieltro, de grasa, de hierro y de todos los recursos que hay en este planeta". Gummierte Kiste, la caja de madera recubierta con goma y brea como antecedente de la Masa que cede de Gabriel Orozco.

Lo que se pega y también lo que se pierde en esa caja, en esa bola, en este escrito, en el fondo es un asunto de la energía y su dspreidio. Pensar en todo lo que quedo fuera para únicamente existir como esto que ahora está en tus manos, ese calor extraviado como su pieza Adornos del árbol de navidad, 1962, el cual eventualmente a lo largo del tiempo perderá todos sus decorados para luego andar sueltos por ahí: Wir müssen mit der Wüste fertig werden, und die Wüste muß mit sich selbst fertig werden, nosotros deberíamos convertirnos con el desierto y el desierto debería hacerse de si mismo, así también la escritura.

G.D decía que escribir indudablemente no es imponer una forma de expresión a una materia vivida. La escritura de artistas se decanta más bien hacia lo informe o inacabado. Y por muy estructurado que esté vuelve a ser caos. Escribir es un asunto de transformación y energía, siempre en curso y desbordante, por eso esta masa de palabras sugiere un acontecimiento plástico. Es esencialmente un proceso, es decir, un paso de vida que atraviesa la experiencia pasada y probable. La escritura es inseparable del devenir; escribiendo se deviene artista, se deviene grasa, se deviene coyote, se deviene bastón, o fieltro, incluso hasta se deviene invisible.

Según Beuys el arte no está para darnos conocimientos directos tampoco la escritura entendida como una modulación del arte. La escritura y al arte producen conocimientos profundos acerca de la vivencia. Tiene que ocurrir algo más que cosas lógicamente comprensibles. El arte no es para ser comprendido, en este caso no sería necesario.

Lass Dich fallen	Déjate caer
Lerne Schlangen zu beobachten	Aprende a contemplar serpientes
Pflanze unmögliche Gärten	Planta un improbable jardín
Lade jemand Gefährlichen zum tee ein	Invita a alguien un peligroso te
Mache keine gesten	No hagas ningún gesto
Werde Freund von Freiheit	Conviértete en una amigo de la
Und Unsicherheit	libertad y la inseguridad
Freide Dich auf Träume	Alégrate de sueños
Weine in Kinofilme	Llora en una película
Schauke so hoch Du kannst	Mira tan alto como puedas
Tue Dinge aus Liebe	Haz cosas con amor
Mache eine Menge Nickerchen	Haz un montón de siestas
Gib dein Geld weiter	Da tu dinero después
Mach es jetzt	Haz algo ahora
Glaube an Zauberei	Cree en la magia
Lache eine menge	Ríe un montón
Nimm Kinder ernst	Toma a los niños en serio
Bade im Mondlicht	Báñate con la luz de la luna
Lies jeden tang	Lee todos los días

Stell Dir vor Du wärst verzaubert  
Höre alten leuten zu  
Freue Dich  
Lass deine Angst fallen  
Unterhalte das kind  
Umarme Bäume  
Schreibe Briefen  
Lebe!

Imaginate que estuviste encantado  
Escucha a las personas mayores  
Alégrate  
Deja que caiga tu miedo  
Entreteen al niño que hay en ti  
Abraza los árboles  
Escribe cartas  
Vive!



**elija una cosa y observe sus variables.**



Early Morning .....	1825
Kahler Baum im Herbstnebel .....	1822
Seascape Study with Rain Cloud .....	1824
Hünengrab im Herbst .....	ca 1820
Eismmer .....	1823
Shade and Darkness -the Evening of the Deluge-.....	1843
Der Krater des Vesuvus mit dem Ausbruch .....	1828
The Burning of the Houses of Lords .....	1835
Hadleigh castle .....	1828
The Battle of Fort Rock Val dAoste Piedmont .....	1796
Scherenschnitte .....	ca 1800
Etude de main attrapant une grosse mouche .....	1807
Perro hundido .....	1823
Evening, engraved by Welby Sherman .....	1834
Partially Buried Woodshed .....	1970
Munich Depression .....	1969
Vertical penetration .....	1969
Solar Burns .....	1977
Wenn Attitüden Form werden .....	1969
Lead and felt .....	1966
Hotel Palenque .....	1977
Work on Measurements of Time/Seeing is Believing .....	1996
Crossing Stones .....	1887
Time Outs .....	1965
Ligthing Field .....	1977
Contra-Bólid Tornar la terra a la terra.....	1979
Hallu (deja-vù) .....	2014



la escritura de artistas es más mística que racional.



## Prefacio.

Para hablar sobre los escritos de Robert Filliou hay varias posibilidades intuyendo sus circunstancias, lo ideal sería dejar un espacio totalmente blanco que tratara sobre él y no hacer nada, pero ahora mismo escribo; dado que hacer, hacerlo mal y no hacerlo son en principio equivalentes (como veremos adelante), sin embargo no me complace solo hacerlo (escribir), deseo poner este escrito en el lugar de lo mal hecho, entendiendo así la escritura y lo performático de ésta no sólo como un proceso de creatividad sino también de aprendizaje y enseñanza, un *lehren und lernen* actuando en un continuo hacer, no hacer y un hacer mal hecho.

# A proposition, a problem, a danger and a hunch

by Robert Filliou

A refusal to be colonized culturally by a self-styled race of specialists in painting, sculpture, poetry, music, etc..., this is what "la Révolte des Médiocres" is about. With wonderful results in modern art, so far. Tomorrow could everybody revolt? How? Investigate.

A problem, the one and only, but massive: money, which creating does not necessarily create. A *Principles of Poetical Economy* must be written. Write it.

A danger: soon, and for thousands and thousands of years, the only right granted to individuals may be that of saying "yes, sir." So that the memory of art (as freedom) is not lost, its age-old intuitions can be put in simple, easily learned esoteric mathematical formulae, of the type  $a/b = c/d$  (for instance, if *a* is taken as hand, *b* as head, *c* as foot, *d* as table, hand over head can equal foot on table for purposes of recognition and passive resistance. Study the problem. Call the study: *Theory and Practice of A/B*.

A hunch: works can be created as fast as the conceiving brain. You say aloud "blue," blue paint, or light, appears on canvas, etc... This is already done to light rooms and open doors. Eventually no more handicraft: *Winged Art*, like winged imagination. Alone or with others work this out, thus further illustrating the 1962 action-manifesto *l'Autrisme*, during the performance of which performers ask one another, then each member of the audience

**what are you doing?**

**what are you thinking?**

and, whatever the answer, add:

**do something else**

**think something else**

# Pellizcando.

Pensemos en actos mínimos:

una gota de miel disolviéndose en miel,  
hacer una ensalada,  
llamar por teléfono a alguien solo para decirle la hora,  
abrir y cerrar ventanas, cerrar y abrir ventanas,  
un gato bebiendo leche de un plato,  
dar las gracias,  
escuchar a una persona hablar de sus ideales,  
dejar las llaves sobre una mesa tan silenciosamente como sea posible,  
recostarnos a escuchar el sonido de la tierra,  
bailar consigo mismo,  
desembalar algo en todas sus partes,  
cada 5 minutos apagar una luz del departamento hasta quedar totalmente a oscuras,  
jugar beisbol con una fruta,  
conversar con alguien desde 2 extremos contrarios de un lago de 1 km de distancia,  
invitar a alguien a ser libre,  
salir, irse,  
pensar en un problema y seleccionar un color para éste,  
luego relajarse pensando en ese color,  
no contestar una llamada telefónica,  
escribir un haiku escrito en Köln, Alemania,  
específicamente uno que se disculpe por interrumpir tus pensamientos,  
tal como el efecto de leer este escrito en este momento y en este lugar  
luego continuar con lo que estabas haciendo.  
o bien, preferir no hacerlo  
tomar la decisión de no leer este escrito,  
en cualquier caso la escritura de todas formas ya estaría realizada.

Resulta que todos los ejemplos anteriores son obras de arte, en su mayoría propuestas por artistas fluxus, entre ellos el artista franco estadounidense Robert Filliou quien prefiere -a través de su arte- intervenir el mundo de forma simple, pasar casi flotando, casi sin tocar nada y al mismo tiempo siendo capaz de entender la conexión que existe con el todo; de pronto la escena del alpinista Reinhold Messner caminando sereno sobre el borde máximo de una montaña, una vez despreocupado del trabajo más difícil, ya sin la presión del frío, el cansancio y el vértigo de una escalada prolongada por días y lo más importante, sin alguna meta que conseguir. El pliegue último no es precisamente una punta o un espacio final sino que visto desde el cielo parece más bien una línea o el pellizco del espacio cósmico a la tierra si éste tuviera dedos, a los lados no hay caminos y desde la cima del pliegue-pellizco apenas se percibe un toque, un acto mínimo del espacio que

estira ligeramente el cuerpo de la superficie terrestre.

La obra de arte y su escritura pueden suceder de manera simple, a veces como un koan o un haiku, un pellizco de pensamiento al borde de un proceso vital constante. Y dado que un pellizco es un pequeño jale sobre una superficie, ligero pero al mismo tiempo capaz de extenderse con su sensación palpitante y dolorosa a través una amplia área del cuerpo, se sabe en el fondo que cada uno de sus estiramientos están conectados con la vida pues es la cotidianidad misma quien produce los pliegues al cuerpo como el espacio-cosmos a la montaña.

Si vemos al esquiador desde el cielo parece un pequeño punto diletante en medio de un plano blanco pero si nos damos a la tarea de ver su lado lateral (Duchamp lo llamaba el efecto bisagra) el plano se transforma entonces en montaña y en una superficie más amplia y abismal, lo plano y fácil se transforma en profundo y complejo. La bisagra implica lo posible, fallar, ceder, detenerse, continuar, caer... sin bisagra no hay cima y para Filliou si queremos estar ahí no solo debemos tolerar la falta de disciplina, la "pereza", la espontaneidad, la imaginación y la improvisación, sino también darles la bienvenida. No es casualidad que para quienes no han transitado la bisagra la lista inicial de actos mínimos propuestos como obras de arte pudiera resultar una broma o una ocurrencia. Estas piezas escritas son obras pensadas como posibilidad de ser realizadas por el lector, bien hechas, mal hechas, sin hacer -diría Robert Filliou-.

La práctica de la escritura artística se fortalece en la década de los años 60's, los artistas de esta generación inauguran el descubrimiento de una nueva materia de trabajo llamada escritura y la consecuencia revela la condición de desmaterialización e invisibilidad de la obra, de la misma forma que Filliou en 1968 en la Düsseldorf Galerie plantea su Principio de equivalencia como un efecto de creación permanente:

Gut gemacht	Bien hecho
Schlecht gemacht	Mal Hecho
Nicht gemacht	No hecho

Con estas escasas palabras, el artista siembra un profundo desconcierto y está bien que así sea. El artista -según Filliou- debe darse cuenta de que forma parte de un medio más amplio, en el que es ya no es el todo sino una parte, la Creación Permanente se despliega a su alrededor por todas partes y donde quiera que vaya, aún si no hace nada. El artista considera que cualquiera es un artista y él es solo un pliegue más en la inmensa y profunda bisagra.

En el principio de equivalencia, el preferir no hacerlo no cancelaría el acontecimiento artístico así como un pellizco, el no hacer actuaría con una latencia capaz de expandirse a espacios inimaginados. Lo bien hecho, lo mal hecho, y lo no hecho- son partes equivalentes y constituyentes de cada cosa; al equiparar lo bien hecho (el fin), con lo mal hecho (el error), Filliou cuestionó la jerarquía del saber dentro de la escala de valor asociada al trabajo artístico y al trabajo en general. Al mismo tiempo, le otorga a lo no hecho el mismo grado de realidad que a lo hecho, así la materia artística desde la escritura revela su invisibilidad al mismo tiempo que su proceder aunque no se realice; la palabra nombra y es su nombrar pero también oculta, todo a nuestro alrededor sucede o no sucede, sólo de está forma es posible el continuo, la "creación permanente" es un proceso

que invita a la participación, puede participar cualquiera y puede acontecer en cualquier lugar.

Es gibt immer einen der schläft und einen der wacht  
Siempre hay alguien que duerme y alguien que despierta  
Einen der im Schlaf träumt, einen der im Wachen träumt  
Alguien que sueña dormido y alguien que sueña despierto  
Einen der isst, einen der hungert  
Alguien que come y alguien con hambre  
Einen der kämpft, einen der liebt  
Alguien que lucha y alguien que ama  
Einen der Geld macht, einen der blank ist  
Alguien que hace dinero y alguien quebrado  
Einen der reist, einen der festsitzt  
Alguien que viaja y alguien que permanece sentado  
Einen der hilft, einen der hindert  
Alguien que ayuda y alguien que impide  
Einen der sich freut, einen der leidet, einen Indifferenten  
Alguien que está contento, alguien afligido, alguien indiferente  
Einen der anfängt, einen der aufhört  
Alguien que empieza, alguien que para  
Das Geflecht ist immerwährend  
La red es eterna

Filliou es un artista que escribe y su escritura cuya práctica se desplaza lo mismo a la poesía, que a anécdotas o ensayos lo convierte en un pedagogo que se asume como ignorante, en un maestro cuya primer enseñanza sería alentar a matar al propio maestro, así enseñar y aprender es una situación artística, una obra de arte aunque él preferiría no llamarla así, él creía en el libre intercambio de la información y experiencia sin estudiantes, sin profesores, la libertad perfecta, hablar de vez en cuando, escuchar de vez en cuando... Las ideas y acciones de Filliou valoran no solamente lo productivo y acabado, el artista constantemente sugiere un conocer en contra de cualquier especialización o profesionalización, asegura que en lugar de limitarnos a nuestras competencias deberíamos recurrir a la inocencia, por eso prefería el término de creatividad al de arte, o bien, en vez de limitarnos a hacerlo y por ende demostrarlo deberíamos de abrirnos a lo no hecho o imposible.

Se le invita a participar en la edición del libro *Proyectos imposibles*, una compilación de escritos de diferentes artistas plásticos, para la cual requerimos un breve texto que describa una pieza que por alguna razón –física, química, económica, conceptual, material- le haya sido imposible realizar hasta la fecha.

Esperando su colaboración me despido cordialmente.

M. S.

*Bartebly y Co.* es el nombre de un libro cuya excusa es una investigación literaria acerca de escritores austeros, periféricos y huidizos, el texto es el efecto de la admiración del autor de creadores cuyo proceder algo es tan contundente, económico y contundente que no necesitan nada más, ante tal serenidad solo les queda

hacerse invisibles: optar por el desprendimiento, el anonimato, el silencio y la fuga, van dejando atrás todo reconocimiento y aplauso, se podría añadir también desde las artes plásticas a Marcel Duchamp, Bas Jan Ader, Bruce Nauman y el propio Filliou cuyos últimos años decide pasar en un monasterio zen en Nepal alejado del mundo del arte y de toda subordinación, cuyo ideal se traslada en este párrafo: Nicht entscheiden / Nicht wählen / Nicht wünschen / Nicht besitzen / Seine selbst bewusst sein / Hell wach / Still sitzend / Nichts Tuend: No decidir / No seleccionar / No desear / No adueñarse / Ser su propia confianza / despierto / sentado sin moverse / haciendo nada.

Estar/No estar.

El artista Saúl Gomez reflexionó en alguna ocasión sobre la noticia de supermillonarios pagando miles de dólares por un viaje comercial al espacio, le resultaba un poco absurda la idea de desembolsar una fortuna para viajar al espacio porque de hecho, decía él, indudablemente ya estamos en el espacio viajando y nuestra nave espacial es la propia tierra. Filliou por su parte, en 1982 siendo profesor de la Universidad en Hamburgo comienza un proyecto cuya idea es invitar a artistas para participar en Programas de viaje al espacio, la memoria de esta obra es sólo una fotografía en donde aparecen un grupo de personas con la palma arriba, vestidos con overoles blancos y lentes de sol, saludando o despidiéndose de nosotros, para emprender o regresar de su propio viaje al espacio, cuyo recorrido consiste en simplemente estar en el espacio. Your using up your space? Here´s some more. Entonces la espectacularidad se intercambia por lo ordinario. Ya lo decía el propio Filliou: el arte es aquello que hace que la vida sea más interesante que el arte.

Become invisible

- a) by hiding
- b) by diverting yourself of all distinguishing marks
- c) by going away
- d) by sinking through the floor
- e) by becoming someone else
- f) by concentrating so hard on some object or idea that you cease to be aware of your physical presence
- g) by distracting everybody else from your physical presence
- h) by ceasing to exist

Bici Forbes, 1966.

Filliou escribe *Lehren und Lernen als auffuehrungskünste* ( Aprender y enseñar como presentación de arte), un escrito fundamental sobre su postura artística ya que no sólo trata del significado de sus frases sino de los sentidos ontológicos dispersos a través de la escritura, por ejemplo la relación con el propio lector, no es casual que el libro en su introducción tenga un pequeño guiño sobre la creación: von Robert Filliou und dem Leser, wenn er will... (escrito por Robert Filliou y el lector, si así lo quiere).

Los polos.

La tierra se divide en dos grandes hemisferios opuestos uno del otro, el polo norte o región ártica y el polo sur

o región antártica, como dato curioso en el polo sur hay pingüinos, mientras que en el polo norte hay osos polares y no es probable que estas dos especies se hayan encontrado alguna vez, salvo en tarjetas kitsch de navidad. El antagonismo de estas especies ejemplifica la relación del artista por lado y el espectador por el otro, uno con un rol activo e imperativo y el otro estático y condescendiente. Ambas especies, tanto el artista como el espectador parecerían nunca encontrarse cuyo resultado sería una obra permanentemente estéril y muerta, fue Marcel Duchamp uno de los pioneros en considerar al espectador como parte activa de cada acto creativo cuyo propósito hace emerger la obra de arte, la ejecución de cada obra no depende de exclusivamente del artista sino de una cadena de reacciones completamente indeterminadas del inicio. En esta ecuación los artistas y los espectadores serían más que pingüinos y osos polares, ballenas jorobadas comunicándose con sus cantos de polo a polo, haciendo variar los pliegues de la materia acuática (obra de arte) con cada sonido submarino.

Filliou continúa con la tradición inaugurada por Duchamp, cuando firma su texto: de Robert Filliou y del lector, si así lo quiere; el espacio provisto para el lector, que se cree pasivo es exactamente el equivalente al protagonismo que el escritor tiene, con ello el lector no está obligado a hacer uso del espacio de la escritura, pero se espera que esté dispuesto a participar en el juego de las letras como un creador, así la escritura extiende su fuerzas como ese adormecimiento provocado por el pellizco a otros cuerpos, espacios y tiempos; para el artista la escritura parte del amor y los recursos caseros y cotidianos, pues es el arte quien provee un revolucionario sistema de valores, si la creación es permanente, no tendría que existir la jerarquía ni la propiedad privada la obra sería una co-autoría también permanente.

Natürlich steht es dem Leser frei, keine Gebrauch von seinem Schreibraum zu machen. Doch hoffentlich wird er bereit sein, das Schreibspiel als Aufführer und nicht nur als Aussenstehender mitzumachen.

Por supuesto, el lector es libre de no hacer uso de su espacio de escritura. Pero con suerte estará listo para unirse al juego de escritura como líder y no solo como un observador.

Lieber Co-Autor, wie wärs, sie schickten Kopien Ansichten zum Lehren und lernen als Aufführungskünste c/o Verlag Ger. König 5 Köln, Breitesstrasse 93.	Estimado coautor, Mande sus colaboraciones a Aprender y enseñar como arte c/o Verlag Ger. König 5 Köln, Breitesstrasse 93.
--	--

El público no está obligado a participar (esto sería un ejemplo claro de lo no hecho), lo interesante es que lo público aún con su legítima negación forma parte del sistema eterno que el artista desarrolla, por ejemplo en sus Notas para performance escribe: jeder bemüht sein Gehirn, Ihn an das Ereignis, seine Umstände und Forgen, usw. zu erinnern oder nich zu erinnern... mit worten oder stumm oder durch Gesten.... (cada uno intenta recordarle el evento a su cerebro, sus circunstancias y sus consecuencias, etc., para recordar o no recordar ... con palabras o con silencio o gestos ....); también en su propaganda para el Festival de Misfits agrega: if you belive in yourself and are pleased wich what you do, or dont believe in yourself and wonder what you are doing and why then come to see the festival of Misfits. (Si crees en ti mismo y estás satisfecho con lo que haces, o si no crees en ti mismo y te preguntas qué estás haciendo y por qué, entonces ven a ver el festival

de Misfits). El no hacer implica el derecho del otro a no participar y no el deseo del artista de que el público forzosamente participe porque sí en la obra. La inclusión puede tener un no por respuesta, no leer este texto, preferir no hacerlo es una consideración para la creación permanente.

Filliou escribe:

No-Play # 1

Esta es una obra que nadie debe venir a ver.

Es decir, la no venida de nadie hace la jugada.

Junto con la extensa publicidad a través de periódicos, radio, televisión, invitaciones privadas, etc. ...

A nadie se le debe decir que no venga.

A nadie se le debe decir que realmente no debería venir.

¡¡¡No se debe evitar que nadie venga de ninguna manera !!!

Pero nadie debe venir, o no hay juego.

Es decir, si llegan los espectadores, no hay juego.

Y si no vienen los espectadores, tampoco hay juego...

Quiero decir, de una manera u otra hay un juego, pero es un No-Play.

Entonces un escenario cualquiera es el pretexto:

S.E escribió que el misterio de este mundo, no es que haya mundo sino que siga habiendo un menos de mundo. Un sobrante del mundo que habitamos, una especie de doblez que se conserva en la fragilidad siempre inherente a su abandono. Así, a la sombra de este doblez pareciera que comienza la escritura de Fillou:

If you arte too succesful. And hace nostalgia for the days when you were not,

If you are uncsssful, and hope someday succes will knock at your dorr

If you arte too beatiful, and find men on the street arte bohtersome

If you are ugly, madame and wish yo were beautiful,

If you slepp profoundly at naight, and feel that it as a waste of time.

If you suffer from insomnia, and hace time on your hads,

If you have teeth, and no meat,

If you hace meat and not teeth

If you belong to the weaker sex, and wish you were stronger,

If you're in love and it makes you suffer.

Los objetos y los seres que habitan el planeta -una vez más- se ven forzados a su desterritorialización, aparecen en los espacios de uso cotidiano como una ruina de su presente inmediato que se pone de manifiesto en sus posibles desplazamientos y ausencias (hacer, no hacer). Olvido, la nulidad (pisoteada y golpeada) se revela como un medio de producción de sentidos a partir de los residuos, de sus restos abandonados: de su doblez. El pasado aquí y ahora. La ruina, vivir en pasado, en la intimidad de lo suelto, si haces algo dejas muchas cosas más sin hacer. Algo permanece y algo se pierde. En Tate Thames Dig, Cavando el Támesis (1999), el artista norteamericano Mark Dion junto a un equipo de científicos de distintas áreas, recolectan de un río distintos objetos de uso contemporáneo como tarjetas de crédito o telefónicas, vasijas de cerámica y plástico, pelotas varias, cepillos y peines, mezcladores de cocktail, frascos, focos, botones, entre otros; muestran sus hallazgos

en el museo como reliquias arqueológicas de un pasado inminente. El silencio mantiene sus causas abiertas, fuera del tiempo y espacio convencional que habitamos.

Estamos en la mitad. En el dobléz. No es ni el sentimiento de zarpar, ni tampoco el sentimiento de llegar a nuestro destino. Estamos sujetos de la parte interior de nuestras pestañas, irónicamente estamos cansados pues pareciera que lo hemos visto todo. Es como si desde lejos viéramos la tierra por todos sus lados. Sin embargo no vemos todo. Comienza la perversión, la bondad. Ante la cual el Yo se dispersa, como un corredor de autos que renuncia a su triunfo, cuando una marmota sale a su encuentro en la pista.

La creación es permanente. Filliou prefiere el término de creatividad al de arte. El Arte sería triunfal, creatividad la posibilidad de perder o fugarse.

Kunst: Schöpferkraft (Arte: Creatividad)

Nicht-Kunst: Schaffen, ohne sich darum zu kümmern, ob die eigenen Werke vercreitet werden oder nicht. (No-Arte: Schaffen, sin preocuparse de si sus propias obras son verdades o no).

Cedo este espacio a las obras de arte que no se dejan ni tan siquiera pensar.

Filliou nos invita a escribir, porque siempre hay algo que sucede o no, a través de sus escritos nos damos cuenta de su intención en elaborar un método pedagógico artístico basado en una escritura abierta, en una escritura para y desde las artes. Filliou con su escritura enseña y aprende y produce o no una escritura basada en el humor, la extravagancia, la voluntad, la inocencia, el juego, la pereza, la intuición, la fantasía, la espontaneidad, la improvisación y el olvido. La investigación no es un privilegio de los sabios, sino que, bien al contrario, es el ámbito de los ignorantes. El arte implica desaprender.

En 1965, la necesidad de compartir y de intercambiar sus reflexiones condujo al artista a abrir junto con George Brecht La Cédille qui sourit (La cerradura que sonríe), concebida como un centro internacional de "creación permanente", ambos rentaron un pequeño espacio que transformaron un taller-escuela sin maestros ni alumnos, ellos invitaban a otros artistas y creaban juegos, poemas o jeroglíficos y también inventaban dispositivos para la escritura (como una bicicleta que expulsaba poemas), La Cédille qui sourit casi siempre estaba cerrada a propósito, su nombre es en sí mismo un poema u homenaje a la complicidad que procede de los espacios ocultos y marginales, un espacio de conspiración en donde un grupo de artistas se reunían para tramar a escondidas obras de arte que tal vez nunca enseñarían al público, lo interesante es que las veamos o no, estas piezas sucedieron al menos como una posibilidad, en un lugar o específico en medio de un mundo que ignora su existencia.

Proyectos for sky-writing como sugiere su título es una pieza para escribir directamente en el cielo, el artista se preocupa por devolverle al mundo su nimiedad, su propio estado de ligereza, L'etre humain est multiple (El ser humano es múltiple), la obra se compone por una serie de piezas hechas con palabras y tabiques, a Filliou le interesaba devolverle -por medio de palabras- las alas a un material tan pegado a la tierra como los ladrillos. Toda escritura, todo discurso es un bricolage, Suspense poems, comienzan con el envío de un paquete o carta a un amigo o desconocido y se va aumentando en la medida que ese primer gesto se vuelve una correspondencia de envío y respuesta, elabora así un formulario para mandar y agregar, imaginando al mismo tiempo los que están y los que no están. Escribe también un libro a manera de haikus titulado Una selección de 1000 poemas japoneses, donde selecciona palabras que él aprende-desaprende en japonés y que relaciona con su propia vida y trabajo creativo, así:

jōdan: una broma diversión  
sin ser broma este  
escrito es muy divertido

Lo que recuerda la conversación entre su hermano médico y su hija pequeña Marcelle que él mismo escribe en sus lecciones:

- Komm spiel mit, Onkel  
- Tut mir Leid, Ich muss arbeiten  
- Aber wenn du arbeitest, spielst so, nicht wahr?  
Doch ich, ich arbeite, wenn ich spiele

- Ven a jugar conmigo tío  
- Lo siento, tengo que trabajar  
- Pero cuando tu trabajas, juegas también, no es cierto?

Yo sí, yo trabajo cuando juego.

Los placeres más grandes de la vida, se valoran más en sentido de su espectacularidad, el mundo diario, nuestra propia historia personal nos ofrece un sin fin de pruebas de ello, se dice que los modelos más simples repetidos una y otra vez son los que desde su aparente simpleza hacen funcionar al mundo con su característica naturalidad; estos acontecimientos se vuelven verdaderos ritmos en nuestro habitar y sus movimientos son a su vez pausas que nos permiten atender el universo de cosas que nos rodean. Vivir, jugar, amar pertenecen al campo del genio, en cambio la institución del estado, la policía, las fábricas y la familia son fruto de nuestros talentos, por eso es que a Filliou se le bautizó como un genio sin talento. En un documental aparece un pájaro de las amazonas construyendo una caña de pescar con un palito y un hilo de telaraña, el hombre en un principio también tuvo que actuar de manera semejante al pájaro, tal acción parece un hecho simple pero tuvieron que pasar miles de generaciones de pájaros Cola Azul para uno lograra construir una herramienta básica y a su vez se lo heredara a sus predecesores. El pellizco visto a la distancia parece simple, pero no deja de ser complejo, para el Filliou el arte y su escritura pueden presentarse con la misma simpleza aparente de aquella sencilla labor del pájaro y su consecuencia inminente sería la una creación permanente tal como la imaginó alguna vez el artista. La escritura es constante pero también el silencio que proviene de la atención hacia el mundo como artista.

Geflüstert:

Es begann alles am 17. Januar, vor einer Millionen Jahren.

Ein Mann nahm einen trockenen Schamm und liess

Ihn in einen Eimer voll Wasser fallen.

Wer dieser Mann war, ist nicht wichtig.

Er ist tot, aber die Kunst lebt...

Jederfalls der 17. Wird zum 18.

Dann der 19. Zum 20.

Der 21., der 22., der 23., der 24., der 15., der 26., der

27., der 28., der 29., der 30.,

der 31. Januar. So geht die Zeit vorbei.

Susurró:

Todo comenzó el 17 de enero, hace un millón de años.

Un hombre tomó una esponja seca y se fue

Dejándola en un balde llena de agua.

Quién es este hombre no es importante.

Él está muerto, pero el arte vive ...

En cualquier caso sucedió, el día 17

Luego, del 19 al 20.

El 21, el 22, el 23, el 24, el 15, el 26, el

27, el 28, el 29, el 30, el

31 enero. Así pasa el tiempo.

la escritura de artista como una de las variaciones de la obra sería la manera menos  
impositiva de transferir saberes



la habitación sin barrer.

sin privilegios, todo sin mayúsculas. existe un estilo de mosaicos anónimos del siglo II llamados asarotos oikos cuya estructura visual y escrita se traduce al español como la habitación sin barrer, en estas imágenes se observan suelos con restos de comida o bien objetos que dejamos olvidados provenientes las actividades diarias; este mundo suelto se compone de caracoles, hojas, semillas, huesos, castañas, cáscaras de nueces -los artistas suizos Fischli y Weiss realizaron una pieza en la cual hicieron esculturas con la forma y el tamaño de cáscaras de nueces y luego las tiraron en el suelo durante una inauguración-, cordones de colores, pelusa de la ropa, moronas de pan. es interesante en este tipo de imágenes, que ninguno de los elementos parece encimarse a otro y cada uno de ellos está dispuesto en el suelo sin rozarse entre sí, una especie de singularidad que vuelve especial y nada casual su acomodo, sin embargo, a pesar de esta artificialidad existe algo genuino y es que en una habitación sin barrer se es casi incapaz de alguna manera de seleccionar los elementos que la componen, surgen como acciones imprevistas, como restos de naturaleza pegados a una sudadera durante días y kilómetros atrás o las envolturas vacías de los pistaches encontradas en los bolsillos de los pantalones provenientes de un vuelo de Barcelona a Berlín, o un billete encontrado semanas después en una página de un libro, se puede decir hay algo de espectral en la aparición de estos elementos súbitos, así lo imprevisto adquiere eminentemente un valor poético, sublime. sucede a menudo que una habitación sin barrer es lo más cercano y a la vez lo más lejano de nuestros tránsitos cotidianos. a su vez el sentido del collage produce una trampa semejante, la habitación sin barrer y el collage nos enfrentan con el mundo, en-frentar no como lucha o desafío sino como lo inevitable de nuestra relación con los cuerpos del universo, «estar en frente» esa dimensión que realiza conexiones ilimitadas de un mundo suelto traído a la superficie. se dice que el artista que realizó el primer collage en la historia del arte fue Pablo Picasso, este lo define como una técnica artística que consiste en mezclar en la misma superficie elementos de diversa materialidad, así vemos en sus primeros collages de 1912 pintura al óleo mezclada con recortes de periódicos o tickets de cine, sin embargo, esta mezcla no sólo responde a un cambio de materialidad es mucho más que una necesidad puramente visual, es el primer y gran intento de hacer de la obra de arte algo no de "otro mundo" sino eliminar todo intento de separarla del mundo, la obra como una red o un adhesivo que captura todo el polvo espacial que cae del cielo. la obra de arte era valorada hasta ese entonces como parte de un registro del mundo y del espíritu de su tiempo, se llegó

a describir la obra de arte como el espejo del mundo, es decir, reflejaba las cosas de las que provenía pero paradójicamente no formaba parte de ellas y de ahí su valor de culto; al colgar una imagen en la pared o ponerla en un pedestal automáticamente se le está separando del mundo al que pertenece otorgándole a su vez exclusividad y este halo de gloriosidad es la evidencia de su éxito por encima de todas las otras cosas que la rodean, la vuelven sobresaliente, aquello que aspira a notarse, a ser superior: lo aéreo, aquello que exige verse y se separa de lo mundano, porque la tierra de la que proviene no es suficiente y busca siempre un más allá: un privilegio. esa fue el resumen de la obra antes del primer collage, habría que agregar "otra", la obra que «hace tierra», que lejos de ser conformista, obtiene una especie de conocimiento y contento de las cosas simples, de lo que se queda en el piso, del olvido o lo que no se mira, de lo que parece no tener importancia porque vive en el suelo y no tiene pedestal y simplemente es desechado, escribe el propio picass: ... nobody move nobody take off mira mira further out behind the leaf draw ant withdraw your bulk so they don't see you running off and save yourself still not too late still you can cut their shadow down an sing a - a - a - a - a - a - a - a - a - a - i - a - i - a - i - a in the dark green there's another lighter green and another darker sort of blue another blacker and one still greener than the browner green one and still another....; esa marginalidad y lejanía del mundo con respecto a la obra la intentó disolver primero el collage poniendo esos elementos despreciados dentro de la obra, con este breve pero a la vez complejo gesto lo ordinario fue digno de ser señalado y la habitación sin barrer en las artes extendería sus límites, tal vez fue el inicio en el fondo de lo que después se llamaría arte pop y justo después artistas como carl andre, sol lewitt, dan flavin o donal judd llamarían objetos específicos, decenas de años antes el propio august rodin colocó sus objetos artísticos directo en el piso -sin pedestal-, el efecto que provocó esta sencilla decisión fue extraordinario, las esculturas libres de todo determinismo y exigencia de su base se liberaran de su lugar sagrado, de tal suerte que parecen no estar más "separadas" de el mundo sino que pertenecen a él, reposan en él como la cabeza durmiendo de brancussi. alguna vez le preguntaron a barnett newman ¿qué es una escultura? a lo que respondió: aquello con lo que tropiezas cuando te haces para atrás viendo una pintura, algo de ironía hay en su respuesta pero también de profundidad, esta vulgaridad que dimensiona el vitalismo de los objetos comunes y su ser en el mundo. mientras tanto podemos meter nuestra mano a los bolsillos de nuestro pantalón y ponerle atención en lo que sacamos, tal rareza no carece de interés ni de importancia. quisiera pensar que también se pueden inventar escritos sin barrer.

nada sobre lo que se escriba es intrínsecamente superior a otra cosa. así, el artista puede usar cualquier fuente para su escrito, desde una autoridad de conocimiento hasta una piedra, sin distinción.



# TOC-TOC...

Escribo, simultáneamente, junto con nueve frijoles saltarines en la habitación de al lado.

## TOC-TOC... TOC-TOC... TOC-TOC..... TOC-TOC...

Se cita y se hospeda.

Welcome

Stranger, parasite, ghost, lover, mother, host, friend, tenat, dependant, carer, homeless, noble, prisoner, child, pirate, alien, vampire, spectre, virus, monk, deceased, slave, saint, parent, guardian, animal, mineral, plant, ward, consumer, oppressor, thief, victim, enemy, tourist, traveller, hermit, guest, hostage, traslator, pariah, migrant, foreigner, citizen, anarquist, intellectual, ignorant, visitor.

Welcome

Siempre habrán frijoles saltarines golpeteando. Cualquier escrito produce y es efecto del golpeteo. Polvo cayendo, ideas cayendo, palabras cayendo, viniendo desde dónde. Cada palabra y/o frase utilizada en cualquier texto ya es una cita de alguien más; algunas veces son localizadas y escogidas con minuciosidad para aparecer en el momento exacto del escrito, otras –en su mayoría- son inconscientes, intempestivas y parecen venir de “ningún lugar”, su presencia es caprichosa, algo así como el ejercicio de un par de personas ociosas pegando calcomonias en el vidrio de una ventana, colocadas en relación con el espacio alejado de enfrente.

## TOC-TOC.....TOC-TOC.....

las acciones de casa de David Bestué y Marc Vivés.

O risas y motores de herramientas de los trabajadores de al lado, tal vez chistes o comentarios amorosos que nos delatan, un martilleo constante, la posibilidad de un tractor azul pasando a lo lejos, ruidos de pájaros, o incluso algo más cerca, los sonidos de las teclas: t...e...c...l...a...s.

## TOC-TOC.....

La aspiración del artista Daniel Buren de poder decir pinta como cuando se dice llueve, implicaría reconocer la practica de la pintura no como una cosa ajena al mundo sino como una ejercicio natural de la transformación material que llamamos arte, luego, decir escribo como decir pinto comprometería a su vez entender la escritura como una práctica, como una manifestación material de lo artístico y a su vez del constante suceder del mundo. Escribir es una actividad que se practica, y al practicarla siempre se está en movimiento, incluso estando quieto. No se puede separar el mundo de lo escrito. Las palabras agrupan sílabas y las sílabas letras, en el escrito se depositan estas conexiones que las acercan o separan, justo como en el mundo, las cosas se oponen o se atraen unas a otras. Tal vez en el fondo sólo es un asunto de atracción y gravedad. Cuántos de estos toques provienen de otros libros y cuántos no: el universo entero tocando esta hoja de papel, incluso los dedos de usted como lector de este texto impreso. Fingerprints.

La escritura se muestra como un suceder, una especie de happening, Allan Kaprow nos invitó a esforzarnos en difuminar la diferencia entre el arte y los asuntos mundanos. Suena así un disco LP, How to make a happening, de ahí se transcribe lo siguiente: Las situaciones de los happenings y la escritura debería estar inspirada por todo aquello que ves en el mundo real, lugares reales, personas reales, debería ser capaz de tomar ventaja de los sucesos, una fábrica en llamas, los camiones de los bomberos rugiendo hacia ella desde todas partes, el agua, las barreras de los policías,

las intermitentes luces rojas, lo natural. Los restos arrastrados por el mar hacia la orilla después de una tormenta son también estupendos. O simplemente tómate una tarde libre y observa a las mujeres que se prueban vestidos en el rincón de las gangas. Se pueden hacer un montón de cosas con este tipo de imágenes.

### **TOC-TOC...TOC-TOC...TOC-TOC... TOC-TOC... TOC...TOC-TOC... TOC-TOC...TOC-TOC...**

Un artista como Joseph Beuys platicando por teléfono desde su estudio con la gente que visita su exhibición expuesta a kilómetros de distancia, o Ian Wilson hablando simplemente, no soy un poeta, decía, y para mí la comunicación oral es una escultura.

### **TOC-TOC.....TOC-TOC ... TOC-TOC...**

A reader may intervene in the book's hygiene, but this can only ever be a minor augmentation, it is impractical for a reader to be in constant physical contact with the book.

### **TOC-TOC... TOC-TOC ... TOC-TOC...**

Llamemos a estos golpes citas, la insistente presencia de los otros no podría reducir los golpeteos exclusivamente a la referencia con otros autores y escritos, querámoslo o no los frijoles saltarines siguen tocando, la mayoría de las veces de forma involuntaria y sin invitación. Todos nos hemos alimentado primero de la vida, y más tarde de libros y revistas. La diferencia es que una simplemente sucedió y la otra fue efecto de una alimentación relativamente deliberada. Cuántas veces podríamos decirle Welcome a esas experiencias vitales, desprovistas de todo crédito y que simplemente se han plegado de los esquemas comunes para hacerse actos narrativos. Aparecen sin planearlo. Las palabras como las cosas son cuerpos en un espacio determinado o indeterminado, los movimientos suceden en ambos lados:

### **TOC-TOC... TOC-TOC ... TOC-TOC..... TOC-TOC**

#### **MIKADO**

Un juego de mikado echado y encima algunos frijoles saltarines. Somos un mikado, el juego como lo conocemos es muy simple, se tiran en una superficie plana unos cuantos palitos de madera, una vez organizados sus enlaces geométricos hay que sacar con la mayor paciencia y precisión posible cada uno sin mover al resto, si bien éste juego es un homenaje a la atención y a la quietud, también lo es a la decepción, uno, porque es prácticamente imposible terminarlo de una sola vez y dos, porque cada acto de quietud también lo es de vulnerabilidad. Se escribe como un mikado y el mundo está encima agitándose como frijoles saltarines.

#### **BOSQUE**

En este bosque los árboles son los palitos y cada frijol toca sus raíces y su vez los mueve.

#### **ESCRITO**

La escritura es ese mikado que por momentos parece detener el tiempo y absorberse de todo, pretendemos estar protegidos por el acto paciencia, dedicación y confianza de tener controlado todo, así echamos la jugada, se trata de sacar palitos sin mover a los otros, pero encima de nosotros saltan de vez en cuando los frijoles, que mueven y nos mueven.

### **TOC-TOC ... TOC-TOC... TOC-TOC... TOC-TOC... TOC-TOC...TOC-TOC**

Una esponja exhalando e inhalando una gota de agua que cae del techo. Michel Francois.  
Una respiración profunda, dentro y fuera que ya no permite exclusivamente centrarse.

#### **LA CITA.**

Por más cercano que parezca siempre estarán fuera de nosotros,

habitarán como una especie de elemento del paisaje, no más.

El paisaje está compuesto más por los elementos que no vemos que por los que vemos, por ejemplo el calor, el aire, la dinámica, el espacio.

### **TOC-TOC...**

Pinturas y Escrituras de Mark Rotcko

Los escritos como los paisajes gozan de esta misma característica entre la forma y el invisible hay un universo desafiante que no lucha sino que acompaña y está a la espera de ser notado aún desde su invisibilidad.

**TOC-TOC...TOC-TOC...TOC-TOC... TOC-TOC...TOC-TOC... TOC-TOC... TOC-TOC...TOC-TOC...TOC-TOC...  
TOC-TOC...TOC-TOC... TOC-TOC...TOC-TOC...TOC-TOC...TOC-TOC... TOC-TOC...TOC-TOC... TOC-TOC... TOC-  
TOC.....TOC...**

Se cree también que el escrito pertenece al mundo de las ideas, de la teoría, pero también es una cosa, una obra. La palabra existe en un estado físico de otro modo no podríamos conocer lo invisible que no sólo es el significado sino también el espacio. Lo que hace que las palabras y las imágenes sean poderosas no es lo que expresan, sino lo que está justo fuera de los límites de su expresión, aquello hacia lo que apuntan, incluso si aquello hacia el cual apuntan está finalmente más allá de la capacidad del escritor o del artista. Sí, las palabras y el mundo tienen bordes, pero posiblemente somos incapaces de distinguir con exactitud el interior del exterior y viceversa. No separar las palabras de las cosas, la imagen de las cosas, la imagen de la palabra, luchar por ser algo en el mundo y no sólo su representación.

### **TOC-TOC...**

I Will Not Make Any More Boring Art.  
I Will Not Make Any More Boring Art.

John Baldessari

### **TOC...**

Las cosas caen por su mismo peso, tocan. Es una de las leyes de la naturaleza y sucede en todos los niveles. Las citas como un acto de Bienvenida, pueden ser casi todo, su ejecución es de lo más natural como el polvo espacial volando y cayendo entre la tierra y el espacio; las palabras están afuera, de alguna forma hacen recorridos periféricos como los meteoros antes de caer, suponer que nosotros decidimos que cae o no en nuestros escritos es una mentira, las palabras como los objetos y las situaciones del mundo están allá afuera orbitando en el espacio, muchas veces caen de la nada a la tierra y sin ni siquiera notarlo, toda escritura es continúa está determinada por la caída de las palabras, su irrupción en un plano físico y a su vez el propio reposar del escrito dejado entre las otras cosas del mundo.

R. B. notó que si uno ha transitado vastos territorios y se ha atrevido a amar tonterías, habrá aprendido hasta de las situaciones más primitivas que alguna vez recogió e incluso descartó.

Eso que llamamos citas no solamente conjuntan, sino que también abren; una cosa no es nunca tal cosa y nada más, es un receptáculo de algo más, de una realidad que trasciende el plano del ser de aquella cosa, la hace subjetiva y

por ello asombrosamente opcional y equívoca, su atractivo radica en que se puede sustituir una cosa por otra, nada es determinante. Las palabras se convierten en un organismo y más aún, en un verbo, una variación, “una fuerza de existir”, una potencia de practicar.

## **TOC-TOC.....TOC-TOC.....TOC-TOC...**

Existen algunas cosas que se agitan, otras que muerden desesperadamente, algunas otras nos arrastran para hacernos más primitivos, casi todas nos observan, otras simplemente reposan, hay las que solo resuenan por las noches, o las que iluminan nuestras habitaciones, las que duermen de pie, las que se esconden por minutos en los bosques, las que recuerdan historias, las que cumplen algún deseo, las que nos separan de la gente que ya no amamos más, otras, interrumpen obsesivamente nuestros pensamientos, delatan alguna mentira bien planeada, golpean ligeramente por la tarde o calientan una taza de té para compartirla una madrugada, se comportan en algo así como invitados, hay algunas que sirven para brindar por amores raros, aquellas que llegan de repente y sin planearlo, como el viento, como elementos nuevos para jugar, para iluminar desde la distancia, para cantar nuevas canciones y descubrir gestos insospechados, las que están a punto de empezar, las que no se pueden pensar porque solo pasan por nuestro cuerpo como aires ligeros, las que dejan ocupar un lugar en nuestra habitación, otras, con las que puedes contar incondicionalmente, aquellas llenas de confianza, esas que saben callar en el momento preciso o gritan cuando es necesario, algunas de ellas a veces se alborotan de más pero también saben disculparse cuando así lo sienten, algunas son más simples, hay las que miran en la oscuridad o duermen a tu lado, las que se envuelven en tus pies para templarlos, aquellas que dudan y sabiamente han aprendido a decir no, algunas más temerosas que prefieren silenciar sus sentimientos mientras algo explota por dentro, esas que por modestas aún no se cubren de dicha, hay también las que comprenden que decir adiós debería ser un asunto absolutamente amoroso, sin tragedia, esas que prometen dignidad, las que parecen que no se modifican, las que se estiran más lento, las que se aplastan entre las piernas y se dejan rascar los cuellos, las que nunca, nunca se bañan, las que sirven para enviar mensajes sutiles o para hacer pactos, las que se abren y regalan sus ojos cerrados como cuando se besa; otras son más improbables, como las que aparentan no existir, aquellas cuya virtud es su anonimato, o las que mueven las cosas de su lugar, las que duran menos de un segundo, las que se escuchan de repente en una cena de tallarines chinos, las que alegran por mencionarse un instante y se sabe pero que no se pronunciarán más, aquellas que se desean, otras que carecen de significancia y se espera se solucionen fácilmente, hay algunas más simples como las que solo se recargan sobre la pared, o se colocan por tamaños, las que se dejan de lado, otras que se desarman con facilidad o se acaban muy pronto, las que contienen, las que sirven para recargarnos o ayudan a cargar, las que se quedan atoradas en las puertas, las que desesperan y se vuelven torpes, las que suelen pasar desapercibidas, las que dan cosquillas en los costados, las que se mascan, las que cubren como mantitas, aquellas que ya no hablan, las que inventan nuevos lenguajes, las que balbucean como idiotas, las que se no se sabe con certeza si siempre permanecen, las que de antemano se preparan para soltarse, las que enseñan a ser livianos, las que huyen de ti, las muchas con las que puedes amanecer, las que sonrojan, las que enamoran, están las que prefieren estar solas, las que cuentan los segundos para empezar, las que se destinan exclusivamente para alguien y sin menor importancia, todas aquellas que se han quedado sin mencionar.

Estamos llenos de cosas, aconteceres y citas.

No me des lo seguro -dice el escrito-, dame lo posible o de lo contrario me sofocaré....

Si ponemos atención lo posible se manifiesta a nuestro alrededor, se repite y resuena, ya lo decía el artista Ed Ruscha: cuando veo una palabra o una frase, o escucho una (en la radio o en la calle) tengo que capturarla de inmediato. De lo contrario, se escapará de mí, desaparecerá.

Y es que hay un mundo tocando constantemente y que no depende de nosotros, sin ser todavía manufacturado con

el propósito de ser literatura u obra de arte. Yo no lo Pinté, dice Melquiades Herrera al observar los acontecimientos, bailes, festejos, movimientos y la basura dispuesta en una plancha de cemento en Xochimilco como una pintura de gran formato en movimiento y su atención basta para revelar lo artístico de tal. Se podría agregar: Yo no escribí, dado que cada palabra referida en esté escrito ya proviene antes de otro espacio. Así en la escritura, sucede esta misma reunión de palabras como las rocas agrupadas de diferentes lugares reunidas por Richard Long.

### **TOC-TOC...**

Cuando fragua el cemento en las banquetas, antes de que lo marquen las pisadas de anónimas estrellas y lo firmen y den fechas desconocidos clavos y palos de paleta, el albañil lo barre suavemente con onduladas líneas paralelas, convirtiendo en pincel de escoba el cemento fresco, es el llamado de las involuntarias huellas de un despistado perro, artificiales improntas fósiles que podrán estar en el futuro de un posible museo del siglo XX, testigos de un mundo que no sabía estarse quieto ante la frescura del cemento.

Y Yo no lo escribí.

Los otros siempre están merodeando.  
Meteoros girando.



**un escrito de artistas no es una generalidad sino un ejemplo.**



Los escritos de artistas son como capas geológicas en movimiento, el resultado de sus formas son múltiples y equívocas por lo complejo de hacer de ellas un género que las unifique, son **estados** del movimiento de una misma masa subterránea llamada investigación artística en un punto momentáneo de detención, fue el artista Kurt Schwitters quién escribió que el arte no es un fin sino un estado, y, como todo proceso creativo en movimiento cada uno de ellos tiene su propio método, su propia disciplina, **sus propios criterios y su propia integridad**, por ello es que la escritura de artistas no toma las modalidades de escrituras como dadas, sino que tiende a experimentar con, no divide la practica de la teoría o la crítica de la creatividad, tal vez todo comienza con la pregunta que se hace el artista Ulises Carrión: Si usted confeccionara un libro como este ¿qué criterios aplicaría para su composición?. Así la escritura de artistas **NO ES UNA DETERMINACIÓN QUE CIERRE EL DISCURSO**, por eso es que se vuelve tan complejo pretender elaborar una suerte de conclusiones o reglamentación. La escritura artística como proceso o punto de detención de la investigación no se ajusta a un interés previo, sino que siempre se espacia y se disemina.

Con suerte cada vez que leamos un escrito de artista nos encontraremos con cosas tan opuesta entre sí, que será la **posibilidad** la única causa que las agrupe. Vitalidad dirían algunos, Marina Abramovic y Ulay escriben en 1977 el siguiente manifiesto que bien puede aplicarse a la creación de los escritos de artistas:

ART	VITAL
No fixing living place.	Mobily energy.
Permanent movement.	No rehearsal.
Direct contact.	No predicted end.
Local relation.	No repetition.
Self-selection.	Extended vulnerability.
Passing limitations	Exposure to chance.
Takings risk.	Primary reactions.

Pocos son los artistas que rechazan hacer obras o que a la par de su éxito deciden abandonar su obra, esto sin duda es motivo de admiración, sin embargo si asumimos que cada artista es en tanto que su obra, entonces la obra sería la aspiración de todo artista, la obra no en letras mayúsculas, **sino aquella que se materializa en la medida en que reflexiona, en tanto que, pone en practica su propio obrar.** La obra como escritura es al mismo tiempo el sujeto y el objeto de investigación. La artista Ive Lomax enuncia que la obra y así los escritos de artistas no son una certificación sino un **ejemplo**. Un ejemplo es una muestra de cierta generalidad y una exposición publica, así por ejemplo este escrito. Como ejemplo este texto muestra que pertenece a cierto tema, a cierta idea, a cierta forma, **propone “hacer cognoscible” algo pero no toma como dado lo que pretende hacer cognoscible**, al ser solo un ejemplo abre su propia cognoscibilidad. Con el ejemplo, la cosa puede aparecer

como esto pero, como este ejemplo no es el único posible, no tiene que suceder siempre sino justo porque solo es un ejemplo. Lomax lo deja claro, **el ejemplo es una potencia**. En su movimiento tanto equivoco como múltiple un ejemplo produce únicamente **versiones**. Así la investigación artística hecha por artistas supondría ser sólo un ejemplo de la posibilidad del todo cognoscible, en tanto que arte.

la escritura de artistas no impone una forma de expresión a una materia vivida, se decanta más bien hacia lo informe, o lo inacabado.



## ¿El arte es arte. Todo lo demás es todo lo demás?.

-Escucha Smithers-  
-aprenderías un par de cosas de este perfecto imbécil-.

Nuestro mundo necesita más observadores. Observar, sólo observar debería ser una profesión como cualquier otra. Observar, es una de las generosidades en las que tal vez –y solo tal vez- deberíamos participar en consideración al habitar este mundo; el artista alemán Markus Vater afirma que son los creadores quienes “tienen el tiempo” para pensar acerca del mundo, así entonces para observarlo. Observar puede ser un trabajo disciplinar y comprometido, a dichos observadores el mundo se les revela con oportuna transparencia, y a su vez, sin sus anotaciones, podríamos seguir confundiendo la trompa del elefante con una boca.

Los eventos más grandes de la vida, se valoran más en función de su espectacularidad; el mundo diario y nuestra propia historia personal nos ofrecen un sin fin de pruebas, pero también los modelos más simples repetidos una y otra vez son los que desde su particular simpleza hacen funcionar al mundo con su propia naturalidad; estos acontecimientos se vuelven verdaderos ritmos en nuestro habitar y sus movimientos a su vez funcionan como pausas que nos permiten atender el universo de cuerpos que nos rodean. Un documentalista grabó a un pájaro de las Amazonas mientras construía una caña de pescar con un palito y un hilo de telaraña, para llegar a tan sorprendente y al mismo tiempo simple acción, el ave tuvo que observar durante mucho tiempo las características de las cosas que lo rodean, el hombre en un principio también tuvo que actuar de manera semejante al pájaro. Sólo que en la actualidad se ha vuelto un poco más sofisticado.

También el arte contribuye a la formación de grandes observadores y maquinarias de escritura de características que van desde lo simple a lo

complejo, tenemos así los escritos en formato de caricatura de la serie *How to look...*, los mapas mentales y poemas del artista estadounidense Ad Reinhardt así como también las preguntas, diagramas, diálogos, listas y títulos de los artistas Suizos Fischli y Weiss, las anotaciones e instrucciones del artista austriaco Erwin Wurm; estos artistas registran a manera de herméticos y risueños apuntes sus propias observaciones del mundo asumidas desde su papel como artistas, en un sentido general estos fragmentos de mundo escrito en bromas, palabras sueltas y frases pudieran ser sólo ocurrencias, pero, también revelan reflexiones acerca del arte y su tiempo. Dichas maquinarias aunque simples se producen con la misma complejidad de la herramienta de aquél pájaro que tras generaciones descubre y hereda a su especie tal ocurrencia.

La investigación artística de los artistas suizos Peter Fischli y David Weiss es un homenaje a los mecanismos primitivos o elementales, es sobre todo un proyecto de observación acerca de cómo se construye un estado del mundo llamado arte con elementos sencillos, vitales y gratuitos; así sus movimientos, sus enlaces, sus conexiones, sus desvíos atraviesan a su vez un tipo de escritura y lectura paralela. En 1982 realizan *Plötzlich diese Übersicht* (De pronto, este panorama), un ejercicio que mezcla enunciados simples con primitivas construcciones cerámicas, tales objetos conmemoran las historias secundarias, paralelas o subterráneas de eventos históricos importantes o no, con el objetivo de difuminar la frontera tanto de la historia oficial vinculada a sucesos mundanos, así los eventos importantes y míticos se tornan ordinarios y los historias cotidianas se transforman en sucesos maravillosos:

Adán dormido en el paraíso antes de que hubiera mujeres.

El señor y la señora Einstein poco después de la concepción de su hijo Albert.

Las primeras papas llegan a Europa.

San Francisco predica a los animales la pureza del corazón.

El manager de Elvis Presley enseña a una gallina a bailar.

El primer pez que decide salir a la superficie.

Mick Jagger y Brian Jones regresan satisfechos a casas luego de haber compuesto la canción I cant 't get no satisfaction.

Los artistas suizos extienden su investigación hacia la narración, aquella palabra cuyo significado es equívoco e irónico mucho más breve que los cuentos infantiles pero cuya naturaleza fantástica comparten. La estructura de la escritura de estos escritos cortos generan de manera directa un diálogo y una especie de ejercicio que intercambia el cuento corto del escritor con frases irónicas o contradictorias. Se reúnen elementos de nuestro mundo colectivo para formar una inmensa colección de vida cotidiana puesta en la superficie a través de la escritura.

El trabajo de los artistas suizos está cargado de lo común, de lo que de alguna manera nos compete a todos desde niveles particulares: "Cuando hicimos los vídeos en lanchas en Venecia, nos encontramos con miles de turistas que estaban haciendo la misma cosa. La diferencia, es que en ese momento, uno lo está haciendo como artista" y, supongo que la frontera entre ambos es tan sutil como vasta. Su ejercicio artístico es una actitud acerca de los propios métodos de investigación artística que parte de una contemplación cuyo efecto consiste en abordar sin hartazgo el aburrimiento, la simpleza, la gratuidad de un mundo y así notar los cambios que apenas suceden. Un punto donde parece que nada pasa, un quehacer espectral; acciones que a pesar de su inminente fragilidad nos permiten hacer el mayor número de conexiones posibles con el estado de cosas que reconocemos como tal; desde un mero asombro a un exagerando mutismo,

las cosas –por medio de las palabras- aparecen impregnadas de inventivas fugaces que se detienen a su vez para mirarnos; para hacernos partícipes de su juego cada vez más y más extenso, y son precisamente las preguntas, esa forma literaria que hacen de la escritura un campo abierto y al mismo tiempo efímero:

¿Son los animales personas?

¿Estaré equivocado?

¿La fama es un sentimiento?

¿Cuánto cuesta mi alma?

¿Por qué gira el mundo sobre sí mismo cada día?

¿Dónde comienza el cielo?

¿He sido mirado?

¿El arte es un trabajo?

¿Estoy satisfecho con el dios que conozco?

¿Y si construyo una cabaña en el bosque para vivir solo y en la pobreza?

¿Puede la realidad ser diseñada como tal?

¿Qué paso aquí hace 4,56 millones de años?

¿Podemos atravesar un muro cuando dormimos?

¿Dios vive en la luna?

¿Debería mostrar más interés en el mundo?

¿Conozco todo acerca de mí mismo?

¿Todo tiene dos lados?

¿Yo soy una isla?

¿Es peligroso soñar con otra vida todo el tiempo?

¿Dónde terminará hoy?

¿Está todo en mi mente?

¿Debo caminar para atrás?

¿Por qué no pasa nada?

¿Debería gustarme ser una misteriosa persona con muchos secretos?

¿Un fantasma maneja mi carro en la noche?

¿Estoy sufriendo de buen gusto?

¿Es mi ignorancia una cueva espaciosa?

¿Quién adorno mi árbol?

¿Estoy vivo?

¿Vivo en todo?

¿La felicidad encontrará?

Ohne Titel (Fragenprojektion), Sin título (Proyección de preguntas) 1981-2002, es una obra en formato de libro y/o instalación, en ésta última se proyectan sobre las paredes de un cuarto

oscuro cientos de preguntas transitorias que los artistas han ido apuntando en libretas de trabajo a lo largo de once años. La obra es una especie de actividad infantil, sin consecuencias ni verdades. Una pregunta desaparece y nace una nueva, la instalación parece estar planeada para que no haya tiempo para responder, el libro escrito aunque más pausado también intenta llevar al lector entre saltos de una pregunta a otra en un interminable juego sin orden ni paginación consecutiva.

Una y otra vez la pícara indagación, las pequeñas preguntas se vuelven grandes, lo elemental se vuelve metafísico, tal como opera el koan en el budismo zen; dicha enseñanza por medio de preguntas constantes tiene como efecto volverse uno con la pregunta, tanto las preguntas profundas como las banales tienen el mismo valor porque la parte más sustancial es la propia interrogación que involucra subjetivamente la experiencia del lector y no la contundencia de la conclusión del escritor. Por medio de la pregunta se intenta cultivar una sensación de apertura, de asombro, se abre al momento, así se abandona la necesidad del conocimiento directo cuya resultado es contundente y general, p.ej: ¿Cómo puedes golpear el centro de un círculo?, ¿Cuál es el sonido de una mano sola aplaudiendo?, Cuando no puedes hacer nada, ¿qué puedes hacer?.

Toda pregunta es por sí misma un proyecto, un lanzarse fuera de sí, se diría, un pensamiento lateral, antes de la respuesta hay una situación de inseguridad y duda, sino la pregunta no tendría ningún efecto, si quien pregunta sabe la respuesta no pregunta de verdad, en este mismo sentido la investigación artística opera desde los estados que se desbordan incluso del modelo de la hipótesis y su comprobación. Son los mismos Fischli y Weiss quienes hablan respecto a la duda y el fracaso en su propio investigar: aunque parezca extraño, para nosotros, cuando estábamos haciendo la obra, fue más divertido cuando no funcionó. Cuando funcionaba, no era nada más que satisfacción. La pregunta es un elogio de la incertidumbre e inocencia. Preguntar incluso se asocia a lo infantil,

se habla de una etapa del crecimiento de la infancia que se caracteriza porque el niño conoce el mundo a través de preguntas, no importando la respuesta del adulto, preguntar es una consecuencia de la observación y el adulto maduro a veces ignora el placer del juego de interrogar y observar desde la legítima ingenuidad.

Incluso si existe una respuesta concreta a las preguntas, las posibilidades de respuesta por cada uno de nosotros son tan variadas y tan extensas que no hacen sino revelar su naturaleza efímera ya que pueden cambiar de un segundo a otro en una misma persona. A diferencia de las frases de afirmación las preguntas tienen una capacidad fantasmagórica, no pueden ser concretas aunque a veces simulen que se dirigen a alguien definido. Las preguntas están en el aire, sueltas, sin nada que las amarren a soluciones verídicas. Cierto que se pregunta para que alguien responda pero la estructura literaria de la pregunta no necesita del fin que ocasiona la respuesta, sino que deja en suspenso un acontecimiento tanto lingüístico como vivencial porque nada está decidido.

Se cree también que una interrogación suscita una especie de problema, no siempre es así, la pregunta puede ser en sí misma sólo una cuestión que no parta de la contrariedad sino que solo sea un apunte u observación de las cosas del mundo o una entusiasta sospecha. Porque lo dicho en toda obra es un decir que está siempre por decirse; en esa situación hay que decirlo y desdecirse, contradecirse, continuamente. Dice Weiss: Nuestro trabajo es una invitación a la especulación. Si quisiéramos dar pistas concretas lo haríamos, pero preferimos invitar al espectador a introducirse en algo y que llegue hasta donde quiera, en la misma sintonía Oscar Wilde pensaba que el saber era algo muy monótono, en cambio la duda se presentaba como la entusiasta pasión del conocer.

Lo asombroso de la obra de Fischli y Weiss es lo ordinario de su juego, una apuesta a la observación arcaica del mundo cotidiano que nos rodea es una profunda mirada de las pausas mundanas que

aún no son reconocibles. Su producción desde una multiplicidad de medios (escultura, video, instalaciones, proyecciones, fotografía, video, escritura) evidencia la pasividad (lo que siempre se ha dicho, lo que siempre ha estado) que se caracteriza por estar en tensión, dilatante, pero nunca fija, tal como la espera del portero segundos antes del momento del penalti, invocando al cineasta Werner Herzog, el portero según las reglas precisas del fútbol, no se puede mover ni para atrás ni para adelante de la línea de portería al momento del penalti, sin embargo, nunca está quieto siempre está agitando de un lado a otro, sin atrás y sin delante, solo pulsando.

Existe en nuestra cotidianidad una enorme cantidad de esos pulsos, abrir las ventanas en el día y cerrarlas en la noche, sacar los trastes de la alacena para desayunar y volverlos a guardar al término del almuerzo, también ciertas coincidencias entre los objetos en un momento y lugar precisos, como tres estornudos al mismo tiempo en tres estaciones de radio sintonizadas en tres diferentes aparatos, estas disposiciones son como una especie de motor del mundo, de dinámica natural, así desde los diagramas de Fischli y Weiss se crean espacios mentales que reconocen la misma ambigüedad del pensamiento artístico en un ir y venir constante en todas direcciones, en un intento errado por “ordenar y asear” su mapa conceptual los artistas suizos realizan una serie de diagramas recopilados en un pequeño libro que lleva por título Ordnung und Reinlichkeit (orden y pulcritud), el orden personal se convierte en desorden público, saltan a vista palabras como: universo, sueño, lo desconocido, los hombres, las emociones, la materia, los animales, el espíritu mental, el instinto, el amor.

Misma palabras se repiten todo el tiempo en dichos mapas mentales, pero tales planos conceptuales no se leen exclusivamente con las palabras sino también con la disposición del espacio de ellas, el tamaño, los subrayados y tachones, los encuentros y choques, la superposición de palabras, la relación entre las líneas que los unen o los fronterizan,

el caos cercano o la pasividad suelta, etc, todo ello constituye un mecanismo en sí, tiene sus propias reglas y manufacturas, su lectura evoca un organismo abierto, pero al mismo tiempo sin solución. Hay algo alquímico en esta mecánica que alude al poder transformador del pensamiento y la materia hecha palabras, así como puede decirse lo indecible se escribe de esta forma lo no escribible, las debilidades se delatan; las palabras y giros resultantes de estos mapas son fluidos, relaciones de un cuerpo con otra que desbordan a aquellos que los experimentan y entre sí se transforman en otros tal como sucede con las recetas alquímicas o de cocina que tanto le fascinaban a Da Vinci.

Cada cartografía mental funciona como un índice, jamás serán una herramienta universal, marcha fragmentariamente, una porción de ese plano se alumbra dejando el resto en una profunda obscuridad que puede revelarse en otro tiempo o delatarse en otros espacios de conocimiento y asombro. Una constante de lleno y vacío, cuya lectura no termina ni empieza en un punto fijo, sino que como todo mapa que al indicar “Usted está aquí” descubre lo indeterminado de dicha determinación.

La ingeniería mecánica de los años setentas construyó un sin fin de objetos e inventos inútiles generados a partir de una circunstancia mecánica que operaba de manera interesante pero poco eficiente, como una caja de aluminio pesado de un metro por un metro que al introducir un huevo por una puertecilla de la derecha, sacaba el líquido del huevo sin las molestas basuritas de la cáscara tal como un extractor de jugos, o un martillo “eléctrico” que funcionaba con la energía resultante del pedaleo de una bicicleta, igual el uso de unas cadenas con poleas que atravesaban toda una habitación sólo para abrir una cortina sin necesidad de levantarse de la cama; todos ellos al igual que los diagramas artísticos son mecanismos sumamente complicados creados para solucionar algo muy sencillo, que en efecto, en la mayoría de los casos puede ser solucionado de manera más directa sencilla. Hay sin embargo

una extraña fascinación por estos mecanismos absurdos y redundantes, tal vez porque en nuestro inconsciente primitivo nos recuerden el descubrimiento de la rueda o del fuego, esa breve frontera entre el mundo no natural y el animista, “animado”, el que tiene movimiento, lo que los griegos llamaban “alma”, el movimiento que existe como una fuerza inicial, como una potencia que generó y sigue activando el universo que habitamos. Las palabras en los mapas mentales actúan como el mismo efecto de la animación de dichos mecanismos que parece transformarlas en seres con alma propia.

El artista norteamericano Adolph Dietmar Friedrich Reinhardt mejor conocido como Ad Reinhardt produce durante los años 50's una serie de asombrosas cartografías-ensayos acerca del arte tanto de su tiempo como del pasado. Las cartografías se producen considerando los vínculos fronterizos de los elementos que la configuran. Un ejercicio elemental y básico para las artes es la composición, los artistas aprenden a mover tanto los objetos del mundo cotidiano como los elementos propios de cada medio para un efecto, la escritura no es la excepción. Las palabras dispuestas en los ensayos de Ad Reinhardt construyen un andamiaje de ideas que interactúan entre sí, según el efecto de sus energías componen un mundo personal como los jardines que construyen los pájaros con escamas de mariposas para conquistar a alguna hembra.

La disposición de las palabras hace que cada ensayo devenga en una maquinaria en sí, en donde nadie sabe con exactitud cómo funciona cada engrane, sin embargo se sabe que está “girando”, el lector puede detener la mirada en cualquier punto del mapa y cada lectura comienza y acaba en un sitio diferente. A la par de la observación- anotación, la lectura podría ser otra profesión, es una práctica que acontece en silencio y que no se puede medir como la escritura, no tiene una materialidad específica, es un invisible o vacío dentro de la investigación, pero aparece siempre cuando se le piden cuentas.

Reinhardt realiza una serie de planos mentales durante varios años, una mezcla de imágenes a manera de collages y escritos personales y/o apropiaciones de otros libros, todo este conjunto organiza un cosmos mental, un mandala mágico, en el sentido primario de la palabra cuyo origen “maguš”, “poder hacer” se vincula también a μηχανή máquina, dispositivo, artefacto de acción tanto de quien lo construye (escritor) como de quien lo usa (lector).

A ported of the artist as Yhung mandala, 1956 (Un presagio del artista como un mandala Yhung) comienza con esta introducción: The art Universe is a Square. Art is a Big. Booming Flux-Phenomena and Abylss. Your Soul's a sold circle in the company-square. The Art house is not a Home (El universo del arte es cuadrado. El arte es grande. Fenómenos en auge del flujo y sistemas Abylss. Tu alma es un círculo vendido en el cuadrado del negocio. La casa del arte no es un hogar). Reinhardt además utiliza iconos de bestias y animales mitológicos de diferentes culturas y épocas históricas para catalogar los procedimientos y fines del papel del artista. Cualquier intento por “explicar” este mapa es en vano, pues cada lectura se vuelve una interpretación legítima; un procedimiento: un poder ganado del lector “maguš”, así resuenan las palabras que Reinhardt escribe al inicio de este mandala: Everybuddie knows about art. Everybuddie understands the Song of the Birds and Picasso. No Buddie is not a Blessed Isle. In the Churning Cosmic-Screw-misery-Wheell of Art-Life (Todo el mundo –amigo- sabe sobre el arte. Todo el mundo –amigo- entiende las canciones de los pájaros y de Picasso. Nadie –nínún amigo- es una Isla Bendita en la Rueda de Miseria-Cósmica- Revuelta del arte Vida).

Por sus escritos y entrevistas se sabe del interés y admiración del artista estadounidense por las culturas orientales, el artista practica reiteradamente la caligrafía china en muchas de sus bitácoras y postales con ideas sobre arte que envía a sus conocidos; la cercanía con este

ejercicio milenario le hace valorar el procedimiento de la escritura manual como un trazo suelto y monótono, repetitivo y meditativo en el espacio, valores que también ejercita en sus pinturas, pero también en la forma y estructura de sus propios escritos, no existe lectura única sino cada cual encontrará su propio transitar de acuerdo a su experiencia, no importando el fin sino el camino.

## WORLD?

World of art. Art-world, world-art?  
Best of all possible worlds?  
Primary-world, secondary-world?  
Free, non-servile, fine, non-applied world?  
Pure, ideal, intellectual, useless, timeless world?  
Art-world, ivory-tower, control-tower, art-control?  
Wheeler-deales-world? Collector-world?  
Art-worlds-world, art-critics, art-critters world?  
World of business-before-pleasure and vice-versa?  
Living, living-it-up, living-it-down, art-world?  
Art whorls,whirls, whoreo-heros, parts, rolls?  
Painting is more than the scum of its pots?  
Can not yoy tell your impasto from a holy ground?  
Holy smoke.

World-art, all-art, all-of-art, universal-art?  
Museum- world, museology, museum-without-walls?  
World-of-color-slides, images, pictures, signs, symbols  
Wonders-of-the-world, world-travel, wonder of art?  
Wonderful world of Disneyland?  
World of imagelessnes, voice of silence?  
Action-arts speak louder than voids.

The-other- world, this- world, second-had-world?  
Day-in-day-out-day-to-day-routine, ritual-world?  
Inner- world, all-in-the-mind, nothing-out-there?  
Outside- world, world-outside-window, watch out?  
Anti-world, anto-matter, anti texture?  
Other-worldly, anti-worldling, anti-happening?  
Out-of-this- world world, the other side of creation?  
Worldlylessness

Otras veces escribe:

El arte es arte. Todo lo demás es todo lo demás.

La contradicción muchas veces resulta abrumadora para el pensamiento oriental, estos acertijos absurdos son cuidadosamente compuestos a fin de mostrar las limitaciones de la lógica y del razonamiento de modo directo, están diseñados para detener el pensamiento y una vez en pausa experimentar un proceso íntimo que de otra forma no sería posible. Los escritos de Reinhardt tienen esta complejidad vinculada al mismo tiempo con esa sencillez de detener el pensamiento, resulta que a veces lo más complejo es lo más simple pues no es que exista un problema al decir:El arte es arte. Todo lo demás es todo lo demás, Duchamp lo escribe de esta forma: “No hay solución porque no hay problema”.

Existe lo dual y contradictorio en el propio personaje del artista que Ad Reinhardt hizo de sí, está por un lado un personaje sobrio, reflexivo e intelectual y por otro lado un tipo bobo que hace chistes, juega y se ríe de las lecciones del mundo del arte en sus viñetas publicadas en periódicos y revistas norteamericanas, sobre todo en su serie How to look (...). Llama la atención esta escritura lúdica vs historias de arte cargadas de pretensión, seguridad e intelectualidad -en las que paradójicamente el propio Reinhardt participa-, la otra, aquella escritura que en primera instancia parece juguetona y sin mayor ambición que su juego mismo es más compleja: nos reta al contarnos su propia versión y al mismo tiempo pone en duda los veredictos históricos, vuelve a mirar hechos consolidados y los destruye para inventarse otros nuevos se hace de una doble mirada en tanto que activa esa vitalidad del mundo que necesita de más observadores y de mayor ingenuidad para que sus perímetros se hagan cada vez más abiertos e inseguros.

El absurdo presente en la obra visual y escrita del artista austriaco Erwin Wurm también provoca un saber basado en la ironía y la contradicción;

la espontánea deformidad, la anomalía de lo cotidiano, la forma vacilante y potencial, la superficie emergente son algunos de los temas frecuentes en sus piezas; sus esculturas de un minuto pulsán el estado intermedio de las cosas dormidas y activadas por medio de una instrucción escrita, las palabras invitan al espectador a ser parte de la escultura pero no de forma rígida porque aunque exista un mandato como primer seguimiento, cada cuerpo nuevo que se introduce con los elementos que el artista dispone para formar la escultura componen un nuevo cosmos, un mundo lleno de caos y sutiles variables infinitas. Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la medida en que este cuerpo nos hace pensar en que es una composición emergente, lo opuesto al terror que produce Frankenstein cuando se humaniza.

Muchas de las piezas de Wurm se vinculan directamente con el lenguaje y la filosofía, entonces la palabra suele ser el índice que condiciona que algo suceda aún cuando no sea evidente: Luft anhalten und an Spinoza denken (toma un respiro y piensa en Spinoza). El interés por las palabras parte de sus estudios de lengua y literatura germana en la Universidad de Graz, más allá de sus variables formales puestas en escena mediante la participación del público, es su libro Tief Luft holen und Luft anhalten (Toma un respiro profundo y aguanta la respiración) el escrito que de manera paralela al pensar sobre el filósofo Spinoza hace que el lector tome conciencia de su posición en el espacio como una escultura, la escritura como un respiro nos hace parte de las relaciones con el espacio y los cuerpos que nos rodean, incluyendo el nuestro.

Der ton aus ihrem Mund  
Füllt oben Raum und alles beisetze.  
el sonido de su boca llena el espacio  
y empuja todo a un lado.

La palabra es también un músculo que se contrae y se abre como un cuerpo que cambia su estado en función de las configuraciones del suéter que usa:

Sweifel liegt auf Hoffnung,  
Hoffnung atmen aus.  
La duda reposa en la esperanza  
La esperanza respira.

Así, palabras vinculadas al aliento de una materia viviente tales como aire y respiración se repiten constantemente en sus escritos, muchas veces como reflexiones de carácter poético, en una entrevista es el propio Wurm quien piensa al mundo como una escultura, comenta que vivía en una casa tan estrecha que lo escultórico para él tiene que ver con ganar y perder peso, entonces la anotación siguiente cobra sentido:

Luft liegt auf den Landschaft  
Und denkt alles zu.  
El aire descansa en el paisaje  
Y cubre todo.

Pero también sus escritos se alimentan de una seducción proveniente de la superficie más ordinaria, de los eventos no principales, en comentarios sueltos, fragmentarios, sin historias, sin metas y que, sin embargo, son capaces de poner en función un proceso de investigación artística con intereses particulares generados a partir anotaciones que suceden espontáneamente en el espacio público y que se escriben de manera improvisada con una pluma bic sobre la piel de las manos:

Weisse Plastiktüte voll mit  
schweren Obst durch ohe Stadt getragen.  
Una bolsa blanca de plástico pesada y llena de fruta  
atravesando por la ciudad.

Tales enunciados no son del todo ocurrencias y si lo son con auténtico sentido se relacionan con el plano conceptual del artista, tienen tanto un sentido irónico, irreverente y desinteresado como una necesaria atención y consecuencia de su práctica, para luego transformarse en reflexiones de la perspectiva absurda y paradójica de las cosas diarias del mundo con las que convive (y convivimos).

Der Künstler aus Mermelade  
Auf ein butterbrot gestrichen  
El artista hecho de mermelada  
sobre un pan con mantequilla se desliza.

Sus proyectos de escultura aparecen de pronto como burbujas que emergen a la superficie en una olla de agua hirviendo, también sus escritos. Cada cosa contiene su propio accidente como cada clavo que contiene la energía del martillo con el que ha sido golpeado.

Tanto Ad Reinhardt, Fischli & Weiss y Erwin Wurm comparten un gusto básico por la observación, la risa y el juego. El primero escribe frases como: “El arte es demasiado serio para ser tomado en serio” o “solo un mal artista cree que tiene una buena idea. Un buen artista no necesita nada”. Por su parte los artistas suizos escriben una lista titulada:

How work better.  
1 DO ONE THING AT TIME  
2 KWOW THE PROBLEM  
3 LEARN TO LISTEN  
4 LEATN TO ASK QUESTIONS  
5 DISTINGUISH SENSE FROM NONSENSE  
6 ACCEPT CHANGE AS INEVITABLE  
7 ADMIT MISTAKES  
8 SAY IT SIMPLE  
9 BE CALM  
10 SMILE

Peter Fischli y David Weiss otra vez abordan lo elemental y simple, hacen una lista de cómo trabajar, parten de la necesidad primaria y elemental de todo artista, no escriben sobre un tema, sino acerca de un procedimiento en sí, es decir su interés principal recae en la praxis de su investigación artística, no se preocupan por descifrar o describir temas refinados de las prácticas artísticas sino que se sostienen con lo básico y ordinario sin efectos intelectuales, al mismo tiempo que valoran una “metodología” particular y totalmente subjetiva creando un paracosmos es decir, un universo paralelo a lo ya existente.

En 1937, durante los preparativos de la Exposición Universal de Nueva York de 1939, se sugirió enterrar una “bomba del tiempo” durante 5.000 años. La primera cápsula propuesta contenía objetos de uso cotidiano como una bobina de hilo y una muñeca, aunque también había objetos “más pensados” como un frasco de semillas, un microscopio, varias bobinas de película que condensaban los contenidos de diccionarios, almanaques y otros textos, también se incluyó un noticiario de RKO Pathe Pictures de 15 minutos de duración. Con el tiempo las cápsulas también se han hecho más sofisticadas, desde el resguardo de ADN humano hasta semillas transgénicas o partes de cerebros para clonar. Un grupo de científicos señalan también que ninguna de ellas –por más sofisticadas y precisas que sean- suministran información eficiente, debido a que tal vez los habitantes de otras épocas o planetas –es posible- no contarán con el código para descifrar los dispositivos o tal vez ni siquiera los sentidos para entender los mensajes que contienen.

La escritura de Fischli y Weiss es una cápsula del tiempo sin sofisticación, discontinua, errante, ocasional, intercambiable e incluso da la impresión de que cada que cada vez elige quedarse con menos en beneficio no de la complacencia del otro sino del ethos de la obra misma, cierta cercanía tiene con Hans mit glück, un viejo cuento alemán recopilado por los hermanos Grimm que narra la historia de Hans, quien decide dejar su trabajo y regresar a casa, su patrón le ofrece una pieza de oro, en el camino se encuentra un jinete, quien le pregunta porque va de pie y éste le contesta que debe hacerlo porque la pieza de oro que carga no le permite montar ni ir más rápido, el jinete le ofrece su caballo a cambio de la pieza y Hans se siente liberado del peso del oro, luego cambia su caballo por una vaca que le ofrece mantequilla, queso y leche; después cambia la vaca por un cerdo y a su vez por un ganso y luego por unas piedras para afilar: “Debo haber nacido con un gran amuleto,”- se decía a sí mismo-. Hans cansado por el peso de las piedras se sienta a tomar agua en un pozo y recarga las piedras en el borde; sin querer

se tropieza y caen al fondo, al ver esto brinca de alegría, no tuvo necesidad de reprocharse a sí mismo por nada de lo ocurrido, ya que aquellas piedras pesadas habían sido las únicas cosas que lo preocupaban. Con un corazón aliviado y libre de toda carga, ahora él podía correr felizmente sin pesos.

La investigación artística de Fischli y Weiss se produce con una especie de complicidad con Hans, ellos celebran lo normal, los gustos simples, las risas impetuosas, los días de aburrimiento, las tardes en las que uno no puede salir de casa, los ronroneos de los gatos, los rayos de luz sobre un vaso de plástico desechable, el hágalo usted mismo. Sí, porque en el fondo la escritura artística es más artesanal que industrial -aún la producida por una computadora-, se expone a resultados no planeados se aprovecha de ello, así debe inventarse un habla, un método para componer el desborde resultante de sus fuerzas, como granizos saliendo de un escusado.

La mínima resistencia ante al arte, ante la vida, también dormir hasta tarde y quedarse en la cama ... la nunca interminable fiesta en el jardín. Un par de hielos sobre un jugo, la historia del accidente salchichas, fotos de turistas, aeropuertos, el champán de un zapato de señora ... eso que parece ser una especie de declaración de principios en el trabajo de los artistas suizos: devenir en la menor resistencia. Un ligero borde, a veces incluso animales desaliñados. El diálogo entre los dos artistas juega un papel principal en su producción, en *Der rechte Weg* (El camino correcto), 1983, los artistas disfrazados de oso panda y rata, dicen:

Oso: -¿cuantas cosas pasan aquí?-

Rata: -Naturalmente, se necesita mucha paciencia

Ve, una raíz se transforma de todas las maneras posibles.

Te sorprenderás. Siempre está alegre-.

Más adelante:

Rata: -No hay que tener miedo,

hay que contentarse con lo que se obtiene-.

Luego, continúan su camino.

Desde sus primeras colaboraciones los diálogos entre los artistas son fundamentales para sugerir una manera de conducirse que sólo se da “entre dos”, en consecuencia la obra ofrece una posibilidad diferente a la que ofrece un solo artista en solitario, eso permea un trabajo desprovisto de egolatría y monosentido. A pesar de tener un sello característico, sus piezas se desplazan en diferentes medios y sus efectos en muchas ocasiones son inesperados para los observadores, tal vez porque su obviedad es tal que se vuelca en nosotros como el efecto propio del extranjero de su propia casa. Por su parte Ad Reinhardt inventa sus propios diálogos mediante personajes ficticios en sus historietas:

Hombre reclamándole a una pintura abstracta: Ha, ha... What does this represent?

Pintura abstracta recriminándole al hombre: What do you represent?

Tanto Erwim Wurm, Reinhardt como Fischli y Weiss comparten una fascinación por la risa y la ironía como forma de conocimiento. Una tortuga de espaldas, sus patas se mueven obstinadamente sin tener éxito, no puede hacer nada, salvo chocar su caparazón contra el suelo. Los artistas -una vez más- disfrazados de rata y oso panda la giran y dicen: un pequeño esfuerzo, un gran efecto. Volver a mirar lo que creíamos haber mirado antes sale a la superficie con una nueva posibilidad de ser, lo mismo ocurre con los cuadros reiterativamente negros de Ad Reinhardt, quien escribe:

Pintar como central, frontal, regular, repetitivo.

La pincelada que modele la pincelada.

La fórmula más estricta para la máxima libertad artística.

La rutina más fácil para la máxima dificultad.

El método más impersonal para lo realmente personal.

El control más completo para la más pura espontaneidad.

Ad Reinhardt elabora un árbol genealógico del Arte moderno en América, en el tronco y

raíces se leen nombres como Cezánne, Matisse, Picasso, Malevich, Dix, Grosz, entre otros, en tanto que en cada una de las abundantes hojas aparecen nombres de sus contemporáneos menos célebres que los primeros, se agrega la siguiente recomendación: Si sabe lo que le gusta pero no sabe nada del arte, encontrará al artista de la izquierda más difícil de entender y el nombre de la derecha más fácil y más familiar (famoso) (...) Tenga especial cuidado con aquellas escuelas curiosas situadas en esa sección sobrecargada del árbol (...) la mejor manera de escapar de todo esto es ponerse en pie. Si tienes algún amigo que pasó por alto, dejé algunas hojas extra. Agregue y pegue su nombre.

Es una opción sobre cómo la “historia” hecha por un artista es totalmente personal pues no tiene las mismas reglas que la del historiador y por lo tanto podría ser un ejercicio de una historia alterna, no conclusa, que se escapa agitando la propia sentencia sobre cómo la fórmula más estricta da libertad artística: Words in art are words. Letters in art are letters. Writing in art is writing. En la esquina inferior de la página Reinhardt dibuja una llanta ponchada y escribe: escapist. En este sentido, Ad escribe su propia cronología de vida ahí se advierte sobre cómo la metodología más impersonal y general concluye en lo realmente personal:

#### Cronología

1913. Nace en Nueva York el día de Nochebuena, nueve meses después de Armory Show. El padre abandona “El viejo país” para ir a América en 1907 después de servir en la armada del zar Nicolás. La madre deja Alemania en 1909.  
1913. Malevich realiza su primera pintura abstracta geométrica.  
1914. Matisse pinta “Porte-Fenêtre, Colliure”.  
1914. Mondrian comienza las pinturas que él mismo bautiza como “plus-minus”.  
1915. Le obsequian crayones por su cumpleaños, copias divertidas de Moon Mullis, Krazy Cat y Barney Google.  
1917. Juan Gris pinta “El plato de Frutas”.  
1916. Dadá en Zurich

1917. Corta periódicos. Lágrimas de cuadros de libros.

Y así continúan cuatro páginas más de intercambios de eventos de arte legitimados por un contexto oficial y de experiencias íntimas que fomentaron y formaron el perfil del artista con características precisas. Ad escribe “lágrimas de cuadros de libros”, para referirse a la técnica de collage que él mismo practicará durante muchos años de su carrera profesional, dicha frase es un ejemplo sobre cómo el artista está interesado en inventar sus propios términos de experiencia, agregando definiciones de carácter poético a su escritura: El control más completo para la más pura espontaneidad.

El otro Reinhardt, aquél que se representa a sí mismo mediante sus escritos como un artista serio e intelectual escribe Twelve rules for a new Academy, un texto tipo manifiesto con frases sueltas como: No form. No light, No time, No size or scale. No movement. No object, no subject, no matter.

Varios de los filósofos y escritores que han reflexionado sobre lo indecible han vinculado el no decir con aquella libertad que no puede encarcelarse en palabras, lo que se dice produce sospechas porque es el resultado de un uso artificiado del ser ya que crea una imagen o lengua paralela, en cambio lo indecible sería lo más cercano a lo espiritual o místico; así el utilizar lingüísticamente una frase que comienza en No (...) supondría una aproximación a ese no decir. Las frases escritas en forma de negación suelen interpretarse como enunciados estrictos cuyo efecto directo es la prohibición, sin duda éste sería un aspecto, pero existe otro camino de reflexión: en el mundo hay tantas posibilidades accionándose por medio del lenguaje, si algo se afirma mediante una frase digamos “soy un animal” el resto posible de ser quedaría anulado por tal afirmación, al revés si algo “no es” entonces ese resto latente que esencialmente sería infinito resultaría accionado mediante la escritura que niega, así lo dice también

a su modo el propio Ad: la pintura que es una cosa negativa es una declaración y las palabras que he usado al respecto han sido todas declaraciones negativas para mantener las pinturas libres.

Esta declaración resalta cómo es que a través de sus escritos Reinhardt deja en claro que la elección de materiales es igual de importante que la elección de palabras, a cada decisión pictórica le corresponde un modo pensar sobre cómo será dicho mediante las palabras, el artista está sumamente interesado en el efecto performático paralelo entre la obra plástica y la obra escrita. La serie pinturas negras de Ad Reinhardt producidas entre los años 50-60's, se convirtieron en un icono de la pintura abstracta producida en Nueva York junto con la obra de Mark Rothko, Matthew Barney, Robert Motherwell, Frank Stella, Jackson Pollock, etc. Sus pinturas monocromáticas tienen como antecedente la obra del ruso Kassimir Malevich –a quien el propio Reinhardt reconoce como una de sus influencias-. Black Square de Malévich es uno de los ejemplos más contundentes para apreciar como los elementos propios de la pintura como la línea, el punto, el plano, el color, el peso se transforman en sí mismos en los intereses de la pintura más allá de la imitación del modelo, el pintor francés Maurice Denis reclamaba ya desde 1890 dicha autonomía: un cuadrado antes que ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier anécdota- es esencialmente una superficie plana recubierta de colores conjuntados con cierto orden.

El cuadro negro sobre fondo blanco supone la existencia permanente de un estado de la materia pictórica y nos conduce obligatoriamente al concepto de campo, ese plano en esencia es continuo debido a la destrucción del punto de fuga, Malévich afirma haber liberado a la pintura de la tiranía de los objetos, tal afirmación funciona igualmente en paralelo con la negación del pensamiento objetivo; también las pinturas completamente negras ya sin fondo blanco ahora de Reinhardt nos abren un sin fin de posibilidades personales o abstractas: art means an activity of the nervous system, an organization of thinking and

feeling, a process of abstracting.

También la escritura abstracta, mínima entonces sería una manera de utilizar las palabras en un sentido personal, no es la destrucción de los signos que la componen sino los planos posibles que suscita, para Reinhardt “no cuenta lo que se pone, sino lo que se deja de poner”, razón por la cual pinta indiscriminadamente sus cuadros negros al mismo tiempo que utiliza en sus escritos la negación o conceptos con sufijos “menos” -meaninglessness, imagelessness, spacelessness, formlessness- así como el prefijo non –non-local, non-figurative, non-primitivist, non-venal, non asymmetrical, non gestur-. A través de una mínima resistencia sucede una escritura capaz de hacerse menos por la construcción de sus sentidos literarios ajustados al propio lenguaje, razón por la cual aparecen algunas frases de este ensayo sin traducción.

No cabe duda que los discursos y usos de las palabras están ligados a los acontecimientos de carácter cotidiano que muchas veces pasan desapercibidos sobre todo cuando son trasladados a una escritura, así que muchas veces las conversaciones casuales, los chistes o los rumores quedan fuera, sin embargo, en un momento determinante también son los estados más conscientes del enlace de nuestro cuerpo con el mundo. La obra de Erwin Wurm, Fischli & Weiss y Ad Reinhardt se presenta con cierto halo de cotidianidad. Son interesantes los comentarios de muchas personas que dicen: Ah, qué fácil! Pintar el mismo cuadro negro siempre, que sencillo es jugar con salchichas, hacer chistes sobre el arte o vestirse de animales y salir a jugar al campo, qué fácil es recargar la cabeza entre una botella y una pared o sujetar naranjas con los brazos, pies y boca, qué superficial es tomar un video de un gato tomando leche o hacer poemas con palabras sueltas acerca de los colores! Pues bien, en un mundo donde el más es siempre una meta y cuyo éxito o fracaso depende de su espectacularidad, digno sería entonces asumir también que eso simple es lo más honesto que se tiene que decir.

Artist-as-artist beyond artist-as-artist  
artist-as-mineral, artist-as-vegetable,  
artist-as-animal. Art-as-man  
artist-as-artist, artist-as-?

**la escritura de artista constituye no sólo como se escribe o lee sino sólo como podría  
escribirse o leerse la obra.**



## El bostezo del vacío o el abrazo de la incertidumbre.

Esta storia comienza con un gato, un gato que –se sospecha– está encerrado en una caja de madera, adentro, además del animal, hay una cápsula de cianuro de hidrógeno que puede romperse o no dependiendo de una situación empírica, el problema científico –se sospecha– es determinar el estado del gato, si él está vivo o está muerto, están los que argumentan que si el gas fue expulsado el gato seguramente está muerto, otros –sospechan– que nada garantiza que la cápsula tuviera veneno y que en este caso el gato estaría vivo, otros piensan que sin aire ya estaría asfixiado en esta pequeña caja y por lo tanto muerto, hay quienes –sospechan– que la caja se mueve y entonces aseguran que aún está vivo; para determinar su veracidad toda respuesta exige una comprobación, al menos eso se pensaba antes de 1934, año en el que fue realizado este experimento.

A cualquier decir individual y por lo tanto trazado en el marco de la experiencia personal, se le conoce como testimonio, para que este sea una verdad tendría que legalizarse a partir de su generalidad y coincidencia: que la mayoría afirme escuchar unos maullidos por ejemplo y sobre todo la comprobación:

que se abra la caja y se determine si el gato está efectivamente vivo o muerto-.

La verdad –se sospecha– nos garantiza comodidad

–si es que estamos del lado discursivo de quien la produce: la generalidad– y sobre todo una certeza que se traduce en una convicción repetida, conservada y segura y única. De modo que en este punto –se sospecha– habría que acordar de una vez por todas si el gato está muerto o vivo y entonces la narración acerca del suceso sería breve y contundente: Esta historia comienza con un gato, un gato que está encerrado en una caja de madera, adentro, además del animal hay una cápsula de cianuro rota, el gato está muerto.

En la lengua inglesa sólo un breve soplo desde la parte posterior de la garganta podría ser lo que separa una palabra de la otra de la otra: history de story (en español no existe este juego fonético entre historia y narración, entonces se hablará de historia y storia), –se sospecha– la primera es general, normada, segura y lógica; la otra individual, creativa y contradictoria. Porque el gato está vivo y muerto al mismo tiempo. Y es justo el espacio de inseguridad o de incertidumbre, el espacio entre un gato vivo y uno muerto, el espacio entre una casa y otra casa como sugiere Gabriel Orozco; es el espacio entre dos estados lo que provoca que en este justo momento se estén escribiendo estas palabras, es el espacio bostezando, aquél que no sólo concluye en: Esta historia comienza con un gato, un gato que está encerrado en una caja de madera, adentro, además del animal hay una cápsula de cianuro rota, el gato murió. La definición del arte y la escritura de artistas –se sospecha– se encuentra en el proceso y no en el resultado, el arte incluyendo su propia escritura es lo contrario de la generalidad, se requiere algo más íntimo para el conocimiento, se requiere tal vez dejar la caja cerrada sin comprobación alguna y suponer que el gato está vivo y muerto al mismo tiempo.

El arte y su escritura no tratan de convencer a nadie.  
La escritura, cuya actividad principal pareciera ser “demostrar”,  
está en un dilema en tanto que investigación artística,  
pues pareciera ser que al “mostrar” los escritos liberarían la “verdad” de algún objeto de estudio, en este caso obra de arte, pretendiendo así, determinar su ser como obra y más aún, mostrar lo que por sí misma es incapaz de mostrar, de ahí que los artistas se preguntan sobre la necesidad-necedad de decir lo que la obra misma ya está diciendo o bien “contar” mucho más que lo que ella misma revela desde su propia autonomía o lenguaje. Para el artista alemán Daniel Buren la escritura de artista supondría dejar de lado la ambición de hacer visible lo que “no se ve todavía –en la obra–” con el fin de sobre significar y sobrevaluar a la obra de un contenido que no tiene, pues son dos cosas diferentes, si queremos verlo de este modo, por un lado son parte de un mismo proceso y por el otro cosas separadas.

Ni la obra debería ilustrar la escritura de artista ni la escritura de artista explicar la obra. Son materia del mismo sustrato pero divisibles, su estado es sólo una pausa, una variación de la investigación artística. Es expresión de ese proceso pero ni generalidad ni garantía. Al pintor David Salle le interesó la elevación de lo arbitrario y artificial al nivel de lo ineluctable, no ineluctable en el sentido de un propósito superior, sino simplemente arbitrario e inevitable al mismo tiempo. Esa escritura que deviene en storia no en historia.

Lo posible bostezando a través de su vacío, el espacio entre las casas. La palabra en tanto que materia y material del mundo es espacial y muchos son los artistas que la experimentan de esta forma, la artista chilena Cecilia Vicuña escribe en sus poemarmas: Primero vi una palabra en el aire/ sólida y suspendida/ mostrándole/ su cuerpo de semilla/ se abría y se deshacía/ y de sus partes brotaban/ asociaciones dormidas.

Las escritura de los artistas –se sospecha- está asociada al espacio de la incertidumbre,  
pensémosnos dentro de la caja con veneno,  
pensémosnos dentro (en el aquí y el ahora),  
en un interior aunque sin bordes visibles entre sí, a la distancia, entonces todo sería posibilidad, todo y nada, un bostezo, un abrazo. El reto del artista que elige de la escritura un campo de investigación sería entonces, encontrar entre la obra y la palabra ese bostezo que hace vacío o ese abrazo que deviene en incertidumbre, ambos como un mismo pliegue, sólo que expresado con lenguajes diferentes y aunque uno tenderá a la desesperación loca de sacar el “aún no dicho”, el otro nunca podría aspirar a expresar lo que todavía no se ha dicho. La escritura y las palabras –se sospecha- son la forma más usual e inmediata de expresar el pensamiento banal o especial, pero eso no se debe ocultar el hecho de que en la investigación artística es el interior lo que debe ser considerado como intrínseco e irremplazable.

Muchos son los artistas que directamente se preguntan Why am I write?,  
Daniel Buren, Mike Kelley, Marlene Dumas, Adrian Piper,  
es Hélène Cixous quien expresa el gusto pero también la metodología íntima y subjetiva de la necesidad de la escritura: ¿Cómo no habría deseado yo escribir? Puesto que los libros se apoderaban de mí, me transportaban, me hacían sentir su poder desinteresado; puesto que me sentía amada por un texto que no se dirigía a mí, ni a ti, sino al otro; atravesada por la vida misma, que no juzga, que no elige, que toca sin señalar; ¿agitada, arrancada de mí por





la escritura de artistas no toma las modalidades de escrituras como dadas, sino que tiende a experimentar con, no divide la práctica de la teoría o la crítica de la creatividad.



# #selfobservation

1

2

---

1 El exterior nos ronda, nos conforma y su efecto provoca una "imagen climática"; el clima es ese exterior que condiciona y moldea nuestros cuerpos en un espacio determinado; no existe por lo tanto independencia en relación con el afuera, se cede, se es vulnerable y dependiente; tal vulnerabilidad no es una debilidad sino una fortaleza en la medida en que acompaña -sin resistencia- una condición que ya no depende de uno.

2 Se le atribuye a algún médico esta frase: No preguntes qué enfermedad tiene una persona, sino a qué persona elige una enfermedad. Como un eco, una bandada de enunciados irrumpen este escrito: ¿qué luz del día hizo que hoy estés leyendo de esta u otra forma? ¿Piensa usted que es casualidad si, angustiado por problemas vitales, tiene entre sus manos, justo en el momento adecuado, el escrito adecuado, lo abre justo en la página precisa y obtiene exactamente la respuesta adecuada o todo lo contrario? ¿leer con lentitud y torpeza genera los mismos resultados que hacerlo con rapidez y seguridad? ¿cómo es posible que el viento no se lleve las ideas depositadas aquí y ahora?

---

3 En junio de 1983, la artista Sophie Calle encontró una libreta de direcciones perdida en la Rue des Martyrs en París. Ella se la regresa a su dueño, no sin antes copiar el contenido con el fin de contactar a cada una de las personas de la libreta para hablar sobre el dueño: Pierre D. A través de distintas pláticas con los amigos y conocidos de Pierre la artista tratará de descubrir quién es sin haberlo conocido nunca. Una multitud de detalles, desde lo aparentemente banal hasta lo potencialmente revelador, se combinan en un retrato frágil y extrañamente íntimo del “robo” de la personalidad de Pierre. Ese mismo año la artista publica los documentos obtenidos de estas reuniones en el libro *The adresse book* editado por Siglio Press. Cuando Pierre D. descubre lo investigación que Calle estaba haciendo sobre él, amenazó con demandarla por invasión a la privacidad, así que ella acordó no volver a publicar el trabajo hasta después de la muerte de Pierre.

4 La escritura que produce Sophie Calle, exhibe cómo la escritura de artistas puede ser más climática que autoral, ya lo decía un director de cine: Nada es original, roba desde cualquier lugar, que resuene con inspiración o alimente tu imaginación ... Y no te molestes en ocultar tu robo: festeja si te da la gana. En cualquier caso, siempre recuerde lo que dijo otro director: No es de dónde tomas las cosas, sino a dónde las llevas.

---

5 Las prácticas humanas –no sólo relacionadas a las artes plásticas- han estado saqueando pensamientos, objetos y conductas durante mucho tiempo: del karaoke a los cuentos recopilados de las calles y plazas por la pluma de los hermanos Grimm, los sonidos y composiciones de la música popular, y qué decir de la fotografía cuyo robo se trata de capturar una imagen sin acreditar sus formas de las que proviene, los guisos que se transmiten de generación en generación, cada una de las consultas rápidas hechas en Wikipedia, el uso recurrente de la tipografía Times New Roman, los pasos de baile públicos y con coreografías precisas, los pantalones vaqueros repetidos una y otra vez por diferentes marcas -ya lo decía un artista pop: la mejor obra de arte es el pequeño bolsillo de los Levis y más tarde continuara aceptando que lo mejor de hacer serigrafías es que cualquiera podría hacerlas en casa y ya no se sabría cuales son manufacturadas por él y cuáles no-, las rimas de los músicos de blues, jazz y hip hop han sido habilitados por una especie de cultura de "código abierto", cada cuerpo en el espacio, desde nosotros mismos hasta la escritura es producto de fragmentos preexistentes.

---

6 Riccardo Boglione, lleva al extremo esta premisa, escribo sólo el primer renglón de su escrito:

Here I sit with my paper and my pen and my ink

<sup>1</sup> Valé<sup>2</sup>tine Ackland, <sup>3</sup>Communist Poem, 1935<sup>4</sup> <sup>5</sup><sup>6</sup><sup>7</sup><sup>8</sup><sup>9</sup> <sup>10</sup><sup>11</sup> <sup>12</sup>

<sup>2</sup> William Collins, Ode on the Poetical Character

<sup>3</sup> Walt Whitman, I Sit And Look Out

<sup>4</sup> John Milton, L' Allegro

<sup>5</sup> Ralph Waldo Emerson, Monadnoc

<sup>6</sup> Dylan Thomas, The Hand That Signed the Paper

<sup>7</sup> Thomas Campion, My Sweetest Lesbia

<sup>8</sup> Henry Vaughan, Regeneration

<sup>9</sup> Rita Dove, David Walker (1785-1830)

<sup>10</sup> Herman Melville, In the Turret

<sup>11</sup> John Wilmot, Second Earl of Rochester, The Disabled Debauchee

<sup>12</sup> Abraham Cowley, The Mistress (5. Written in Juice of Lemmon)

---

7 Si nos viéramos en la necesidad de acreditar cada una de nuestras frases no quedaría espacio para la propia escritura, muchas visiones, objetos, sonidos, textos o pensamientos estarían dentro del dilema de la apropiación, imaginemos a la compañía Warner Brothers todos los días exigiendo a millones de personas que cumplen años el pago por entonar la versión en español de Happy Birthday to you dice J.L.

8 En distintas áreas los efectos de la propiedad privada han estado produciendo monopolio, desigualdad y represión; algo hay en común si llevamos esta idea a la práctica de producción de conocimiento, gracias a ello se produce con claridad una distinción de clases intelectuales, un sistema de contradicciones que siguen legitimando las mismas figuras que consienten a unos pocos y privan al resto del habla, la decisión de los libros que las editoriales deciden publicar y los que no, es un claro ejemplo; más allá también existiría una reflexión sobre el acceso a la educación y los valores de la intelectualidad. Honrar la cita y uso de las copyrihgt en última instancia también merecería una crítica al respecto.

---

9 La apropiación incluso reclama una reflexión sobre cada construcción y composición del cuerpo: Yo soy otro, gritaba un escritor desde el manicomio de Ville-Évrard, de tal suerte que lo que se consideraba autor comienza a diluirse. Usufructuamos y aprendemos gratuitamente, de manera tan amplia no podemos reconocerlo y ni siquiera individualizarnos ni definir los bordes exactos que nos componen; alguien escribió que la creencia de que una apropiación es siempre una decisión estratégica consciente hecha por un autor es tan ingenua como creer en un autor "original" en primer lugar. Empero, si pensamos la producción del conocimiento y cultura como un bien común de la humanidad entonces nadie le robaría a nadie, cada actividad y cada frase proveniente de otros tantos lugares compondrían un mismo cuerpo, así pertenecería a todos, Jean Dufuffet lo planteo de esta forma: lo que le falta a la cultura es el gusto por la germinación anónima, innumerable; de esta forma este supuesto "hurto" haría una contribución para la formación y usurpación de las nuevas generaciones.

---

10 Un reconocido inventor norteamericano lo interpretó de esta forma: la naturaleza produjo algo menos susceptible de propiedad exclusiva que las demás, que un individuo consiga algo en forma exclusiva apenas se sostiene por sí mismo, en el momento en el que algo se divulga, potencialmente es poseído por todo el mundo. Lo cierto es que aunque se copie idénticamente este texto, en el momento mismo de su reproducción ya sería otro. Se asume la apropiación como un acto de desintegración de su procedencia a sabiendas que alguien más va a volver cambiarlo. Cerith Wyn Evans hace un anuncio cuyas letras están quemándose, dice: Aquí todo parece que aún está en construcción y ya es ruina, dada tal aseveración cualquier escrito por sí mismo sería autodestructivo, entendiendo el arte de la autodestrucción como el arte del cambio, evolución y movimiento, escritura autodestructiva, sin autor y sin propiedad privada, liberada de todas las ataduras conceptuales para poder configurarse artísticamente.

11 En las artes visuales cada vez más escuchamos hablar de plagio y apropiación, nombres como Marcel Duchamp, Sherrie Levine, John Myatt, Vincent Price, Wolfgang Beltracci, Piero Manzoni, Cildo Meireles, Kurt Schwitters, Nam Jun Paik, Jasper Johns, son una tradición en el tema y nos recuerdan modelos de producir conocimiento desde un campo abierto que no condena el plagio ni cada uno de sus estados tales como ser influenciado, poseído, inspirado, obsesionado, copiado, imitado, suplantado, falsificado, rehecho, variado, interpretado, suplantado, se trata, tal vez, de valorar menos la calificación del adjetivo que determina y enjuicia y más el verbo que produce, compone y conceptualiza todas y cada una de las performatividades de la materia en un espacio específico. En la escritura artística tenemos varios ejemplos que atestiguan de igual forma estos estados de la materia readymade.

---

12 Dora García en colaboración con el programador Henry Cooke han hecho una aplicación donde la gente de todo el mundo puede entrar y contar una historia que luego la artista publica en el libro *Twice Told tales*, Veintitrés millones, quinientos ochenta y seis mil cuatrocientas noventa historias entre las cuales podemos leer: Un adolescente está convencido de ser un genio y será necesario que pase por varios dolorosos episodios para reconocer su profunda equivocación. Pronto otros le siguen; los médicos diagnostican un virus similar al ébola, pero aún más violento. Todo cambia el día en que, imprevisiblemente, él se enamora. Dos policías virtuales patrullan el ciberespacio para combatir la pornografía y otras actividades ilegales como incitar a la secesión o apostar. Una joven árabe contrae matrimonio con un joven doctor árabe y espera ser muy feliz con él, siendo ella enfermera. A pesar de esto, no se bajó en la estación ni en la siguiente. Nadie sabe a quién amaba (ni él mismo). Y regresa a su casa como si nada hubiera pasado. La idea conceptual de la pieza tiene la misma consecuencia: Un artista quiere escribir todas las historias del mundo. Conoce a un cartógrafo y a un inventor. El inventor construye una máquina que transforma historias viejas en nuevas. La historia de las historias es incluso más extraña que su procedencia.

---

13 Claudia de la Torre, tiene un juego que al mismo tiempo que una disciplina metodológica, todo empezó con la invitación a exponer en el 45 CNB del Kunsthalle Baden-Baden en el 2013. Ella propuso una biblioteca como pieza, así reunió distintos libros cuyo común denominador fue que cada título del ejemplar debería estar formulado con una pregunta. Estos libros son clasificados por tipo de pregunta y no por temática o contenido pero al mismo tiempo la disposición y conexión entre los libros es muy interesante porque forma un cuerpo matrix configurado por medios de preguntas infinitas. En The question library hay preguntas tales como Jesús quien eres tú? seguida de Kennst du deinen Engel? (conoces tú, a tu angel?) ... The Questions library es una pieza en crecimiento que se encuentra en todo momento en proceso. El catálogo se puede leer como si fuera una novela ya que los títulos siguen un orden lógico. Una pregunta lleva a la siguiente pero tampoco ofrece un tipo de certeza, sino que al contrario es una narración que en sí misma se manifiesta como una antítesis abierta o como una serpiente de Ouroboros. Questions library, es un trompo, una obra que gira y que ha logrado como una máquina de energía constante mantenerse siempre girando sobre sí misma. La biblioteca cuenta hasta ahora con 554 títulos de libros apropiados, tres catalogos publicados por Backbonebooks y la colección completa publicada por Edition Fink, en Zürich.

13 Fiona Banner escribe The Nam, un libro gigantesco en el cual la artista transcribe seis películas comerciales sobre la Guerra de Vietnam (Apocalypse Now, Platoon, The Deer Hunter, Full Metal Jacket, Hamburger Hill, Born on the fourth). Es sin duda una crítica a la estereotipo del enemigo vietnamita creado por la industria cinematográfica hollywoodense de los años ochentas. La densidad de las frases sin espacios entre párrafos y la extensa paginación hace que en libro en primera instancia impacte como objeto. Esto se debe, en parte, a la desalentadora posibilidad de leer consecutivamente por la falta de marcas, encabezados de los capítulos, números de página o párrafos ("The Nam: It's ilegible!" Banner proclama en los carteles publicitarios de su libro, y en una entrevista riendo lo describe como "algo de Joyce"). Es más como una imagen porque tiene ese rastro lineal de lo que se ve más bien lo que está allí. De cualquier manera que se lea, The Nam es abrumador, como la idea misma del inventado "enemigo" vietnamita.

15 Adam Hammond and Julian Brooke, crean una narrativa a la par de un procedimiento, refugiados en la pregunta ¿Puede un algoritmo ayudarme a escribir una mejor historia?, reúnen digitalmente sus 50 libros de ficción favoritos y crean un algoritmo que unifica estas historias para hacer la mejor pieza de ciencia ficción llamada Twinkle Twinkle.

---

16 En *Shakespeare of memory* o *the Bible of memory* la artista inglesa Emma Kay reescribe de memoria cada una de las palabras procedentes de tales libros, evidentemente hay cambios y errores, sin embargo la escritura hace un esfuerzo por parecerse a la fuente de la que procede. La artista escribe libros combinando el ejercicio de la creación y destrucción, y representa un intento de clasificación que revela los defectos inherentes a todas las historias y la ironía de la memoria en tanto que discurso de poder.

17 Las lagunas, las imprecisiones y las partes faltantes de la historia son tan importantes para el trabajo como los propios recuerdos. Te reta no solo a corregir y cuestionar, sino también a dudar de las propias historias y autores y a su vez convierte el cuerpo-memoria en un medio de reproducción, tal como las imprentas o copiadoras automáticas. La plataforma *Performance as publishing* -de la que la artista forma parte- entiende la escritura como un acto y como una forma de publicación no convencional. Emma Key por su parte reconoce que cuando escribe siempre se imagina en algún tipo de entorno de computadora virtual y piensa que su memoria funciona como un hipertexto. Los vínculos asociativos y cognitivos que las personas hacen son los mismos que las computadoras intentan emular, e incluso representar.

---

18 La artista Mónica Espinosa, nos invita a cerrar los ojos durante horas y desaparecer con el mundo de los dormidos, mientras tanto, el otro mundo, el universo despierto continúa activo aún sin la necesidad de nuestra presencia. Se dice que en el universo hay más materia oscura que luminosa, más ignorancia que certidumbre, desde la escritura la artista lo pone en evidencia con la pieza *While I slepp*, un escrito que empieza con esta frase y a la cual le siguen decenas de noticias banales y cotidianas recolectadas durante 4 años, estos acontecimientos sucedieron mientras ella dormía, mientras ella ignoraba, y luego son transcritos para hacer un collage literario: *Mientras duermo...* Uno de los icebergs más grandes jamás registrado se separa de la Antártida. El bloque gigante se estima que cubre un área de aproximadamente 6.000 kilómetros cuadrados; eso es aproximadamente una cuarta parte del tamaño de Gales. En el jardín botánico de Nueva York, finalmente como cada diez años madura la planta *amorphophallus titanium* y florece desplegando un aroma dulce a carne podrida. Kurt Knudsen de 63 años atraviesa aguas durante la marea baja acompañado únicamente de una brújula y un teléfono móvil para entregar el correo, camina desde la oficina postal de la isla de Pellworm, en la costa del mar del norte, hasta un islote a seis kilómetros de distancia, donde sólo viven tres personas... La incertidumbre es una especie de "no saber" que la investigación artística instrumenta para hacer de los accidentes, de las estratificaciones especulativas, de los márgenes de error y de casualidad resonancias investigativas que no tienen que fundarse exclusivamente en el ámbito de la certidumbre u originalidad, en esencia este escrito es como la caja del físico Schrödinger, la actividad no desaparece aún si no estamos ahí para constatarla. Igual la escritura.

19 En *Fiction Fiction*, Simon Johnston produce 128 libros nuevos de 128 libros viejos, cada libro nuevo está organizado con páginas diferentes de cada uno de los libros viejos, la narrativa es intempestiva y sólo está organizada porque el artista mantiene la numeración de páginas consecutivas, así cada uno de los ejemplares es diferente, el proceso *Cut-Up* es literal y metódico. Abundan narraciones desordenadas y faltas de sentido. Johnston está interesado en reflexionar la escritura como un sistema dispuesto de contenidos materiales variados para ver qué nueva química ocurre entre ellos. Así juega con la literalidad de la ficción hecha a partir de otras obras de ficción, además de una práctica ficticia de la supuesta escritura de autor.

---

20 El anonimato y la usurpación de la escritura coincidirían con el ready made, cuyo sentido es observar al mundo con una especie de anestesia que a su vez es una especie de amnesia para no recordar el uso convencional y único para el que se crea cualquier objeto –o escrito- y cuyo ganancia sería la aventura de un sujeto que mira y lo atiende sin prudencia, sin reglas ni prácticas autoritarias de unicidad y del deber ser de las palabras y las cosas. La escritura cobra sentido fuera de sí misma, desde el otro, llámese lector o escribientes.

21 Lo mismo repetido varias veces, siempre es algo distinto, el artista conceptual Robert Barry hace una fotocopia de una página tamaño carta en blanco y con la nueva página hace otra copia, una y otra vez en repetidas ocasiones, obteniendo nuevas versiones de luz y huellas de radiaciones que van del blanco al gris producto del uso de la máquina. Cada acto produce una versión diferente, lo importante no es lo que se obtiene sino el acontecimiento como “capa”, como un proceso de renovación y muerte constante y por lo tanto la imposibilidad de pertenencia y privatización.

---

22 También el artista norteamericano Vincent Price hace una reflexión sobre los códigos internos que se producen en el copiado, él observa que cada reproducción es en sí un programa con códigos particulares, en *The 8-track photographic* Richard escribe un plan que deja entrever el efecto siempre distinto de la reproducción:

- 1.original copy (copia original)
- 2.re-photographed copy (copia refotografiada)
- 3.angled copy (copia en ángulo)
- 4.cropped copy (copia recortada)
- 5.focused copy (copia enfocada)
- 6.out-of-focus copy (copia fuera de foco)
- 7.black and white copy (copia en blanco y negro)
- 8.color copy (copia en color)

---

23 Los efectos de este plagio-traducción más que ser juzgados como desde la punitividad podrían horadar nuestra manera de entender los procesos creativos o “uncreative” de la apropiación, se valoraría una nueva forma de amnesia duchampiana en el territorio de lo inmanente, lo múltiple y la obra como verbo, del desplazamiento que se resiste a “lo evidente” para sensibilizarnos con las capas dentro y fuera de la obra. Pues si recordamos es justo esta lucha por lo óptico y estético como valor supremo del arte antes de 1900 lo que condujo a varios de los artistas de vanguardias a provocar en los espectadores otra forma de mirar, reflexionar, sentir y percibir el la obra de arte. Tal vez la escritura necesita de estas formas de provocación que complejicen la investigación artística hecha de palabras, presumiblemente encontraremos todo tipo de monstruosidades o alteraciones a la norma de plagio que ratifiquen la urgente des-propiedad de lo variable de cada cuerpo.

24 En la falta de determinación de aquello atravesado por la anestesia, se gana mucho. Se gana un cuerpo abierto a otras conexiones y umbrales, una materia elástica, un uso infinito atravesado por prácticas de multiplicidad, de transformación e incluso de autodestrucción; una reflexión sobre lo que nos precede y sobre los cambios a futuro que entiende la integridad y originalidad como un imposible en sí; se gana la intención de llevar cada cuerpo de la escritura a otras regiones.

---

25 La escritura liberada, ya lo decía el artista alemán Kurt Schwitters cuya propuesta MERZ ejercitaba la forma como una visión de liberación de todas las ataduras para poder configurarse artísticamente. Libertad no es desenfreno, sino el resultado de una severa disciplina... cuyo valor resulta altamente atractiva como para abusar de ella. Podremos entender entonces que no todos los escritos de arte deberían estar escritos por artistas, algunos escritos son tanto una copia como un acto de desintegración cuyo valor es más la obra que quien la hace, pareciera decirnos cada escrito: cree en mí y no lo dudes, es una simple forma de acto reflejo. #selfready.



**toda materia es en principio, usada por cada cual.**



Mientras que, unos escriben sobre lo anestésico, otros lo hacen de descontextualización.  
Mientras que, unos escriben sobre la entropía, otros lo hacen del campo expandido.  
Mientras que, unos escriben sobre comunicación, otros lo hacen de expresión.  
Mientras que, unos escriben sobre lenguaje, otros lo hacen de significación.  
Mientras que, unos escriben de escultura social, otros lo hacen de arte relacional.  
Mientras que, unos escriben sobre místico, otros lo hacen de arte conceptual.  
Mientras que, unos escriben sobre objetos específicos, otros lo hacen de minimalismo.  
Mientras que, unos escriben sobre invisible y profundidad, otros lo hacen de expresionismo abstracto.  
Mientras que, unos escriben sobre espacio pictórico, otros lo hacen de manierismo.  
Mientras que, unos escriben sobre traducción, otros lo hacen de arte concreto.  
Mientras que, unos escriben sobre color y forma, otros lo hacen de fauvismo.  
Mientras que, unos escriben sobre anti-óptico otros lo hacen de avant-garde.  
Mientras que, unos escriben sobre objeto-pintura, otros lo hacen de cubismo.  
Mientras que, unos escriben sobre espacio-naturaleza, otros lo hacen de lo sublime.  
Mientras que, unos escriben sobre materia, otros lo hacen de collage.  
Mientras que, unos escriben sobre actividad, otros lo hacen de performance.  
Mientras que, unos escriben sobre arte pop relacionado con seducción, cotidianidad y democracia, otros lo hacen de el arte pop como una crítica a la sociedad de consumo.  
Mientras que, unos escriben sobre la luz, otros lo hacen de el impresionismo.  
Mientras que, unos escriben sobre composición, otros lo hacen de abstracción.  
Mientras que, unos escriben sobre punto línea y plano, otros lo hacen de arte por el arte.  
Mientras que, unos escriben sobre poemas escultóricos, otros lo hacen de land art.  
Mientras que, unos escriben sobre medida del mundo, otros lo hacen de renacimiento italiano.  
Mientras que, unos escriben sobre contraste, otros lo hacen de expresionismo alemán.  
Mientras que, unos escriben sobre velocidad-movimiento-ruido, otros lo hacen de futurismo.  
Mientras que, unos escriben sobre simplicidad activa, otros lo hacen de absurdo.  
Mientras que, unos escriben sobre infraleve, otros lo hacen de deriva.  
Mientras que, unos escriben sobre arte extendido otros lo hacen de arte expandido.  
Mientras que, unos escriben sobre sensibilidad crítica de la materia otros lo hacen de teoría.  
Mientras que, unos escriben sobre momentos plásticos, otros lo hacen de performance.  
Mientras que, unos escriben sobre anarquismo, otros lo hacen de arte bruto.  
Mientras que, unos escriben sobre plásmico, otros lo hacen sobre lo plástico.  
Mientras que, unos escriben sobre investigación artística, otros lo hacen acerca de descripciones y categorías.

## CATEGORÍAS Y COMPORTAMIENTOS.

Imaginemos que estamos callendo y que no tenemos un suelo seguro en donde posar nuestras piernas -escribe Ito Sterjlic-, imaginemos también que toda la historia del arte no es tal como la conocemos y que tampoco es un lugar conquistado, imaginemos el arte no como una historia sino como una masa deforme que cambia a través del tiempo, el arte no como una consecuencia sino como un comportamiento, imaginemos como sería esa masa en la etapa conocida como expresionismo alemán, tal vez podríamos pensar en ella como una deformidad que jala y desgarras sus fronteras en todas en todas direcciones, si esa misma masa se comportara a la manera renacentista podría ser una esfera lisa redondeada a la perfección, colocada además en un pedestal, en cambio si fuese una masa minimalista tal vez sería un cuadrado cuyo valor recaería más en el espacio que no vemos que en el que vemos.

Los artistas inventan también sus propios conceptos y mucho de su trabajo sin eliminar su contexto es una decisión personal ¿Malévich estaba obligado a pintar de esa forma por su contexto histórico o era una necesidad misma de la masa, un movimiento elástico y necesario de ese organismo que tomaba esa forma en ese preciso momento?.

Las deformidades son, a veces consecuencias del movimiento de la misma masa, podríamos o bien reflexionarla con las categorías que abusiva o generosamente se han producido al respecto de, o bien habitarla desde sus distintos comportamientos, como materia-organismo dispuesta en distintas modulaciones o técnicas, una de ellas, la escritura de artistas.

**poner orden en los colores es poner orden en las ideas, poder decir pintar como decir  
llueve, decir escribir como decir pintar.**



## rain down.

sostener, sostener por fabulación, por encanto.

la mano errante escribe, desata la imposibilidad de sostener. alguien sentado desde una montaña está observando las luces que vienen de los muertos, tal vez de los millones de insectos que han dejado de volar, sus ojos se tensan entre la nada y el infinito. bosteza. de sus rodillas emanan figuras geométricas que se acuestan en el aire. alguien sopla para ahuyentar las pelusas que vienen a impregnarse de sus secretos, actúa como si todo fuera una gigantesca sospecha, un maligno asomo. alguien más levanta el brazo en dirección al sol y se pregunta si está atrás o delante de él, arriba o abajo, sin llegar a ninguna conclusión. Otro contempló en silencio cómo pelaba una papa. abre su mano, no sostiene nada, no agarra nada, naturaleza ataviada, voluptuosa, ante esto su cuerpo es perfectamente incapaz, imposible dar un paso, imposible tropezarse, él permanece elevado, sujeto de polvo espacial, no estaba ni triste ni contento, sus fuerzas lo habían abandonado y yacía ahí, impasible como las hierbas de los pastos, sus esfuerzos se bañaban en la piedad de su fatiga. el mundo había desaparecido en un agujero. alguien estaba solo, algo oscuro e informe lo expulsaba a escudriñar con la mirada el horizonte; ahí, en la tenebrosa nada se ve algo semejante a las vibraciones del aire. ante sus ojos, cree contemplar la propia nada entre sus juegos y combates interiores, veía cómo salían y se escondían unas con otras. una aparición, una forma que tenía el mismo aspecto que los sueños, dijo: “eres tú”. alguien pensó que era él y se echó a temblar de miedo. a alguien le agobia la muerte y también el polvo. las rocas se ponían en movimiento todas al mismo tiempo, era imposible correr, la diferencia entre los unos y los otros se había disuelto en la oscuridad. el suelo parecía brillar, complicar su polvo con el resplandor de las estrellas: ¿qué más habría que ver? ¿había olvidado ya la diferencia entre lo bajo y alto? ¿es que acaso no habría nunca más paisaje? ¿dónde el comienzo? ¿es sólo el vapor que sale de la tierra? poco a poco era cada vez más inocente o es que simplemente había aprehendido a olvidar. alguien está tomando una taza de café caliente en medio de una ciudad que duerme. sabe desbordarse, no contiene su respiración ni sus mocos, como cuando llegó de súbito el viento helado; tiene dilatadas sus pupilas, el sudor no le deja de escurrir, el vapor sale de su cuerpo, no para, los mocos otra vez, las lágrimas, la orina rueda alrededor de sus miembros que hendían como las olas de las dunas del desierto. el cosmos con su magnetismo paralizador abraza la nuca de algún hombre, en su rostro se perciben la cargas de las exhalaciones del infinito porque su piel ya ha caído, jirones de carne fueron derribados a sus pies, su cuerpo no quedó exento del desgajamiento del mundo, de su dulzura. ¿qué se dicen las cosas que se aman? nada. ¡gracias! exclama alguien sollozando; hasta los de atrás de montañas se estremecen con esas inesperadas palabras. alguien sin dejar de llorar se abraza feliz a las árboles más cercanos al abismo, desde ahí contempla las miradas de los otros. ante la majestuosidad de los gestos del universo, alguien se echa a reír de la tristeza. en adelante cada presencia será su maestro. alguien lo ha visto volver sano y salvo al bosque, extranjero con la cabeza erguida, como lobo marino que no dejará nunca de prestar suma atención a lo que pasa a sus alrededores. difícil es decir adiós. el mundo sigue cayendo. tal vez algún día la lluvia vuelva a caer y todo empiece a narrarse así mismo nuevamente. al fin y al cabo todo siempre es “un nos vemos pronto”.



la escritura de artistas no se está para, sobre y fuera de la obra sino en el mundo, haciendo efecto con éste.



## DE CARBONOS, DE PIEDRAS Y DE POLVO ESPACIAL

### I

Después de la Gran explosión espacial, el carbono se convirtió en el cuarto elemento más abundante en el Universo, después del hidrógeno, el helio y el oxígeno. Es el pilar de la vida que conocemos. Existen básicamente dos formas de carbono: orgánica (presente en los organismos vivos y muertos) y otra inorgánica (presente en las rocas y en el polvo espacial).

### II

Los objetos del universo funcionan en relación a la gravedad y magnetismo propio del carbono, tanto que, los hace mantenerse adheridos a una superficie o flotar en el espacio.

### III

Henri Rousseau escribió que el universo nació inquieto y desde entonces nunca ha estado quieto.

### IV

El universo está agitándose.

### V

Los lápices de escribir están hechos de grafito una de las modalidades primarias del carbón. La escritura en cierta manera sería un estado de gravedad de la estructura del universo incluso la que se escribe en una computadora.

### VI

El carbono aunque fue uno de los elementos químicos más valorados en las pasadas guerras mundiales comparado con otras piedras como el oro o los diamantes es casi basura. Y aunque en la actualidad se pueden producir bajo una técnica muy elaborada diamantes con cenizas de los muertos, el carbón en bruto en cantidades menores es insignificante en el mercado de valores.

### VII

La humanidad en diferentes e incluso actuales momentos históricos ha demostrado un desprecio y un racismo por lo "bruto" que ofende.

### VIII

En el arte el uso despectivo de lo bruto aparece como una categoría creada por los críticos a principios del siglo pasado para denominar una serie de pinturas de mal gusto por ejemplo el fauvismo; siglos antes, el pintor, arquitecto y escritor Giorgio Vasari escribió su enorme desprecio por los artistas flamencos llamándolos despectivamente "artesanos" y "brutos". Según él se limitaban a copiar la realidad tan detalladamente y esa imitación tan tácita les impedía dar un punto de vista desde el interior de su alma.

### IX

Sin estar de acuerdo con Vasari, es paradójico que ahora quienes literal y conceptualmente copian los "moldes" se mantengan en la cúspide de la pirámide intelectual del arte.

### X

Nuestra violencia -contra el rechazo- es existir

### XI

Tanto Gauguin, Picasso, Matisse, Rousseau, Dubuffet en el siglo pasado, como Gordon Matta Clark, John Böck, Michael Dean, Olaf Breuning en la actualidad se enorgullesen de ser llamados por otros o por sí mismos "brutos"

o salvajes. Desde luego, son europeos anhelando lo salvaje y lo bruto.

## XII

El carbón en bruto es alotrópico, es un elemento burdo, sucio de múltiples capas y posibilidades formales.

## XIII

Los componentes léxicos de la palabra alotropía son allos (otro) y tropos (dar vueltas).

## XIV

Es también Rousseau quien inventa un nuevo género pictórico que el mismo llama retrato-paisaje, se trata de un cuerpo completo dispuesto en medio de un paisaje, lo distinto a otras retratos, es que ni el paisaje ni el cuerpo destacan uno más que el otro, ambos son un grado cero, un intermedio entre naturaleza y humanidad, el efecto es que las pinturas parecen mal acabadas, burdas, alotrópicas.

## XV

Por su parte el artista inglés Michael Dean, escribe al mismo tiempo que hace esculturas, ambos estados de materia como símiles, por eso es que sus formas-letras tienen una cualidad chorreante, huidiza, desparramada, apretujada, Dean hace de la boca un molde y de la palabra una carne: llena tu boca con la carnalidad de las palabras en la página, escribe al mismo tiempo que su escritura parece un eructo recién dispuesto a cobrar forma:

LLLLL.Uilo?

MMMMMMMM. Vey ouil'o veyo uilo, vey oui?

LLLLL.Love you ilo veyouil ovey?

MMMMMMMM. Oui loveyouilo veyou Ilove yo uilo veyou you ilove you ii lovevo ui lovey. Oú iloveyo uilo. (vey ouilo ve you ilovey oui lovevo ui love ilo vey oui lovey ou ilo veyou)

## XVI

Las letras son formas y al mismo tiempo gestos así mismos deformándose, haciéndose monstruos. Balbuceos.

## XVII

Los artistas dadá veían en el balbuceo una incipiente y espontánea ebriedad de energía, un salto elegante y sin prejuicio de la armonía a otra esfera, un entrelazamiento de los contrarios y de todas las contradicciones de lo grotesco y de la inconsistencia. El balbuceo es el efecto que se hace vida. ¡Mírenme bien! Escribió Tristan Tzara: Soy un idiota, soy un farsante, soy un bromista. ¡Mírenme bien! Soy feo, mi cara carece de expresión, soy pequeño. ¡Soy como todos ustedes!.

## XVIII

La mayoría de las piedras permanecen desapercibidas en nuestras vidas, pasan de un estado de ligereza como tienen los fantasmas a un estado de pesadez como los metales más pesados pero menos valuados. No obstante, el artista Jimmie Durham se detiene a bautizarlas con nombres de sujetos: Freddie Fender, Dr. T. Black, "Tex" McCofrey etc, en *The name of the stones*, 2011. ¿Jimmie mira las piedras o las piedras a Jimmie?. Durham se mantiene esperando para ser interrumpido, así, bajo esa premisa, es que también su escritura acontece.

## XIX

Es Jean Dubuffet quien reclama un espacio donde el mirar no sea en una sola dirección: ¿No es precisamente considerar la obra de arte como un objeto que mirar en lugar de un objeto que vivir y que construir? ¿no es el hecho de estar destinado a la mirada, desde el momento mismo en que se produce, lo que corrompe su ingenuidad y lo vacía de todo carácter subversivo?. Reclama un arte que no sea mirado por los otros y luego escrito para regularlo, Dubuffet se queja de la exclusiva delectación de un puñado de especialistas que toman las decisiones a través de su escritura, le gustaría mucho más que las obras diviertan e interesen al hombre de la calle cuando sale de su trabajo, llegar al hombre que no tiene ninguna instrucción ni disposición particulares. Para eso se necesita un arte bruto, sin pedestales

-como las piedras-, sin adornos intelectuales ni preciosidad como el diamante.

XX

El carbón es un modelo en miniatura de una estrella joven fusionándose. Desorden concentrado.

XXI

Escritura Bruta.

XXII

De la misma forma que el arte bruto abre un terreno en donde el hombre común pueda ser artista, la escritura de artistas abre un terreno en donde el artista pueda evitar consolidarse como el que sabe por medio de un vocabulario impuesto y así, por medio de su falta cambie de una posición de espectador -de lo que se escribe sobre su obra- a actor. La escritura bruta le da la bienvenida el obrero, el obrar y no la obra, le presta más importancia a las fuerzas en vez de las formas, los movimientos en lugar de los objetos, lo dinámico y las trayectorias en vez de lo estático, cobran sentido nuevamente las palabras de Durham:  
lo que se mantiene dispuesto para ser interrumpido.

XXIII

Cualquier roca es también un poliedro, cada cara es diferente una de la otra, tal es su variabilidad que no pueden existir en el universo dos rocas –formadas naturalmente- exactamente iguales.

XXIV

Escritura Bruta: huir de la posición de una geometría plana para convertirse en poliedro. Estirarse en todas direcciones como las plastilinas de Michel Francois.

XXV

Lo que le falta a la escritura es el gusto por la germinación anónima, innumerable -escribe Dubuffet- la forma de la pintura ha cambiado totalmente; la de escribir, más o menos, sigue siendo la misma. Sin embargo, en el arte lo que determina toda la acción de la obra es la forma. Cambiando la forma es cómo cambia el contenido. La literatura imagina que lo que importa es su idea y no su cuerpo, se trata de la óptica cristiana del cuerpo y del espíritu. Cree renovar el pensamiento sin tocar el cuerpo, este trance se antoja como un vaso ineficiente, como una envoltura. ¡Error! No renueva nada en absoluto. Cuando se le ocurra inventarse unos cuerpos nuevos (como lo ha hecho la pintura) es cuando saldrán a la luz unas posturas espirituales verdaderamente nuevas y cuando su llama volverá a encenderse.

XXVI

Los artistas podrán asumir la condición de error y falla en sus textos y trabajar con ello, implicarse en una escritura bruta y escribir de forma transparente y precisa en eso que es desestimado por la intelectualidad, tanto que, se respete más una escritura necesaria y con ideas honestas aunque con mil faltas de ortografía que una escritura impecable pero vacía y sin ideas propias.

El conocimiento artístico poco a poco se ha rendido ante lo bruto, el uso de los materiales no tradicionales incluso la basura implicaría un paralelismo respecto a el uso de la palabra para los artistas, la escritura como cualquier material es una oportunidad y no puede fijarse a lo que se espera deba ser, hay cierto salvajismo latente en cada materia.

XXVII

Hay en la práctica diaria de la vida más corriente, una enseñanza mucho más rica que la de los libros –escribe Jean-: Las pequeñas necesidades y las acciones más humildes, los intercambios más elementales, las palabras más simples, encierran, como las frutas crudas, una especie de vitaminas, que son el único alimento enriquecedor; y una obra de arte sólo tiene virtud en la medida en que proviene de esas vitaminas, en que logra brindarlas vivas o incluso, cuando lo consigue, intensificarlas.

XXVIII

Una minúscula pieza de carbón conserva una cantidad de energía y luz comparable el 1000 por ciento más de su cuerpo en el espacio.

XXIX

Las fichas de trabajo de Gordon Matta Clark son como minúsculos carbones apilonados en un montón de lo que sea -de palabras, de ideas sueltas, notas funerarias, anotaciones sobre el espacio, poesía-. Son el espacio intermedio entre un espacio escultórico positivo y otro negativo: los bolsillos que te cargan a lo largo del día.

XXX

La lucha de los que saben escribir contra los que no carece de valor. La escritura bruta jamás habrá de considerarse como un adorno o una meta, es una necesidad.

XXXI

Los especialistas que investigan las rocas se llaman Petrolólogos. Se cree de acuerdo al mito griego de la Medusa que quien era petrificado moría inmobilizado, sin embargo las rocas caminan y cantan en el subsuelo, crean y deshacen continentes enteros, su danza es silenciosa y lenta. Una completa danza bajo la tierra.

XXXII

Las palabras también danzan y ni siquiera necesitan moverse del reglón o cambiar su linealidad, constituyen cuerpos químicos que no figuran en el inventario del intelectual tradicional.

XXXIII

Pararse es un darse cuenta de estar pisando en tantas direcciones a la misma vez.  
Escribir también.

XXXIV

El conocimiento logocéntrico ha llevado las cosas hasta el punto de que los artistas tienen la sensación de que hay que desdoblarse o desnaturalizarse, ser otro, hablar desde el otro para hacer de la escritura una investigación artística.

XXXV

Los orígenes de carbón se remontan de 250 a 300 millones de años, cuando el bosque herciniano engendró una concentración de depósitos considerados como restos vegetales que han sido recubiertos de tierra y de aluviones. Este ciclo se perpetúa durante millones de años, alternando así capas de materia orgánica y de movimientos geológicos.

XXXVI

La escritura de artista puede ser el propio depósito de movimientos orgánicos, una arquitectura.

XXXVII

En la libreta de proyectos imposibles se lee: crear un lápiz con el carbono de mi cuerpo, escribir con éste una lista de canciones para dormir, acercarse a las estrellas. Se dice que el cuerpo humano tiene suficiente carbono como para fabricar 9000 lápices.

XXVIII

Las palabras nacieron inquietas y desde entonces nunca han estado quietas.

**el escrito de artista es performático, es re-inventado en cada instancia de la escritura y como tal determina para sí sus propios criterios.**



• la escritura de artistas es un gesto que conjuga desposeimiento y libertad, singularidad y universalidad, posibilidad y movimiento, omite todo decreto comunicacional; la escritura como obra no rescata nada, ni a nadie y no abre ninguna justificación, muy probablemente tampoco promete seguridad, impulsa un espacio para pensarse a sí mismo desmembrándose.

La escritura de artistas no puede alcanzar una categoría crítica adoptando únicamente el protocolo de la teoría tradicional a través de su vocabulario, su gramática, su retórica y su método, lo que podría provocar un pensamiento sobre la propia escritura, por ejemplo: porqué empezar siempre un escrito con una letra mayúscula, por qué no pensar en las implicaciones o consecuencias de iniciar con puntos suspensivos, de la misma forma, por qué terminar irremediamente con un punto final o con conclusiones.

Lo que conocemos despectivamente como error o ignorancia resulta una potencia para la poiesis, a la par de la “obra final” existe un universo secundario que sale a la superficie en tanto se produce y limpia esta obra como punto final de un proceso. En todas las épocas, los artistas han hecho bocetos y anotaciones para elegir la hechura o el procedimiento conceptual de una pieza, desde los tratados de Leonardo da Vinci a las bitácoras de trabajo de Damián Ortega. Siempre se ha producido en paralelo de la obra final un mundo subterráneo, pensemos en aquellas materialidades que quedan sueltas y andan vagando de un lado a otro en el taller de cualquier artista, desde hojas de papel, anotaciones, manchas en los suelos o muebles, desperdicios de materiales diversos, pensamientos, polvo, datos digitales en la computadora, etc, todos aquellas potencialidades que no alcanzan aún el valor de obra de arte porque en el mejor de los casos o son inacabados o son errores deambulando dentro de la investigación artística.

En la actualidad muchas revisiones artísticas en todo el mundo han venido revalorando, exhibiendo y publicando estos trabajos considerados incluso menores por sus propios creadores, “los olvidados” emergen con efectos serios para las investigaciones y creaciones artísticas y dada su naturaleza se presentan como estados salvajes de materialidades diversas. Aunque los artistas siempre han estado involucrados con sus propios procesos no se sabe con exactitud cuándo es que este proceder secundario –en relación a la obra principal- también fue considerado en sí mismo como obra de arte, figuras como Kurt Schwitters, Jackson Pollock, Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg, Joseph Beuys, Henri Matisse, Dieter Roth, On Kawara, Sophie Calle –entre otros- han sido piezas claves para tal consideración, el hecho es que los diferentes contextos del arte actual sin duda valoran y aceptan el proceso y lo accidental de los ejercicios artísticos como una obra de arte en sí. Innumerables ejemplos en el arte sustentan este mundo secundario como obra sin necesidad de un “resultado” o “conclusión” final, tales materialidades intermedias tienen un efecto en las reflexiones y praxis sobre la ontología y axiología artística. Si el proceso es una obra de arte en sí -tomada en consideración por su creador-, la escritura como parte de ese proceso también lo es -tomada en consideración también por su creador-.

**Ejercicio artístico uno:** Partir un limón a la mitad y esperar a que pase un insecto entre las dos mitades.

Ninguna lectura disipa el secreto o el enigma sobre los escritos de arte. La escritura de los artistas parece dejar algo tan abierto que parte de su éxito es la incertidumbre, al mismo tiempo que pone en práctica cierta equivocidad, podría ser estimada como un estado de murmuración deshabitado e interrumpido del afuera, sin duda un mundo interior que se hace notar, que se quiebra y se reorganiza, que se reorganiza y se quiebra una y otra vez frente a las provocaciones del afuera, un mundo por así decirlo constantemente interrumpido y a la mitad, sin conclusión, dispuesto a lo que viene de otro lugar.

David Betsúe escribe unos esquemas sobre una serie de esculturas, la mayoría de ellas hechas con materiales

elementales como metales, maderas y yesos, a simple vista parecen piezas formales vinculadas a un estilo modernista, pero, la escritura sobre ellas revela acontecimientos secundarios que forman y dimensionan su posibilidad material en tanto que comportamiento interior, no visible únicamente por su forma. En Beso de 2010, el artista catalán solda dos tubos de metal, uno redondo y otro cuadrado y es gracias a su esquema que se sabe que cada tubo está relleno por la saliva de una persona diferente. La escritura proveniente del boceto es intrínseca a la obra misma para dotarlo de sentido, forma y escritura van de la mano y ambos en el juego del decir se ocultan y desocultan constantemente.

**Ejercicio artístico dos:** Bolitas de unicel adheridas aleatoriamente a una caja de cartón.

Los escritos de artistas activan un ejercicio escultórico, en la medida en que el conocimiento del tiempo y el espacio se traduce en una materia escrita sobreviviente de las consecuencias tanto del movimiento como de su propia pausa. La escritura entendida como un espacio, no de las cosas, sino de sus relaciones, lo espacial que precede y ejerce una especie de suspensión movediza que acciona las fronteras de las cosas, pensemos por ejemplo en un cuerpo con hipo, es como una eclosión de una actividad mayor, algo proveniente de otra parte que expresa su corporeidad solo para extenderse y en cierto sentido también su franqueza, pues sucede que ser franco es lo que se hace después de haber franqueado algún límite. La escritura de artistas es como un rebote codificado del oscilar necesario entre distintos cuerpos como el hipo.

Bruce Nauman escribe Codification en 1966:

1. personal appearance and skin
  2. gestures
  3. ordinary actions such as those concerned with eating and drinking
  4. traces of activity such as footprints and material objects
  5. simple sounds-spoken and written words
- metacomunication messages  
feedback  
analogic and digital codification

**Ejercicio artístico tres:** una gota de miel en un vaso miel.

Muchos son los lectores que en el mejor de los casos se sienten insatisfechos ante lo poco que comunican los escritos de artistas, parece que siempre llegamos tarde a la cita, existe una sensación de que algo falta y lo que acabas de leer es ambiguo, tampoco parecen dar respuestas directas, a otros escritos de artistas más conceptuales tampoco se les "entiende" nada, nos vuelve extranjeros y nos desterritorializan, la escritura de artistas nunca parece empezar o llegar a un final del todo, es lo contrario a la «comunicación», a ese estado de pensamiento que siempre ha fijado metas y valores concretos y directos.

Elizabeth S.Clark re-escribe un poema de Raymond Roussel de su Nouvelles Impressions d'Afrique exclusivamente con signos de puntuación, luego esa misma puntuación se transcribe en un paisaje de elaborados arreglos sinfónicos, que se atribuyen a cuestiones relacionadas con la duración, la instrumentación, las articulaciones y la dinámica del espacio físico del libro que provienen.

En esta misma línea Jirí Valoch unos años antes escribe este diálogo:

A:.....?

B:.....?

A:.....!  
B:.....?  
A:.....!  
B:.....!  
A:.....?  
B:!!  
A:!

**Ejercicio artístico cuatro:** el vapor de una taza caliente de té frente el vidrio de una ventana.

En la medida en que continuemos leyendo escritos de artistas sentimos cómo el mundo retrocede, pierde altura, posición, seguridad y certeza; convivimos todo el tiempo la inestabilidad, el error y la mentira, eso que G.B llamó lo imposible y aquello que se utiliza no sólo como una ocurrencia en los textos sino como una especie de declaración de principios, el artista Marcus Vater escribe: «artist have the time to think about the world» «compare a kiss and a painting» «art is invisible». La escritura de artistas no sólo nos conecta al cosmos como orden sino con su enigma, es, a través de las palabras y sus relaciones que somos arrancados de esa supuesta eficacia generada por la modernidad, la incertidumbre toma posesión de la escritura.

El artista escocés Gerry Smith escribe *The Apocryphal Library*, un breve ensayo en el que habla sobre libros que no existen y que a su vez nos recuerda el ejercicio literario del escritor suizo Blaise Cendrars con su *Manual de la bibliografía de los libros nunca publicados ni siquiera escritos*. Así frente a la incertidumbre y la visibilidad de una historia inventada, mejor dicho creada mediante la decepción de lo que no existe y se añora, el artista se presenta como un activador que altera ese pensamiento del mundo basado exclusivamente en evidencias, Smith dimensiona el pensamiento sobre lo que no existe pero que al mismo tiempo pudiera existir, palabras fantasmas, temas e historias que no han sido escritas o bien han sido sospechosas por ser sólo imaginadas.

**Ejercicio artístico cinco:** acomodar en una maleta diferentes cosas elegidas al azar, cerrarla y pesarla con la mayor exactitud posible, sacar las cosas, volver a colocar las mismas cosas pero forma diferente, cerrarla y pesarla, sacar las cosas, repetir esto una y otra vez, cuantas veces sea posible.

La escritura de artistas “parece” que saca a la superficie un mundo para luego retirarse y dejar una especie de falta que no se puede ajustar a alguna meta, la escritura vinculada a la conclusión está en falta y queda en deuda con el mundo que le rodea; son finalmente los impactos –no resultados- de un mundo, un texto sin pretexto o hipótesis, un entrelazado que se autoconstruye en la medida en que se crea.

S.G.P.Y.R.Q consideran que la escritura es en sí misma un territorio abierto a la multiplicidad de caminos y escriben en *Ejercicios de Estilo*, 99 versiones de la misma historia utilizando diferentes estilos por cada narración.

Por su parte el artista Hamish Fulton hace del caminar su propia obra de arte, escribe *Song Of The Skylark*, un libro de anotaciones desde diferentes perspectivas acerca de un mismo recorrido: la caminata diaria del artista en los alrededores de su casa cerca de Cantembury. Cada página es una caminata sobre un territorio que se repite todo el tiempo pero que cuando ya se cree conocido resulta que nuevos acontecimientos y configuraciones espaciales saltan a vista, así la disciplina de correr y caminar regularmente sobre el mismo espacio proporciona una rica colección de sucesos repetitivos pero al mismo tiempo intermitentes. Fulton habla sobre cómo la determinación y repetición de un ejercicio tiene todo un campo de variantes aleatorias,



Alison Ballance en *Other gardens* hace un gesto mínimo, en su escrito utiliza constantemente paréntesis como una voz en off o como una alteridad dentro de las propias palabras. Así, los insistentes entre paréntesis crecen como hierbas con cierta autonomía dentro del propio texto, pero no son sólo un recurso visual, sino que producen un procedimiento, el de la escritura que sucede como hierbas en el jardín que crecen entre los espacios, la artista escribe: "Las semillas se colocaron en su lugar para crecer. Ahora están sentadas en una habitación sobre un jardín con una radio que emite un zumbido. Un ojo suspira y se vuelve perezoso. Se siente perezoso. Un empujón, por favor, quiero perderme, por favor continúe, mire mas fuerte ..."

**Ejercicio artístico ocho:** mover una caja de cactus para seguir el movimiento natural de la luz del sol reflejada a través de un tragaluz en una habitación semioscura.

La escritura de artistas muchas veces se traza desde la bisagra de lo cotidiano, en el espacio inmediato que hay entre el escritor y el mundo que lo rodea, en este mundo de encuentros y retiros fortuitos, en las comunidades y en las amenazas. Estamos aquí, rodeados y rodeando. La escritura de artistas dimensiona estos rodeos, nada seguro, nada único, ni fijo.

El 6 de febrero de 2009, Matias Viegner inició sesión en Facebook y escribió una breve lista de cosas al azar sobre él. Lo habían etiquetado como "25 Random Things About Me", al día siguiente, Matías compuso una segunda lista, a pesar de lo que comenta en la primera: "No quiero decirle a la gente cosas que no saben sobre mí". Dos días después, escribió una tercera. Luego una cuarta. El artista termino con 100 listas reunidas en 2500 Random Things About Me, explorando en el camino las relaciones entre la familia, la memoria, la sexualidad, las redes sociales y la aleatoriedad. Sus reflexiones vagan por el pasado y el presente, escenas de escritura y su práctica artística en Nueva York y Los Ángeles de los años 80s y 90s. Ni memorias, ni diario, pero con aspectos de cada una, 2500 Random Things About Me Too recuerda el trabajo de Joe Brainard Me acuerdo, publicado originalmente en 1970, una colección de frases, recuerdos, imágenes que nos ofrecen un extraordinario panorama compuesto de párrafos de diversa extensión y que en su totalidad adquieren la cualidad de un autorretrato verbal despreocupado. Por su parte Viegner elabora un experimento en la construcción de la identidad en un mundo empapado en Facebook de auto-fabricación, pretensión y cortos períodos de atención. Posiblemente el primer libro que se haya compuesto completamente en Facebook.

**Ejercicio artístico nueve:** hacer una columna con miles de fotografías (una debajo de otra) de jugadores de fútbol derrotados tan grande como pueda ser.

¿Qué tiene que ver el arte con la consciencia de su propia cotidianidad? el pintor norteamericano Phillip Guston preguntó en alguna ocasión: ¿qué es después de todo la pintura? tierra coloreada, responde, desdoblado esta pregunta el artista francés Pierre Skira señaló: el color ya no es más que un caso de polvo. La escritura entonces sería un caso de tinta o de pixeles, un acto de solemnidad o un estado de lo tácito, en este momento todo parece simplemente ser, la narración que se vacía y el vaciamiento que se convierte no en un fin sino en una posibilidad.

Dick Higgins escribe *Computer for the arts*, un ensayo pionero acerca de las relaciones entre la escritura y el uso reciente de las computadoras en la década de los 70's. A Higgins le interesa el tiempo y la factura como sentido de la escritura aún a costa de perder su propia lógica de narración, la escritura acorde a la célebre frase que asegura que el medio es el mensaje elabora un lenguaje propio con sus reglas de programación pero también de determinación y azar. Higgins nos guía a través de la lógica del lenguaje de computadora y nos muestra la maquinaria detrás del propio escrito, así escribe de repente: una impresora matriz produce una

impresión en 1,6 minutos en una impresora, lo que hubiera llevado 16 horas escritas a máquina.

**Ejercicio diez:** cortarse una mano, mandarla con alguien más al espacio, agitarla en el espacio como señal de saludo; desde la tierra responder a tu mano saludando con la otra.

Lo cotidiano es un monstruo de dos caras, un silencio que cuestiona su propio silencio, quizá el primer impulso de la escritura aparezca en la relación de las cosas con tal proximidad. El mundo como tal está a la espera de atención y lo que siempre está emerge a la vista o no en algún momento dado. La escritura de artistas dada su vinculación con las estructuras de la vida, parece nutrirse del mismo eje fortuito que requiere la atención. Las narraciones así pueden ser meros puntos de atención y no situaciones lineales, por lo tanto tal escritura hace uso de otro tipo de memoria quizá más vinculada a la anacronía.

La artista Meret Oppenheim, escribe su autorretrato, asume su presencia en relación a los efectos del origen de la vida en el planeta tierra: Autorretrato desde 50,000 a. Ch. hasta X. Mis pies se levantan con muchos rasguños. Piedras redondeadas en una cueva de estalactitas. Me dejo probar la carne de oso. Mi estómago se desborda con una corriente marina cálida... La tierra se rompe, el fantasma estalla, los pensamientos se dispersan en el universo, donde viven en otras estrellas.

**Ejercicio artístico once:** apretar un cubo de hielo con nuestra mano hasta derretirlo.

Los espacios que dejamos entre los distintos objetos nos permiten atravesar nuestro hogar cuantas veces sea posible. El universo se abre. El vacío no actúa como carencia sino que permite el reacomodo de los objetos que nos rodean, llámense muebles o letras. Colocamos, dis-ponemos del mundo y éste a su vez dis-pone de nosotros. Desde algún punto donde escojamos pararnos podemos observar que estamos todo el tiempo frente a lo otro y sin embargo en escasos instantes nos saludamos, el contacto, cuando sucede, produce una tremenda naturalidad. La escritura de artista da prueba de ello. Nos encontramos con la superficie, con una tacidad tal que no hace otra cosa sino conmovier; así al encuentro de lo tácito nos desplegamos de un lado al otro como una cancha de frontón, una mínima pero sustancial atención frente a lo demás inmediato, el hecho mismo de escribir, así cada tecleo es una herramienta de trabajo. Llamamos cotidianidad a la infinita movilidad de la estadía, antes de que esté nadie la espera y cuando está generalmente no nos damos cuenta, ante ello optamos por activar el universo con pautas simples de conducta de la materia, asumiendo sus consecuencias en el espacio: movimientos, organizaciones, roces, invitaciones, toques, caídas, apuntes, separaciones, recolecciones. Lo maravilloso de este universo es que la mayoría de sus cambios pasan tan desatendidos que pareciera que parecen invisibles, pero todo resuena, se organiza la escritura como escritura y como obra.

La artista Sarah Tripp, escribe *You are of vital importance*, un grupo de 62 piezas en palabras que tienen en común la construcción del espacio artístico y la interacción entre los "entres" del universo propio de la artista, tales estados de escritura son prueba de lo común y tácito de las situaciones de distancia y proximidad con el mundo del arte y la palabra como materia plástica. Escribe este breve comentario en su pieza titulada *Herramientas*: Estoy en el trabajo y va bien, pero las herramientas que estoy usando no son las que uso normalmente. Son herramientas. Nunca las he visto antes, pero realmente funcionan bien. En este sueño estoy feliz y el trabajo es fácil con estas herramientas que no reconozco. Quizá estas herramientas a las que se refiere son las mismas que se usan así mismas escribiendo.

Por su parte el artista Daniel Nussbaum escribe *Oedious Rex* usando platas de automóviles de autos:

ONCEPON ATIME LONG AGO IN THEBES IMKING. OEDIPUS DAKING. LVMYMRS. LVMYKIDS. THEBENS THINK OEDDY ISCOOL. NOPROBS.  
OKAY MAYBE THEREZZ 1LTL1. MOTHER WHEREERU? WHEREAT MYDAD? NOCALLZ NEVER. HAVENOT ACLUE. INMYMND IWNDER WHOAMI? IMUST FINDEM.  
JO MYWIFE GOES, "OED DON'T USEE? WERHAPPI NOW LETITB." IGO, "NOWAY. IAMBOSS. DONTU TELLME MYLIFE. INEED MYMOM. IILL FINDHER. FIND BOTHOF THEM."  
SOI START SEEKING DATRUTH ABOUT WHO IAM. ITGOEZ ULTRAAA SLOWE. THE SPHYNXS RIDDLE WAS ACINCH BUT NOTTHIZ...

**Ejercicio artístico doce:** palomitas de maíz explotando en una olla de peltre.

La escritura es el elogio de la cotidianidad intrínseca de nuestras andanzas en el mundo, así los objetos y el espacio que los rodea eligen activamente su presencia confabulándose. La narrativa es una consecuencia directa de este proceso, la historia siempre permanece inalcanzable, es como un pasado que nunca termina por acabar y un futuro que nunca termina por llegar, en este movimiento sólo el presente tiene un valor considerable porque se alarga para ambas direcciones, el aquí y el ahora transitan en este término medio que suele llamarse levedad, continuamente nos encontramos con objetos de día y de noche, diálogos entre el pasado y futuro, imágenes dormidas y despiertas, relatos de ficción y verdad, imágenes y objetos en movimiento en donde el mundo entero acontece como un bostezo en el tiempo y su prolongación o reducción se presentan como eventos sintomáticos sin cálculo. Es también una muestra de cómo la escritura comprime el tiempo, tal materialidad conceptual se podría traducir como una pequeña masa en forma de piedra hecha con un libro aplastado y presionado de todos sus bordes.

En Pop Quiz, el artista Dave Dyment hace un escrito con todas las preguntas de las letras de cada canción pop de su propia colección de música, aproximadamente dos mil en total.

Los artistas británicos Gilbert y George escriben To be with art all we ask en 1970, un escrito pionero, y también una especie de elegía dirigida al Arte: "Oh, arte, ¿qué eres? Eres tan fuerte y poderoso, tan hermoso y conmovedor. Nos obligas a caminar alrededor de la ciudad a todas horas, entrando y saliendo... Realmente te amamos y realmente te odiamos. ¿Por qué tienes tantas caras y voces?. El texto es acompañado por algunas fotografías como Frozen into a gazing for you art, en donde simplemente aparecen los artistas fotografiados. La escritura al igual que la fotografía es un efecto espejo de la naturalidad del cuerpo en el espacio artístico.

**Ejercicio artístico trece:** señalar con el dedo índice desde un mismo punto todos los espacios donde has extraviado algo.

Los escritos de artistas como señala la artista Suzanne Anker, es un proceso de mantener varias contradicciones simultáneamente, poblar la hoja en blanco de palabras desde la ira pero también desde la delicadeza, desde la ganancia pero también desde la decepción y el desastre, desde la luz pero también desde la oscuridad, desde la catarsis pero también desde la calma, desde la evidencia pero también desde la ingenuidad.

Malena Pizani escribe An artist, un libro compuesto por enunciados de distintas clases que componen un mismo rompecabezas: la definición difusa de "artista", a veces sus párrafos son una instrucción, otras una advertencia, una identidad, una especulación, una edificación, un contexto, muchas veces se contradicen entre sí pero justo ejercitan un método basado en una investigación artística que no está de lado de la unicidad y la certeza, entonces la escritura es un organismo viviente que cambia de ánimo.

Pizani escribe:

Un artista que mira por el rabillo del ojo y también escucha a escondidas.

Un artista que traza una línea para entender de que lado está.

Un artista que espera en un desierto.

Un artista de energía oscura que tiene poder y lo distribuye entre otros artistas de energía oscura.

Un artista que hace arte por años sin ningún hilo común.

Un artista que sospecha de lo que entiende porque sabe que es una trampa (entender es una trampa).

**Ejercicio artístico catorce:** padece 3 minutos el síndrome de tourette.

Las prácticas primarias de la escritura empiezan con juegos de repetición monosilábica, tal vez dichos estiramientos de las palabras son una consecuencia directa de la prolongación de la lengua en el vacío. La escritura infantil suele tener muchas repeticiones de palabras y uso de monosílabas, en la medida en que el escritor se hace adulto hay un cuidado del uso de las letras y la repetición se ve como una incompetencia, un manual del "buen escrito" aconseja tener a la mano un diccionario de sinónimos para no usar más de dos veces una misma palabra en un párrafo. Sin embargo, la repetición cotidiana en palabras o en actos también es un proceso de la memoria y de su recolección, nadie tiene una memoria tan perfecta capaz de contar algo sólo de una vez sin omitir detalles y sin repetir hechos, y, dado que naturalmente no hay conclusión -la conclusión es completamente artificial- se repite una y otra vez la misma y diferente historia. El principio del placer de la repetición sería entonces una tendencia de la escritura. Palabras animadas que ponen atención no sólo en su capacidad para definir o narrar sino en los estados rítmicos que provocan distintos modos de ser.

El artista sueco Karl Holmsqvist empieza uno de sus escritos Skyline is the by linezz: its more fun for the computer its more fun for the computer one-two uno du xxxxxxxxxxxx uuuuuuuuuu. Las palabras se deslizan dentro y fuera de la hoja, por eso es que el artista elige el formato pergamino como medio, para hacer un horizonte más allá de la hoja y letras des-contenidas. Holmsqvist elabora un escrito divertido, desde chistes sucios hasta acomodos de palabras repetidas como tics o tartamudeos, también es un juego de escritura entre varios planos que comienzan en un breve signo de puntuación y acaparan el manejo mismo el pergamino del escrito cuando se le sostiene con el brazo extendido o incluso más lejos.

**Ejercicio artístico quince:** la deformación de un escalón de una escalera pública provocado por los millones de pies que la frotan diariamente.

Los escritos de artistas ponen mucha atención en los procesos y estrategias de producción, son como organismos sueltos en laberintos que se conectan todo el tiempo unos con otros pero no de manera lineal: "hacer films para creer en la duda y en la fe", así describe la artista inglesa Tacita Dean su trabajo y pareciera también que escribir existe para creer en la duda y en la fe, el mundo de los relatos es el mundo de la interpretación, el mundo se generó a partir de un gesto simple, así nace la historia, como un relato hipnótico o el gesto primario de una voz que aparece como un eco que infinitamente se repite, ahí la verdad es un asunto relegado, la incertidumbre tanto en los escritos.

Christoffh Migone escribe en 1988, 23 theories of one second:

Open your mounth and left the air out

We keep hate in us, i will hate anyone that you need to be hated

Crusch those steps that are not thrue

Speak the unspeakable, exercise the exorcism.

### **Ejercicio artístico dieciseis:** Plotzlich!

Los escritos de artistas pueden ser vistos como procesos de desmaterialización de la obra de la misma forma en que se diluyen los formatos materiales de las obras de arte. Pero también es una especie de desmaterialización de los cimientos sólidos de la investigación y conocimiento tradicional, el sujeto es el medio que produce conocimientos, el que conoce la cosa, pero la cosa también revierte esa mirada y a la vez nos mira y por eso es que se producen flexiones y reflexiones...

M.B escribe:

- quisiera saber lo que busca.
- yo también quisiera saberlo.
- ¿esa ignorancia no es demasiado desenvuelta?
- temo que sea presuntuosa. siempre estamos dispuestos a creernos destinados a lo que buscamos, por una relación más íntima, más importante que el saber, el saber borra a quien sabe. La pasión desinteresada, la modestia, la invisibilidad, he aquí todo lo que corremos el riesgo de perder sin ni siquiera saberlo.
- pero también perderemos la certidumbre (...)
- quizá. (...) están los que buscan con frivolidad encontrar, incluso sabiendo que encontrarán casi necesariamente otra cosa que lo que buscan, están aquellos cuya búsqueda, precisamente carece de objeto.
- recuerdo que la palabra encontrar, en un comienzo no significa en absoluto encontrar, en el sentido del resultado práctico o científico, encontrar es contornear, dar vuelta, ir en torno a (...) hacer que dé vueltas, que ande.

En la primavera de 1971 Dieter Roth comenzó a publicar pequeños anuncios en las páginas de Luzerner Stadtanzeiger, una revista gratuita en Suiza. Publicó aforismos ambiguos como "cuando alguien habla sobre mi, es él otro que yo" y "Una lágrima es tan mala como una buena palabra". Los párrafos aparecían en la sección de anuncios y a excepción de las iniciales DR, no contenían pistas sobre las intenciones del artista. Los anuncios de Roth se publicaron durante más de un año, hasta que el editor terminó su contrato, según se informa porque un número significativo de lectores confundidos y molestos se habían quejado de las misteriosas declaraciones. En 1973, Roth compiló estos anuncios en el libro titulado Der tränensee (El mar de lágrimas).

**Ejercicio artístico diecisiete:** observa detenidamente el movimiento de tus manos cuando cierres este escrito:



**no hay manera correcta ni incorrecta de escribir, así como no hay manera  
correcta ni incorrecta de leer.**



# Autoescritura.

La escritura es también una construcción.  
Como cualquier edificación posee un andamiaje  
consciente o inconsciente de estructuras que  
producen efectos y dotan de sentido un *modus  
operandi* estético, cultural, antropológico,  
filosófico, etc.

Rutas. Rutas. Rutas. Rutas. Rutas. Rutas. Rutas.

La construcción cabalmente regulada de los llamados países de primer mundo –como Suecia, Alemania, Suiza, Dinamarca, Noruega– es completamente opuesta a la construcción irregular y fuera de todo reglamento de países latinoamericanos con escasos recursos económicos, esos dos extremos delatan un modo de ser y también una manera de entenderse y comprenderse con el mundo que está y al mismo tiempo se produce como efecto de las características culturales y geográficas de las regiones. La artista Ligya Pape en su documental *A ma o do povo* de 1975 registra este tipo de eventualidades, manejos y construcciones fortuitas de distintos objetos cotidianos particularmente en Brasil, así emite esta contundente frase: la creatividad reemplaza la carencia.

La palabra “hechizo” en México alude a un objeto pirata, inventado, a medio existir, un uso cruzado y mestizo de algo “mal” producido, también es algo que paradójicamente nos hechiza por la forma simple de manifestarse o bien por la capacidad para solucionar algo de manera ingeniosa y juguetona. A falta de recursos, distintas poblaciones de toda Latinoamérica en su día a día reinventan objetos y edificaciones para satisfacer necesidades inmediatas, y, en muchos sentidos las calles son el taller de experimentación plástica para los individuos comunes, que si bien no hacen arte sí encaran el mundo como seres creativos: papel periódico transformado en cinco segundos en un sombrero, un árbol en la calle se convierte en un armario, medio limón en un cenicero, una llanta en un columpio o una casa familiar originalmente para cuatro personas en un andamiaje fortuito para veinte. La capacidad de algunas personas de Latinoamérica

de inventarse objetos “de la nada” es asombrosa. La autoconstrucción y la gambiorra son ejemplos concretos de elaboraciones accidentadas pero al mismo tiempo eficaces; algunos artistas se valen de estas prácticas mágico-realistas para reflexionar sobre su propio trabajo artístico, tal es el caso de Cao Guimarães, Ligya Clark, Antonio Caro, Abraham Cruz-Villegas, Ulises Figueroa, Benvenuto Chavajay, Tercerounquinto, Helio Oiticica, Moris, Melquiades Herrera, entre otros.

La escritura como construcción accidentada tampoco se salvará de estas eventualidades, tanto Melquiades como Helio desde distintos polos y tiempos practican y promueven estos usos. Ambas escrituras son vigorosas, hechizas, excéntricas, inventan sus propias palabras y rimas para rehacerse en otros cuerpos, uno hace de la escritura una danza en el espacio y el otro utiliza los recursos líricos más populares para manifestarse, uno se sumerge en la creencia del poder transformador del lenguaje como ritual en tanto que el otro estima el poder de las palabras “sin sentido” del merolico, en todo caso la escritura es un movimiento, un enredo del que emanan operaciones múltiples del lenguaje como gambiorras o formas sin contención de autoconstrucción.

El uso de un vocabulario popular también expresa una praxis ética y política de un sujeto que se reconoce creativamente desde su propio contexto, desde su propia honestidad por más vulgar, despreocupada y rudimentaria que sea. El Comité invisible — un grupo de pensadores y activistas, pero también de hombres comunes derivado del movimiento situacionista— acusa al sujeto contemporáneo de una profunda crisis de estar; suscriben el desequilibrio de un sujeto que en sus prácticas ha perdido su propio estar a cambio de un reconocimiento social que proviene de estadísticas científicas en donde calcula y mide y no habla desde sus experiencias sensibles e individuales. La instantaneidad de la experiencia y de las ideas implica una forma de atender y dotar de derecho el existir de un habla muda (por ordinaria) pero no silente. De hecho muchas de las transformaciones de esta habla coloquial se producen como alternativas de un sentimiento de lejanía de los lenguajes rebuscadas de intelectualidad: como el hip-hop, el lenguaje parcero colombiano que no significa otra cosa que amigo de confianza, la escritura veloz de los chats, etc. Tal desnudez de las palabras provee un sentido de pertenencia, de un estar sin cosmética, un estar como iguales, como amigos de confianza.

Helio: siento necesidad de la palabra, palabra-espacio-tiempo y objeto-palabra, todo en el fondo se reduce a la misma expresión sólo que por formas diferentes.

Melquiades: Enconchamiento academizante. Aunque pertenecemos a una supuesta cultura común, muchas veces pareciera que nuestros conocimientos quedan en compartimientos estancados sin conexión o enlace. Por su tenacidad aferrada a no sacar las narices fuera de su especialidad y asomarse al entorno social o natural de donde proviene, la crítica de arte ha proclamado como inexplicable el surgimiento de individuos corrientes con aportaciones artísticas.

La escritura como un cuerpo que danza, del cuerpo sin pena, salvaje y sin vestimenta, que ríe y que incluso puede ser violento para otros. La no separación del cuerpo-escritura con su propia desnudez, el interés de la zamba de Helio y la carcajada chabacana de Melquiades, aquello que vocifera desde su propia latinoamericanidad el derecho al ocio y a la diversión, pero también a reflexiones teóricas-poéticas emancipadas y decolonizantes.

Helio: lo que importa: la creación de un lenguaje: la inevitable modernidad de Brasil pide la creación de este lenguaje: las relaciones, la absorción, toda la demonología de ese proceso (inclusive los demás lenguajes internacionales), pide y exige (so pena de consumirse en un academicismo conservador) ese lenguaje: lo conceptual debería someterse al fenómeno vivo: el libertinaje a lo “serio”.

Melquiades: El otro aspecto que nos preocupa a los artistas es la particularidad, lo específico, lo individual, pues no es lo mismo que lo mismo ni es igual el readymade que el eveready. En la capacidad de particularizar está la posibilidad de crear una visión personal del mundo, conformando una tendencia. Los más acalorados debates surgen de esta necesidad, no tanto porque se pretenda pulverizar la opinión contraria, sino porque está en juego la definición de la propia posición como brújula orientadora del trabajo que desempeñamos. Sino necesitáramos de nuestro modo de pensar, nos convertiríamos en veletas/titeres oportunistas, capaces de bailar el ritmo que nos toquen.

Practicar la escritura como condición subterránea, como algo específico todavía en formación es un interés constante en las propias prácticas de Helio, combinada además de un glosario de estrategias de investigación artística: núcleos, bólidos, penetrables, bandidos. Palabras-pensamientos-acciones marginales de gran sensibilidad e incluso de violencia ya que para el artista un crimen puede ser una especie de búsqueda desesperada de felicidad. Helio inventa sus propias coreografías a través de la palabra y desata al antropófago, comete crímenes en su escritura, pero también es una mano tendida esperando el singular baile de cada quien en la calle.

Por su parte Melquiades elabora sus propias rutas y mapea la ciudad desde su singular autonomía, desde una guía de comida de puestos callejeros hasta su complejo Mapa de cuatro colores, pasando por pregones como Huevos! Hay va el golpe! o fortuitos encuentros del lenguaje popular: se ponchan llantas gratis!, cuchillos cebolleros!. Melquiades hace de la escritura un montaje de momentos plásticos, un collage folclórico socarrón y punzante, en el fondo una escritura usada como una herramienta política para hablar desde el lugar donde el sujeto de la calle tiende a callarse, así el obrero soberano se da cuenta que su obrar es un poder, una creación y también un acto de sabotaje por ser un entorpecimiento intencionado y malicioso de su actividad artística. Sus ocurrencias amalgaman y parecen suprimir la seriedad y compromiso sobre temas agudos, nada más falso, basta con leer En busca de la clase obrera o su farisea Aceptación al Premio Nobel, cuyo párrafo de despedida delata una profunda ética: Lamento solamente no haber prodigado elogios, que por otra parte podían haber aturdido vuestros oídos, pero no nos reunimos aquí para coleccionar cumplidos, sino para instaurar valores.

El arte y la escritura de los artistas son herramientas políticas y éticas por algo muy básico, por notar y sacar a la superficie las situaciones y despliegues matéricos del ciudadano común y corriente para reconocer que lo sensible no es un privilegio exclusivo de la élites, admite valores que proceden desde lo inapreciable en tanto que vulgares, desde lo nativo, desde la resistencia a la exquisitez de la intelectualidad y la reprobación de la higiene estética del proletariado, nace desde el subdesarrollo y se orgullece de lo pedestre, de las vacilaciones e invenciones amorfas provocadas por él, la posesión contra la propiedad. Reconocer al sujeto común desde sus experiencias concretas es un principio político primario, activar esas prácticas es un salto hacia lo poético.

Melquiades: La primera vez que vi en cine el dibujo animado de Alicia en el País de las Maravillas, que al parecer fue el dibujo animado que mis ojos contemplaron, me pareció que estaba hecho de gelatina transparente; cuando vi por primera vez el mar; ¡oh, asombro grave de ver las cosas por vez primera!, me pareció un pedazo de cielo azul solidificado y profundo que había cuajado por debajo de la línea del horizonte, asomado entre el follaje. Aprovechando el impacto de esos trucos iniciales de la percepción, la otra vez que era el cumpleaños de una pequeña sobrina escogí una muñequita que contrastaba sus grandes y submarinos ojos de plástico con la sorda opacidad de trapo, para comprobar que la nenita llevó sus pequeños dedos a los ojos de la muñeca, como queriendo traspasar la hondura de los brillos, la dimensión de la transparencia de los redondos ojos de botón.

La poética en el fondo centra su atención en las rutas provocadas de esa materia suelta y en este caso el sujeto artista se une a ella, para estar poseído –estou possuido, exclama el artista brasileño– o se sumerge en los usos de la palabra para hacerse de otros cuerpos –Hilario Becerril, el alter ego de Melquiades–. La materia se desdobra en todas direcciones, se expande dejando restos y ritmos sueltos, lo contingente coquetea con los artistas y abre el lenguaje en todos los niveles, basta con recordar las banderas de Oiticica: seja marginal, seja herói (sea marginal, sea héroe) o la serie de polaroids titulada Noticias del México surrealista del artista mexicano.

Helio: la obra nace de apenas un contacto con la materia. Quiero que la materia de la que este hecha mi obra permanezca tal como es; lo que la transforma en expresión sólo es un soplo: soplo interior, de plenitud cósmica. Fuera de eso no hay obra. Basta un contacto, nada más.

Melquiades: Aunque sepamos que los materiales proponen una cierta clase de los límites, parece bien establecido que no son ellos los que determinan los resultados de un trabajo, sino que las cosas dependen del modo en el que se trabajan. Haciendo una paráfrasis de la frase zapatista, en artes los resultados no son de quien los trabaja, sino de cómo se trabajan, aunque a veces el quién y el cómo están asociados a una sola persona llamada artista.

De aquel soplo de materia anómala y rústica quedan poemas:

O cheiro,	Olor;
tato novo,	tacto nuevo,
recomeçar dos sentidos,	reanudar los
sentidos,	
absorção,	absorción,
lembrança,	memoria,
oh!,	Oh!,
virá o que,	y qué
far-se-á,	será el
momento,	
virá a ser,	y qué,
será	será
punhado de futuro,	puñado de futuro,
	apreensão.
aprehensão.	

Notas irónicas:

Esta Coca-cola recién descubierta por el pop art, hace apenas 10 años nuevecita, la rescato del arte para proponer reintegrarla a la realidad, solo que hay un detalle, entre conservarla o bebérsela, que sea o que no sea arte, la decisión es suya.

Conceptos, no como nombres que reducen sino programas a experimentar:  
Parângole sería un buscar, sobre todo el estructuramiento básico de la constitución del mundo de los objetos, la búsqueda de las raíces de la génesis objetiva de la obra, la plasmación directa perceptiva de la misma... en argot parangole significa situación animada, repentina confusión y/o agitación entre personas.

Ensayos críticos:

Juan Acha reprocha que el pensamiento de los artistas carezca de un sistema, pues por esta palabra entiende “los grandes sistemas”, del tipo que producen los filósofos o estetas. El maestro Juan se equivoca: aunque muchas veces parezcan sencillas, las opiniones de los artistas emanan de un complejo sistema personal que nada tiene que ver con los “sistemas” de los historiadores o los sociólogos, pues no es ésa su función, su objetivo es crear obras específicas, producto de una forma especial de la teorización.

La escritura no fue un asunto menor en la producción de estos artistas, ambos casos animaron la exploración del mundo inmediato que habitaban y las prácticas elementales que lo hacían irregular, así en lo chambón y popular descubrieron los impulsos que moldearon su materia artística. Una pluralidad de escrituras que forman cuerpos mixtos cual si fueran una montaña rodeada de casas de colores con distintas herrerías y acabados variados, sin duda una convocatoria a aceptar las ambivalencias inevitables de un estar apto para juzgar y juzgarse, optar y crear. Vida y obra nuevamente se interpelan y mezclan, ambos campos distribuyen rutas de acción, el investigador-artista objetivo es ficción, no hay tal lejanía de lo uno con lo otro, Melquiades decía que el artista incluso trabaja en sus sueños.

Rutas. Rutas. Rutas. Rutas. Rutas. Rutas. Rutas.



el escrito de artista no es la obra que utiliza las palabras en su carácter formal, sino palabras que son la obra en su carácter aún informal.



# Algo de prehistoria...

Escribir, para escribir siguiendo el consejo de V.F, necesitamos varias cosas: ante todo, necesitamos una superficie en blanco, p.ej. un plano de pixeles en blanco proveniente de una computadora que simula una hoja de papel:

Segundo, necesitamos de un dispositivo que contenga una materia que contraste con la blancura del plano y que permita colocar e interpretar esa misma materia sobre tal superficie, p.ej. una computadora.

01010011 01100101 01100111 01110101 01101110 01100100 01101111 01110110  
01101110 01100101 01100011 01100101 01110011 01101001 01110100 01100001  
01101101 01110101 01101110 01100100 01101001 01100011 01110000 01101111  
01100011 01101001 01110100 01101111 01110001 01110101 01100101 01100011  
01101111 01101110 01110100 01100101 01101110 01100111 01100001 01110100  
01110100 01100001 01101101 01100001 01110100 01100101 01110010 01101001  
01100001 01110001 01110101 01100101 01100011 01011000 01101110 01110100  
01110010 01100001 01110011 01110100 01100101 01100011 01011000 01101110  
01101100 01100001 01100010 01101100 01100001 01100011 01110101 01110010  
01100001 01100100 01100101 01110101 01101110 01110000 01101100 01100001  
01101110 01101111 01111001 01110001 01110101 01101011 01110011 01100101  
01110000 01110101 01100101 01100100 01110000 01100001 01100011 01101111 01101100  
01101110 01110001 01100001 01110010 01100101 01101001 01101110 01101110  
01110100 01100101 01110010 01110000 01100101 01110010 01110000 01100001  
01110010 01100101 01110011 01100101 01101101 01101001 01110011 01101101  
01100001 01101101 01100001 01110100 01100101 01110010 01101001 01100001  
01110011 01101111 01100010 01110010 01100101 01110100 01100001 01101100  
01110011 01110101 01110000 01100101 01110010 01100110 01101001 01100011  
01101001 01100101 01110110 01110000 01111000 01100101 01101010 01111000  
01110101 01101110 01100001 01100011 01101111 01101101 01110000 01110101  
01110100 01100001 01100100 01101111 01111010 01100001 01111001 01101110  
01110100 01100101 01110010 01110000 01100101 01110010 01110000 01100001  
01110010 01100101 01110011 01100101 01101101 01101001 01110011 01101101  
01100001 01101101 01100001 01101110 01110100 01100101 01110010 01110000  
01110100 01100101 01110010 01110000 01100101 01110010 01110000 01100001  
01110010 01100101 01110011 01100101 01101101 01101001 01110011 01101101

Tercero, necesitamos las letras  
ras del alfabeto, que es  
la forma que adopta la  
materia cuando se coloca  
sobre la superficie en blan-  
co. Estas letras pueden  
encontrarse en nues-  
tra memoria, o, como en  
el caso de la computadora,  
en el mismo instrum-  
ento.

Cuarto, necesitamos conocer la convención que da significado a las letras, que es, en el caso de nuestro alfabeto, una serie de composiciones de un lenguaje dentro de estructuras complejas, lo que se llama ortografía.

Quinto, wir müssen eine Sprache kennen, die mit alphabetischen Buchstaben gemeint sein kann.

Sexto, necesitamos conocer las reglas que ordenan ese lenguaje, lo que se denomina gramática.

	Num.	V.	Art.	Sust.	Prep.	V.	Pron.dem
Sust.	Pron.Prep.Pron.	V.	Sust.				

Séptimo, NECESITAMOS UNA IDEA QUE SEA EXPRESADA EN EL LENGUAJE EXPRESADO.

Octavo,

idea. esa expresar para estructura necesitamos una

Ahora todas esas premisas deben reunirse si queremos escribir, pero no todas pertenecen al mismo orden ontológico. La computadora no es el mismo tipo de realidad para un físico que para un historiador, aún más para un programador digital que para un artista visual, los tratos y sentidos son variables desde el papel blanco y aún más los lenguajes y conceptos. Escribir sobre el canto de los pájaros para un escultor adquiere un sentido distinto al de un biólogo. En consecuencia, escribir es un gesto que ocurre en varios planos.

Así los lenguajes, los escritos y las propias palabras tienen distintas dimensiones, desde un uso elemental, casi prehistórico como la sofisticación más modernista, y es justo en el primer plano en donde Carl Andre centra su investigación artística; la novela tiene algo de sofisticación estructural en cambio el artista estadounidense prefiere la poesía corta, los epigramas, los palíndromos, él afirma que nuestros primeros poetas fueron los hombres que asociaron por primera vez los sonidos que podían hacer en sus gargantas con las cosas que los rodeaban, el simple hecho de dar nombre a las cosas del mundo fue un acto creativo. En las prácticas básicas de aquél hombre prehistórico hay algo de poesía y magia al interpretar y entender los elementos que con los que se relacionaba a diario. El hacer puentes entre el sonido y la escritura y luego entre la imagen y la escritura y a su vez en la escritura con el espacio, es un asunto de creatividad, pero también de identidad que no se opone a la necesidad de producir un lenguaje para comunicarnos, Andre replica y aspira a este ejercicio primitivo en muchos de sus escritos.

E. Has dicho que nombrar cosas es como poesía. ¿Es el título de tu primer poema "Nieve"?

A: Bueno, el verdadero poema sobre un objeto o evento específico debería ser su nombre o título. Tomemos una piedra por ejemplo. ¿Qué mejor poema sobre una roca que "Rock"?

40,000 A.C: un homo sapiens -cuyas palabras para definirlo aún no existen ni como sonido ni como imagen- se detiene después de días de intenso caminar, encuentra un charco con agua, no muy grande pero suficiente para calmar la sed, desea continuar pero el cansancio es más fuerte, así es que se queda profundamente dormido al lado del lodo; nadie sabe cuanto tiempo permanece acostado, pero despierta gracias a los rayos de sol que golpean directamente su frente, se prepara para incorporarse y despierta a su vez a los de lado que a su vez hacen lo mismo con los otros de a lado. De pie, un miembro del grupo -en cuyo caso nunca se sabrá si fue el mismo homo sapiens de inicio u alguien más- siente una masa adherida a su hombro izquierdo, solo es por incomodidad que decide despegarla de su cuerpo, cae al charco de agua y ahí flotando es que descubre que esa masa cóncava contiene agua adentro, a bien no entiende como se produjo este objeto, si él lo hizo o "se hizo", no importa, otros parientes después de cientos de años se tomarán el tiempo para entender como se forma este recipiente hecho de agua y arcilla, sol y tiempo. Alguien más interrumpe tal contemplación -ahora sí, tal vez, y sólo tal vez el primer homo sapiens de esta narración- y decide tomar el objeto con agua, está llevando agua de un lugar a otro, moviendo agua, que maravillosos y únicos momentos, cuando algo así pasa como por arte de magia o por casualidad, es un hecho empírico el poder de la casualidad para producir conocimiento y esta casualidad también tiene los mismos atributos de la invención del lenguaje en sí mismo. Hay muchas maneras de contar este mismo evento, nos podemos quedar con la narración pasada o bien -como Carl Andre- sólo escribir la palabra roca, la palabra tierra... en cuyo caso tal nimiedad cortaría la narración lineal para hacer tan sólo un contrapunto en el espacio, pero contrapunto que serviría como compás de una historia probable cortada como el agua en un recipiente.

Carl Andre corta, tanto en sus esculturas e instalaciones como en su escritura, para hablar sobre el vínculo entre estas materialidades artísticas variables reconoce que: todo lo que puedo decir es que la misma persona hace ambas cosas. Por un lado están los trozos de maderas que taja con sierras eléctricas, pero también sus esculturas horizontales en forma de placas claras/oscuras que interrumpen el espacio donde reposan y también están sus poemas colocados en distintos estados cortando cientos de hojas blancas.

breathbrehtbrehtbrehtbreath  
breathbrehtbrehtbrehtbreath  
breathbrehtbrehtbrehtbreath  
breathbrehtbrehtbrehtbreath  
breathbrehtbrehtbrehtbreath

Cada objeto o palabra dejada en tal o cual espacio provoca una interrupción en este, pero también hace consciencia de sus propiedades y su existencia que aunque inevitable y dada

también desatendida, las disposición de los elementos en relación con el espacio generan distintas retículas virtuales. Andre, no quiere narrar, prefiere nombrar, y no es casualidad que elija para su poesía mayoritariamente sustantivos y no verbos, esto es porque los verbos son estados de flujo que tradicionalmente unen los sujetos con el predicado, los sustantivos son cortes de materia lingüística como ladrillos sueltos en el espacio. Andre escribe sobre una platica que tuvo con Richard Serra en los años 80,s, un escultor que siempre admiró profundamente y uno de sus colegas y contemporáneos: Tú pones la materia en riesgo –le dijo-y yo la pongo en reposo. Esta apreciación es todavía más concluyente si recordamos el escrito a manera estatement de Richard Serra, una lista con 108 verbos agrupados en columnas, en cambio Carl está más interesado en palabras concretas, como en este poema:

Now

Andre escribe más de 1000 haikus que -dice- afortunadamente se perdieron, de cierta manera el artista valora los efectos de sustracción que produce el arte y su materia en el espacio. La escritura es, también, un restar y cierto tipo comparte con la escultura -sobre todo minimalista- el pensar su procedimiento desde la falta, a pesar de que veamos que algo nuevo sucede, a pesar de que veamos letras nuevas apareciendo en el escrito. El procedimiento quizá más común del ejercicio escultórico es a base de agregados, una masa original que para convertirse en algo diferente primero se amolda y luego se le agregan pequeñas masas que a su vez van formando un nuevo cuerpo, este ejercicio se realiza sobre todo cuando los materiales ofrecen cierta ductilidad. Carl Andre afianza una escultura que se basa en la adicción (el espacio) y no en la adhesión (la forma), así el objeto o la composición de objetos no es un agregado en pro de la forma, tampoco el espacio estaría pensado en su beneficio, por el contrario, el artista originario de Quincy, Massachussetts notó algo más: Estaba cortando cosas, entonces me di cuenta de que lo que estaba cortando era el corte mismo. En lugar de cortar el material, ahora uso el material como un corte en el espacio. Surge a partir del acto del quitar o cortar un efecto de liviandad, así el espacio no está para, sobre y fuera del mundo sino en el mundo, haciendo efecto con este.

La escritura tiene una historia semejante, la palabra proviene del griego graphein, que significa escarbar o grabar. En Mesopotamia, la gente arañaba ladrillos blandos de arcilla con palos y después los quemaba para endurecer las superficies arañadas. Y aunque ya no escribimos de esta forma, es ese gesto semi olvidado de raspar es en el que se encuentra la esencia del escribir. No tiene nada que ver con construir. Es, por el contrario, una resta. Es el gesto de agujerear, de cavar, de perforar. Un gesto penetrante. Escribir es ins-cribir, penetrar una y otra vez, hacer huecos en el espacio. En consecuencia escribir no es un formar sino in-formar, estar, nada fuera del mundo.

Mis partículas –escribe Carl Andre- son una especie de cortes en todo el espectro de masas que yo llamo una forma "clásica" (plástico es lo que hace fluir la forma y clásico significa roto o partes preexistentes que se pueden juntar o desmontar sin unir ni cementar).

preface to my work itself  
in, is, my, of, art, the, into,  
made, same, this, work, parts,  
piled, piles, broken, pieces,  
stacked, clastic, stacked,  
identical, interchangeable.

En el prefacio de su propio trabajo, Andre escribe utilizando comas que separan las palabras de la frase, así estas palabras son partículas singulares dentro de un campo abierto, igual que los objetos específico de Donald Judd: todo lo que se encuentra sobre una superficie tiene un espacio detrás. Son objetos y son específicos porque revelan con su presencia su propia singularidad en el espacio, la palabra no es una representación y ni siquiera un proyecto, una narración, o una idea, es lo que es al contrario de los textos de otros artistas de su generación p.ej. de Yoko Ono cuya efectividad radica en la invocación provocada a distancia por las palabras.

Imagina tu habitación  
y que pasaría  
cuando te vayas.  
Imagina que puedas  
llevar algo de tu habitación,  
cuando mueras.

En cambio para Andre las palabras son suficientes para producir por medio de la escritura su propia especulación en el espacio, un poema zen dice:

En este momento,  
en este lugar.

Los títulos en este sentido son muy importantes y lo tácito manifiesta un aquí y ahora explícito, sin distancia que provoque una fuga del pensamiento y que entorpezcan la aparición misma de lo que se (no) ve y/o (no) escribe (cuya presencia es ya por sí misma significativa y valiosa), así en vez de esculpir un ladrillo se exhibe directamente un ladrillo, en vez de pretender parecer 120 ladrillos son 120 ladrillos dispuestos en el espacio en forma de rectángulo, sin ninguna apariencia más allá de su propia tacidad, fuera representación, fuera metáforas, alegorías o abstracción, bienvenida la tautología.

G. S.: five words in a line

O Schema de Dan Graham, un esquema técnico para un conjunto de páginas con distintas variantes, cada publicación empieza con los datos exactos utilizados para corresponder a su existencia específica y se une a otras apariciones de la presencia (escrito) en otras condiciones de tiempo y lugar:

5 adjectives  
2 adverbs  
69.31% area not occupied by type  
31.59% area occupied by type  
1 column  
1 conjunction  
no depression of type into surface of page  
0 gerund  
0 infinitivs  
325 letters of alphabet  
25 lines  
11 mathematical symbols  
38 nouns  
29 numbers  
4 participles  
8  $\frac{3}{4}$  x 105/8 " page  
80 lb. Paper sheet  
WEDGWOOD COATED OFFSET paper stock  
4 mil paper  
6 prepositios  
10 point size type  
FUTURA type face  
59 words  
4 words capitalized  
0 words italicised  
55 words not catitalized  
59 words not italicized

O de Carl Andre:  
1959, Typewriter, carbon on paper

o

beam  
clay beam  
edge clay beam  
grid edge clay beam  
bound grid edge clay beam  
path bound grid edge clay beam

Carl Andre aprecia su escritura como un "campo separado y discreto" de su propia escultura, confiesa: he usado la máquina de escribir como torno o sierra para aplicar letras en la página.

Realmente me siento muy táctil usando la máquina de escribir. Nunca aprendí a usar una máquina de escribir automáticamente. Todavía solo puedo escribir con un dedo, pero eso hizo que cada operación de escribir fuera un acto muy parecido a una máquina. Fue como grabar o aplicar impresiones físicas en una página, casi como si tuviera un cincel y estuviera haciendo un corte o un tinte y haciendo una marca en el metal, cuyo vínculo con otra declaración es contundente: Las formas de mi trabajo nunca me han interesado particularmente. Lo que siempre ha sido mi búsqueda realmente es un material, una partícula de un material.

Por un lado existe su poesía, sus novelas, pensamientos sueltos, o palíndromos como DOGMA:I:AMGOD, pero también hay una gran cantidad de conferencias, entrevistas y ensayos con un carácter más crítico. El artista estadounidense afirma que existe un "terrorismo lingüístico" que nos dice como "tratar" los signos de puntuación, los espacios entre las letras, los estados y relaciones de las palabras y las áreas de reticulación en términos de correcto e incorrecto, pero también existe tal terrorismo en el uso de los conceptos vinculados a las artes (a la historia misma) y la procedencia de estos; destaca en este sentido su escrito titulado American Drill, "Drill" es una palabra inglesa que denota el salto de una vía de ferrocarril al se unirse a otra para cambiar de ruta, y es básicamente una conexión entre dos distintos elementos, así el escrito es una mezcla de ensayo y poesía que carece de signos de puntuación y cuyo ritmo de lectura es trazado por los espacios entre cada una de las palabras, resulta interesante la decisión de Andre de sustituir el valor metafórico de las puntuaciones por espacios específicos que constituyen lugares y tiempos concretos. American Drill es el resultado de tres textos entrelazados: Red Cut, White Cut y Blue Cut. Red Cut con extractos de Indian History Genealogy pertaining to the good sachem Massasoit of the Wampanoag Tribe de Ebenezer W. Pierce; White Cut incluye párrafos de Indian History and Genealogy Journals de Ralph Waldo Emerson y finalmente Blue Cut tomado de We de Charles Lindbergh y de The Hero: Charles A. Lindbergh and the American Dream de Kenneth S. Davis. American Drill es un intento por contar la historia de los Estados Unidos en franca rivalidad y colonización (también aniquilamiento) de las historias de las tribus originarias, la historia lineal de América se fragmenta en tres colores Rojo, Blanco y Azul que forman la bandera norteamericana.

Andre utiliza las palabras como unidades que ejercen una diferencia con la lógica de las oraciones gramaticales; las frases a su vez se oponen a la disposición del espacio tradicional, así las líneas se hacen bloques y los párrafos también originan a su vez una oposición al objetivo de crear una narración completa y ésta a su vez con la historia en general; la gramática le cede su lugar a la ontología, de esta forma los lectores de esta obra se encuentran con sonetos, letras, autobiografías, novelas, odas y óperas. El artista regala 465 páginas de poesía a la Fundación Chinati en Marfa, Texas la cual le proporciona un edificio dedicado exclusivamente a la instalación de sus poemas, instalando 270 páginas que se rotan en una serie de vitrinas.

Existe una paradoja entre la economía de palabra lograda en cada escrito en sí y al mismo tiempo una abundancia del total de los escritos que produce Andre, como si su pensamiento fuera una retícula con intervalos y saltos entre cada unos de ellos, partículas en lugar de fluidos,

partículas que no tienen conexiones rígidas y que constantemente están cambiando, siempre hay que organizarlas nuevamente; entonces la escritura tal vez suceda en el mismo sentido en el que el artista se refería a la escultura, así la forma no es lo realmente importante sino las estructuras que se producen como efecto del espacio: FORM IS APPEARANCE STRUCTURE IS RESISTANCE.

Andre, hablo de la creación artística en este mismo sentido, es así, por lo que el arte difiere de la ciencia. El ideal de la ciencia y también muchas de las disciplinas de las llamadas humanidades es crear –al menos- modelos teóricos de cosas que esperamos que tengan correspondencia con algo preexistente, mientras que con el arte, uno –como ser humano- trata de crear algo que no existiría si uno no lo hubiera hecho. La escritura de artistas no es una apariencia que le da forma a la obra, es la materia resistiendo y haciendo estructura, obrando. Así, nos espera, un ejercicio, una experimentación inevitable, ya hecha en el momento en que se emprende, no hecha en tanto que no se emprenda. De ningún modo es una noción, un concepto, más bien es una práctica, un ensamble de prácticas. Situaciones que se entienden cabalmente si consideramos la dinámica de la materia y de su interacción, son Question Frequently Asked, Never Satisfactorily Answered.

Toda la obra: las palabras, las esculturas, las instalaciones de Andre son los efectos de traer al mundo entidades físicas que de otro modo no existirían. Todo un universo de palabras nos rodea, espacios provocados por extraños sonidos que emanan de la vida misma, tan evidentes, claros y naturales para nosotros y al mismo tiempo formando parte del misterio contradictorio de su invención en el espacio.

Un hombre sube a una montaña porque ahí está  
Un hombre hace arte porque no está ahí.  
Escribe.



**¿están obligados los lectores a entender a un escritor o está obligado el escritor a hacerse entender de los lectores?**



Visitantes:

- Abramovic, Maria. Walk through walls. Penguin Random House, Inglaterra, 2006.
- Acconci, Vito. Lenguaje to cover writings of Vito Acconci, Londres, Inglaterra: The MIT Press, 2006.
- Alba, Alicia. El fantasma de la teoría, México: Plaza y Valdés, 2003.
- Andre, Carl. Cut:text 1959-2004, Cambridge: MIT prees, 2005.
- Andrea, Anderson. Postscript: Writing after conceptual art, Londres, Inglaterra: Toronto Press, 2018.
- Beuys, Joseph. Textos y Entrevistas. Sintesis. Madrid, España, 2017
- Beuys, Joseph. Kunst=Kapitel. FIU Verlag, Achberg, Alemania, 2013
- Beuys, Joseph. Aktive Neutralität. FIU Verlag, Achberg, Alemania, 2013
- Blasco, Selina. Investigación artística y Universidad. España: Ediciones Simétricas, 2015.
- Blanchot, Maurice. El espacio literario. Madrid, España: Editora Nacional, 2002.
- Blanchot, Maurice. La escritura del desastre. Caracas, Venezuela: Ed. Monte Avila, 1987.
- Blanchard, Daniel. La crisis de palabras, Madrid, España: Ediciones Acuarela, 2007.
- Barthes, Roland. El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura, España : Paidós, 1982.
- Bestúe, David. Esculturas/Sculptures, Barcelona, España: Derra, 2013.
- Birnbaum, Daniel. The Power of Judgment. A Debate on Aesthetic Critique, London: Sternberg Press, 2012.
- Bippus, Elke. Künstler in der Lehre: texte von Ad Reinhardt bis Ulrike Grossarth, Hamburgo, Alemania: Philo & Philo Fine Arts, 2007.
- Bochner, Mel. Solar Systems & rest rooms: writings and interviews, 1965-2007, Londres: Mit presss, 2008.
- Bojórquez, Daniela. Óptica sanguínea, Ciudad de México, México: Tumbona Ediciones, 2014.
- Bradbury, Ray. Zen y el arte de escribir, España: Minotauro, 2005.
- Brainard, Jon. Me acuerdo, Ciudad de México, México: Sexto Piso, 2009.
- Broodthaers, Marcel. Marcel Broodthaers, Ciudad de México, México: Alias, 2016.
- Brügemann, Stefan. Showtitles, Paris, Francia: Christophe Daviet-Thery, 2016.
- Buren, Daniel. Achtung!, Texte 1967-1991, Dresden, Alemania: G+B Fine Arts Verlag, 1995.
- Calle, Sophie. The adresse Book, Nueva York, Estados Unidos: SIGLIO Press, 2012.
- Calle, Sophie. True Stories, Paris, Francia: Actes Sud Ed, 2017.
- Carrión, Ulises. El arte nuevo de hacer libros, Ciudad de México, México: Tumbona ediciones, 2016.
- Cabanchik, Samuel. El ser se hace de muchas maneras, México: Dianoa, 2011.
- Cage, John. Para los pájaros, México: Alias, 2007.
- Cage, John. Silence. Wesleyan University Press, 1961.
- Clemente, Orozco, José. El artista en Nueva York, Ciudad de México, México, Siglo XXI, 1993.
- Cummings, Paul. Artists in their own words: Interviews, Estados Unidos, St. Martin Press, 1979.
- Carduff, Corina. Art and artistic research. Zurich: Zurich Univresity of the arts, 2010.

Carus, Carl Gustav. Cartas y anotaciones sobre la pintura del paisaje: Madrid: Visor 1992.

Cixous, Hélène. Three Steps on the Ladder of Writing, Londres, Inglaterra, Columbia University Press, 1994.

Cixous, Helène. La llegada de la escritura, España: Amorrortu, 2007.

Concheiro, Luciano. A theory of the Manifesto or a Manifesto for Manifestos, Ciudad de México, México: Gato Negro Ediciones, 2016.

Concheiro, Luciano. Inventar lo posible. Manifiestos mexicanos contemporáneos, Ciudad de México, México: Taurus, 2017.

Comité invisible. A nuestros amigos, Ciudad de México, México: Ed. Anarquía es una sinfonía, 2014.

Dali, Salvador. El mito trágico de "el Angelus" de Millet, Madrid: Tusquets, 2012.

Danchev, Alex. 100 Artist' manifestos. New York: Penguin Books, 2012.

Dean, Tacita. Teignmouth Electron, Ciudad de México: Alias, 2010.

Dean, Tacita. Selected writing/complete work & filmography. Londres, Inglaterra: Royal Academy of Arts, 2018.

Davey, Moyra. The problem of Reading, London, Inglaterra: A Documents Book, 2003.

De Preester, Helena. Not a day without a line, understanding artists writings, Belgica: Academia Press. 2013.

De Certeau, Michel. La invención de lo cotidiano I. México: Universidad Iberoamericana/ITESO/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos 1992.

De Certeau, Michel. La invención de lo cotidiano II. México: Universidad Iberoamericana/ITESO/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 2012.

Deleuze, Gilles. Lógica del sentido, Valencia: Pre-Textos, 1977.

Deleuze, Gilles. Por una literatura menor, Valencia: Pre-Textos, 1977.

Dubuffet, Jean. Cultura asfixiante, Barcelona, España: Ediciones del Lunar, 2011.

Dubuffet, Jean. Biografía a paso de carga, Madrid, España: Síntesis, 2004.

Duchamp, Marcel. Cartas sobre arte, Barcelona: Elba, 2012.

Duchamp, Marcel. Works, Writings, Interviews, Barcelona: Poligrafía Ediciones, 2012.

Duchamp, Marcel. Die Schriften, Kontstaz, Alemania: Neuauf, 2018.

Dumas, Marlene. Sweet Nothings; London, Inglaterra: Koenig books, 2014.

Durham, Jimmie. Zwischen Mobiliar und Haus, Alemania: Kunstverien München, 1988.

Durham, Jimmie. Waiting to be interrupted: selected writings 1993-2012, Milan: Mousse Publishing, 2014.

Emin, Tracey. Strangeland, München: Verlag GmbH&Co. KG, 2009.

Eliasson, Olafur. Leer es respirar, es devenir, Madrid: Gustavo Gili, 2011.

Gadamer, Hans Georg. La actualidad de lo bello: El arte como juego, símbolo y fiesta, Barcelona: Paidós, 2006.

Gadamer, Hans Georg. Verdad y Método I, Madrid: Sígueme, 2002.

Garcés, Marina. En las prisiones de lo imposible, Barcelona: Bellaterra, 2012.

García, Dora. All the Stories: Book Woords, 2011

García, Dora. Mad Marginal Cahier, Nr.4: I see words, I hear voices: Sternberg Press, Alemania, 2015.

García, Dora. Mad Marginal Cahier, Nr.3: Klau mich: Sternberg Press, Alemania, 2012.

García, Dora. Mad Marginal Cahier, Nr.2: The Inadequate: Sternberg Press, Alemania, 2011.

García, Dora. *Twice told tales: Centro Gallego de Arte Contemporánea, España, 2007.*

García, Ponce Juan. *De la Pintura, antología de ensayos sobre arte y pintura; Ciudad de México, México: Ficticia Editorial, 2013.*

Gelshorn, Julia. *Legitimationen: Künstlerinnen un Künstler als autoritat: Bern: Lang, 2004.*

Gayford, Martin. *The Grove Book of Art writing: Brilliant writing On art from Pliny the Elder to Damien Hirst, New York: Viking Press, 1998.*

Gauguin, Paul. *Escritos de un salvaje, Madrid, España: Akal, 2001.*

Gillick, Liam. *Industry and intelligence, Nueva York, Estados Unidos, Columbia University Press, 2016.*

Graham, Dan. *Nuggets: New and Old writings on Art, Architecture, and Culture , Londres Inglaterra, MIT Press, 1999.*

Goldsmith, Kenneth. *Uncreative writing : managing language in the digital age, Nueva York: Columbia University Press, 2011.*

Goldsmith, Kenneth. *Kenneth Goldsmith: theory, Jean Boite Editions, 2015.*

Goldsmith, Kenneth. *Against Expression: an anthology of conceptual writing, Illinois, Estados Unidos: Northwestern University Press, 2011.*

Goldsmith, Kenneth. *The Ideal Lecture (In Memory of David Antin), Belgica: Het Balanseer, 2018.*

Filliou, Robert. *The secret of a permanet creation: Mousse Publishing, Italia, 2017.*

Filliou, Robert. *Genie ohne Talent: Hatje Cantz, Alemania, 2003.*

Filliou, Robert. *Una selección de 100 poemas japoneses básicos: Alias, México, 2007.*

Filliou, Robert. *Lehren un Lernen als Auffuehrungskuenste: König, Nueva York, 1970.*

Filliou, Robert. *14 chansons et 1 charade: Hansjörg Mayer, Alemania, 1968.*

Fischli & Weiss. *Ornung und Reinlichkeit, Zurich, Suiza: Nieves, 2016.*

Fischli & Weiss. *Plötzlich diese Übersicht, Zurich, Suiza: Stahl Recife Editora, 2001.*

Fischli & Weiss. *Will happiness find me, Londres, Inglaterra: Koenig Books, 1990.*

Flusser, Vilem. *Die Geste des Schreibens, Frankfurt: Fischer, 1994.*

Frelik, Edyta. *Painter's word. Thomas Hart Benton, Mardsden Hartley, and Ad Reinhardt as writers: Peter Lang Edition, 2010.*

Friedman Ken. *Fluxus Performance Workbook, Londres, Inglaterra: Research e-publication, 2012.*

Fulton, Hamish. *Song of Skylark, Londres, Inglaterra Coracle Press for Waddington Galleries, 1982.*

Fusco, Maria. *Michael Newman, Adrian Rifkin and Yve Lomax, 11 Statements Around Art Writing' Frieze blog, 10 October 2011, <http://blog.frieze.com/11-statements-around-art-writing/>*

Fusco, Maria. *Give up art: Collected writings, Vancouver, Canada: New Documents, 2017.*

Fusco, Maria. *Master Rock, London, Inglaterra: Artangel and Book works, 2016.*

Fusco, Maria. *The happy hypocrite: Volatile Dispersal Issue 3: For and About Experimental Writing (speed and reading). London, Inglaterra: Book works, 2009.*

Fusco, Maria. *Wonderful: visions of the near future book, Bristol, Inglaterra: BDK Special Projects, 2004.*

Fusco, Maria. *With A Bao A Qu Reading when attitudes become form, Vancouver, Canada: New Documents, 2013.*

Giacometti, Alberto. *Escritos sobre arte, España: Síntesis, 2009.*

Gillick, Liam. *Industry and Intelligence: Contemporary art since 1820*, Estados Unidos, Nueva York: Columbia University Press, 2016.

Hans-Ulrich Obrist. *The words of Gilbert and George*, Violette Editions, Londres, Inglaterra, 1997.

Goldsmiths, Kenneth. *Uncreative writing*, Inglaterra: Columbia Press, 2011.

Goldsmiths, Kenneth. *Theory*. Inglaterra: Jean Boîte, 2013.

González, Laura. *Make me yours*, Inglaterra: Cambridge Scholars Publishing, 2016.

Goya, Francisco de. *Cartas a Martín Zapater*, Madrid España: Istmo, 2003.

Hampe, Michael. *Denken, Dichten, Machen und Handeln. Anmerkungen zum Verhältnis von Philosophie, Wissenschaft und Technik*, 2004, [http://www.phil.ethz.ch/people/Antrittsvorlesung\\_Hampe.pdf](http://www.phil.ethz.ch/people/Antrittsvorlesung_Hampe.pdf).

Handke, Peter. *La tarde de un escritor*, Barcelona:Alfaguara, 2007.

Hardt, Michael. *DOCUMENTA (13) The procedures of love*, Frankfurt: Hatje Cantz, 2012.

Herrera, Melquiades. *Melquiades Herrera. Ciudad de México, México: Alias*, 2014.

Hesse, Eva, *Diaries*. Londres: Yale University Press, 2016.

Hickey, Dave. *25 women:essays on their art*, Chicago, Estados Unidos: University of Chicago Press, 2016.

Higgins, Dick. *A book about love & war & death. Canto One: UbuClassics*, 2004.

Higgins, Dick. *Horizons: The poetics and theory of intermedia*, Illinois, Estados Unidos: Southern Illinois University Press, 1983.

Hirschhorn, Thomas. *Critical laboratory: the writings of Thomas Hirschhorn*, Cambridge, Londres; the MIT Press, 2013.

Hoffmann, Jens. *The Studio (Documents of Contemporary Art)*, Londres: Whitechapel Art Gallery, 2012.

Hockney, David. *El conocimiento secreto*, Argentina: Destino, 2001.

Holmqvist, Karl. *Skyline is the by linezz*, Berlin, Alemania: Motto. 2014.

Ingold, Tim. *Being Alive, Ways of mind-walking: reading, writing*. Inglaterra: Taylor y Francis group, 2011.

Iversen, Margaret. *Chance (Documents of Contemporary Art)*, Londres Whitechapel Art Gallery, 2010.

Johnson, Ray. *Not nothing: selected writings: Siglio*, Estados Unidos, 2014.

Johnson, Ray. *Correspondence: an exhibition of the letters of Ray Johnson: North Carolina Museum of art*, Estados Unidos, 1976.

Johnson, Ray. *Jean Dubuffet Fan Club*, New York: Modern Times Letterpress, 1988.

Johnson, Ray. *The paper snake*, New york: Something Else Press, 1964.

Judd, Donald. *Writings*, Nueva York, Estados Unidos, Nueva York, Estados Unidos: David Zwirner Books.

Kaprow, Allan. *La educación del des-artista*, Barcelona: Ardora Ediciones, 2011.

Kaprow, Allan. *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el happening*, Barcelona:Alpha Decay, 2012.

Kelly, Mike. *Foul perfection: Essays and Criticism*, Massachusetts, Estados Unidos: MIT Prees, 2003.

Kelly, Mike. *Minor Histories: Statements, Conversations, Proposals*, Massachusetts, Estados Unidos: MIT Prees, 2004.

Klein, Yves. *Escritos de Yves Klein*, Madrid, España: Fundacion Proa, 2010.

Kopf, Alicia. *Hermano de Hielo*, Barcelona, España: Alpha Decay, 2016.

Knowles, Alison. *By Alison Knowles*, Nueva York, Estados Unidos, Something Else Press, 1965.

Kostelanetz, Richard. *Essaying Essays. Alternative Forms of exposition*, Nueva York, Estados Unidos: London Press, 1975.

Kostelanetz, Richard. *Short Fictions*, Nueva York, Estados Unidos: Kulchur Foundation, 1974.

Kostelanetz, Richard. *Text-sound art*, en *Performing Arts Journal*, Vol.2. No.3 (Winter 1979), pp.71-84.

Kubin, Alfred. *De mi vida, Desde la mesa del dibujante y otros escritos*, Madrid, España: La balsa de la Medusa, 2016.

Kusama, Yayoi. *Infinity net. The autobiography of Yayoi Kusama*, Londres, Inglaterra: Tate Press, 2016.

Le Feuvre, Lisa. *Failure*, Londres, Inglaterra: MIT Press, 2010.

Lethem, Jonathan, *The ecstasy of influence*, <https://harpers.org/archive/2007/02/the-ecstasy-of-influence/>

Liese, Jennifer. *Social Medium: Artists writing 2000-2015*, London, Inglaterra: Paper Monument, 2016.

Lomax, Yve, *Passionate Being. Lenguaje, Singularity and Perseverance*. Londres, Inglaterra: I.B Taurus, 2010.

Lomax, Yve. *Sounding the event: Escapades in dialogue and Matters of art, Nature and Time*, Londres, Inglaterra: I.B Taurus, 2010.

Magritte, René. *Escritos*, Madrid: Editorial Síntesis, 2003.

Malevich, Kasimir. *La pereza como una verdad inalienable del hombre*, Barcelona, España: Ediciones Maldoror, 2006.

Malevich, Kazimir. *Escritos*, Madrid: Editorial Síntesis, 2007.

Martinez, Chus. "Cómo un renacuajo se convierte en sapo. Estética tardía, política y materia animada: hacia una teoría de la investigación artística".

Matta-Clark. Gordon, *Art Cards*: Nueva York: Sangría, 2014.

Matisse, Henri, *Escritos y consideraciones sobre el arte*, Barcelona: Paidós, 2010.

Marin, Dolors. *Anarquismo. Una introducción*, Barcelona, España: Editorial Ariel, 2014.

Maya, Lin. *Boundaries*, California, Estados Unidos, Simon & Schuster, 2011.

Mersch, Dieter. *Kunst als epistemische praxis*, [https://www.zhdk.ch/fileadmin/data\\_subsites/data\\_artisticresearch/Texte\\_fuer\\_internen\\_Zugang/Artikel/Mersch\\_Kunst\\_epistemische\\_Praxis.pdf](https://www.zhdk.ch/fileadmin/data_subsites/data_artisticresearch/Texte_fuer_internen_Zugang/Artikel/Mersch_Kunst_epistemische_Praxis.pdf).

Millar, John Douglas. *Art/Writing*, en *Art Monthly* 349: September 2011, <http://www.artmonthly.co.uk/magazine/site/article/art-writing-by-john-douglas-millar-september-2011>

Miller, Henry, *Reflections on Writing*, Estados Unidos: New American Library, 1995.

Miller, Henry. *Reflections on Writing*, Estados Unidos: New American Library, 1995.

Miro Joan. *I work like a gardener*, Estados Unidos, Nueva York: Princeton Architectural Press, 2019.

Morris, Robert. *Continuous Project Altered Daily, The writings of Robert Morris*. Londres, Inglaterra: MIT Press. 1993.

Munch, Edvard. *El friso de la vida*, Madrid, España: Nordica libros, 2015.

Nauman, Bruce. *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words: Writings and Interviews*, Frankfurt: Hatje Cantz, 2013.

Newman, Barnett. *Escritos escogidos y entrevistas*, Madrid, España: Síntesis, 2006.

Noble, Richard. *Utopias (Documents of Contemporary Art)*, Londres Whitechapel Art Gallery, 2010. Cambridge: The Mit Press, 2005.

Orozco, Gabriel. *Materia Escrita*, Ciudad de México, México: Ediciones Era, 2014.

Orozco, José Clemente. *El artista en Nueva York*, Ciudad de México, México: Siglo XXI Editores, 1993.

Oppenheim, Meret. *Husch, Husch, der schönste Vokal, entleert sich*. Berlin, Alemania: Suhrkamp Verlag, 2015.

Palmer, Katrina. *End Matter*, London, Inglaterra, Book Works, 2015.

Palmer, Samuel. *The parting light. Selected writings*. Ashington, Gran Bretaña: Carcanet Press Ltd, 1985.

Parrino, Steve. *No Text*. Nueva Jersey, Estados Unidos: Abaton Book Company, 2003.

Plensa, Jaume. *Sombras y textos*, Barcelona: Galaxia de Gutemberg. 2008.

Pérez, David. *Dicho y hecho. Textos de artista y teoría del arte*. País Vasco: Artium 2014.

Pearson, Lisa. *It is almost that, A collection of Image+Text work by women artists and writers*, Estados Unidos, Los Angeles: Siglio, 2011.

Picasso, Pablo. *The Burial of the count of organz and other*, Londres: Exact Change, 2004.

Piper, Adrian. *Out of order, Out of sight*, Cambridge: MIT prees, 2006.

Piper, Adrian. *Talking to myself: the ongoing autobiography af an art objects=entretiens avec mi même*, Hamburgo, Alemania: Hossmann, 1974.

Piper, Adrian. *Witness to her art and writings by Adrian Piper, Mona Hatoum and others*, Nueva York, Estados Unidos: Bard College, 2006.

Pizani, Malena. *An artist, Ciudad de México, México: Gato Negro, 2017.*

Pound, Ezra. *Cantos, México, Editorial Sexto piso, 2018.*

Prince, Richard. *Collected Writings, Odtfilderm, Alemania: Hatje Cantz Verlag, 2011.*

Queneau, Raymond: *Ejercicios de Estilo, Madrid, España: Cátedra, 2006.*

RAQ's Collective, *Está escrito porque está escrito, Ciudad de México: MUAC, 2014.*

Reynolds, Joshua. *Seven discourses on art, Estados Unidos: San Bernardido, 2018.*

Richter, Gerhard. *Writings 1961-2007, Colonia, Alemania: Buchhandlug Walther König, 2009.*

Ripplinger, Stefan. *Künstler, die schreiben, Berlin: Wien Verlag, 2014.*

Rose, Barbara. *Art as art: The selected writings of Ad Reinhardt, Estados Unidos: University of California Press, 1991.*

Roth, Dieter. *Da drinnen vor dem Auge, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2005.*

Rothko, Mark. *Escritos sobre arte, Barcelona: Paidos, 2007.*

Selby, Aimee. *Art and text, London, England: Black Dog Publ, 2009.*

Serra, Richard. *Textos y entrevistas, España: Universidad Pública de Navarra, 2014.*

Schmit, Tomas. *Ein paar ziemlich wahllose, oft unfertige und garnicht immer klare gedanken zu ein paar einschlägigen themen zum zwecke des gutentagsagens, Berlin: Wien Verlag, 2014.*

Kurt Schwitters & Ray Johnson. *Merz & Moticos: Marx-Ernst Museum Brül des LRV. Alemania, 2011.*

Schwitters, Kurt. *PPPPPP, Cambrige, Inglaterra: Exact Change, 2002.*

Selz, Meter. *Theories and Documents of contemporary art. A sourcebook of artists*

writings, California: University of California Press, 2012.

Serra Richard. Escritos y entrevistas, España: Universidad Pública de Navarra, 2014.

Signer, Roman. Talks and conversations, Frankfurt : Walter König Verlag, 2012.

Signer, Roman. When you travel to Island you see a lot of water, Zürich : Scheidegger & Spiess, 2010.

Skiliar, Carlos. Experiencia y alteridad en educación, Argentina: Homo Sapiens ediciones, 2009.

Smithson, Robert. Selección de escritos, México: Alias, 2009.

Smithson, Robert. The Collected Writings: University of California Press, Inglaterra, 1996.

Smithson, Robert. Hotel Palenque, Alias: México, 2012.

Sloterdijk, Peter. Esferas I, Madrid: Ed. Ciruela, 2010.

Steyerl, Hito. Los condenados de la pantalla, Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editores.

Svengunsson, Jan. Ein Künstler-Text-Buch. Vienn: Springer Wien New York Edition, 2012.

Tapiés, Antoni. Valor del Arte, Madrid, España: Ave del paraíso ediciones, 2001.

Thoreau, Henry. David, Desobediencia civil, México: Tumbona Ediciones, 2013.

Tonfoni, Graziella. Writing as a Visual art, Londres, Inglaterra: Intellect Books, 2000.

Tracey, Emin. Strangeland, München, Alemania: Verlagsgruppe Random House, 2005.

Tripp, Sarah. You are of vital importance, Londres, Inglaterra: Book works, 2014.

Ude-Barnays. Hermann, Künstlerbriefe über kunst, Dresden: Wolfgang Jess Verlag, 1956.

Verwoert, Jan. En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica, España: MACBA, 2011.

Vicuña, Cecilia. Palabramas, Santiago de Chile: RIL Editores, 1984.

Wallis, Brian. Blasted Allegories. An Anthology of writings by contemporary artist. Londres, Inglaterra. The MIT Press, 1987.

Warhol, Andy. A: a novel, Estados Unidos, Nueva York: Grove Press, 1998.

Warhol, Andy. Entrevistas 1962-1967, Blackie Books, Madrid, España, 2010.

Warhol, Andy. Mi filosofía de A a B y de B a A. Madrid: Tusquets Editores 1998.

Warner, Marina. Forms of Enchantment: writings on art and artists. California, London: Thames & Hudson, 2018.

Weiner, Lawrence. Mi libro es su libro, Mexico: Alias, 2011.

Weiss David & Fischli Peter. Findet mit das Glück?, Alemania: Walter-König, 2005.

Weisstein, Ulrich. Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und praxis eines komparatistischen Grensgebietes. Alemania: Erich Schmidt Verlag, 2009.

Woodcock, George. El anarquismo. Historia de las ideas y movimientos libertarios. Barcelona, España: Seix y Barral Hnos, 1979.

Wurm, Erwin. Tief Luft hofen und Luftanholten. Colonia, Alemania: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2017.



**Más de 873 palabras se salieron del libro!**





