

Diez enclaves para apuntar al mundo

---

Susana Velasco

---

¿Dónde comienza el trabajo?

¿Cómo hacen otros?

¿Cuánto tiene de ofensiva?

¿Qué es un rescate?

¿Cómo encontrar algo no dado de  
antemano?

¿Qué forma de alegría se da?



Se proponen aquí algunas reflexiones en torno al trabajo del arte. Organizadas en una secuencia que no trata de agotar el tema sino ir enlazando mesetas, islotes a flote en los que tratar de rescatar algo singular. Son ideas y observaciones que proceden de experiencias –compartidas con otros– en tareas inscritas en el arte y en la arquitectura y que han ido arremolinándose en torno a diez cúmulos de *apuntes*, una orografía de enclaves desde donde posicionarse para *apuntar al mundo*.

Apuntar es un gesto nuclear en el que se coordinan cuerpos, tiempos y espacios con herramientas e intenciones. Es un gesto decisivo que trata de apartar el manto de obvedad y atravesar la distancia que nos separa de la realidad. Tocándola. Interrumpiéndola. Apuntar es el gesto previo a disparar. Y hay disparos que pueden hacer saltar el *continuum* de la historia, como esa imagen que trae W. Benjamin cuando “al caer la tarde del primer día de lucha sucedió que en varios sitios de París, al mismo tiempo y sin previo acuerdo, se disparó contra los relojes de las torres.”<sup>1</sup>

El apuntar requiere de lugares concretos donde tomar posición. Espacios y coordenadas en las que instalarse y desde las que observar. El que apunta va enlazando una secuencia de acciones. Se apunta habitualmente con todo el cuerpo-ojo-mano, guiñado, y alineado a una mira enlazada con un arma. Arma de fuego, pero también tirachinas y hondas primitivas. Apuntar para lanzar un proyectil, o una bola de propaganda que salte las líneas defensivas, pero también apuntar para *arrojarse*<sup>2</sup> uno mismo al mundo, como se arrojan los niños al saltar, cuando se entregan sin hacer distinción entre el corazón suyo y el corazón del mundo<sup>3</sup>. La energía del arrojarse del cuerpo –o del proyectil– atravesaría la membrana continua que cubre la realidad, abriendo una cata en su profundidad y dejando a la vista los estratos antes ocultos. Descubre así de un golpe lo que tiempo e historia han acumulado. Agujeros abiertos y vías de escape al relato impuesto desde donde sacar gestos olvidados a la superficie. Juntando cosas que no lo estaban antes. Poniendo en marcha otra forma de experiencia colectiva desde donde *edificar* solidaridades materiales que nos sostengan.

Estos enclaves tratan de rastrear entonces posibles posiciones en el arte, buscando algo no dado de antemano, incluso desviado del camino previsto. Atentos a la experiencia propia pero también a la de otros trabajando. Recogiendo de ellos gestos y palabras motrices que sean capaces de ponernos en marcha. Al fin y al cabo, empujarnos a hacer.

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin. *Tesis sobre el concepto de Historia*. TESIS XV: “La conciencia de hacer saltar el continuum de la historia es propia de las clases revolucionarias en el momento de su acción. La gran Revolución introdujo un calendario nuevo. [...] En la Revolución de julio se registró un incidente en el que esa conciencia todavía se hizo valer. Al caer la tarde del primer día de lucha sucedió que en varios sitios de París, al mismo tiempo y sin previo acuerdo, se disparó contra los relojes de las torres. Un testigo ocular, que acaso deba su acierto a la rima, escribió entonces: ¡Quién lo creyera! Se dice que indignados contra la hora estos nuevos Josué, al pie de cada torre, disparaban contra los relojes, para detener el tiempo.

<sup>2</sup> Arrojarse al mundo (“Hurling oneself into the World”), es el título de la conferencia del proyecto Ludotek que impartimos en la Documenta 12 de Kassel. [www.ludotek.net](http://www.ludotek.net)

<sup>3</sup> Cita del diario que escribió Rilke en su estancia en España al referirse al canto de los pájaros, tomada del artículo de investigación El símbolo de los animales en la antropología poética de R.M.Rilke, *Una lectura de la octava elegía*, de Joan B. Llinares. Universitat de Valencia.

### **Enclave #01: Silencio**

Son numerosas las formas culturales que recogen la idea de que para poder mirar algo es necesario un vaciamiento previo. De antiguo son conocidos los efectos clarificadores de la meditación, del aquietamiento de la mente y del cuerpo. El eremita, para vaciarse, ha de trasladarse en el espacio y, retirándose del mundo, parte hacia el encuentro con las cosas mismas. La acción de separarse ha ido apareciendo –con diferentes procedimientos– como paso necesario para encontrar algo verdadero. Son formas iniciáticas y rituales de acceso. Resulta paradójico que para alcanzar un encuentro auténtico con el mundo haya que comenzar por separarse –de alguna forma– de él.

También la filosofía ha insistido –desde la duda metódica cartesiana a la deconstrucción derridiana– en reformular una y otra vez procedimientos para acceder al sentido. Así, la llamada “reducción fenomenológica” propone un proceso de extrañamiento de la realidad. Se trata de poner entre paréntesis un tiempo preciso en el que separarse de todo lo conocido, de toda teoría, de toda connotación y de todo juicio, pero sobre todo separarse de lo que conforma la actitud natural de la *tribu* a la que se pertenece. Husserl recoge en la *epojé* esta actitud asombrosa propia tanto de la infancia como del eremita, y propone –interrumpiendo un proceso de *hacia* el racionalismo– volver a las cosas mismas.

Esta vuelta a las cosas equivaldría a escucharlas atentamente. Abrirse a la escucha –el sentido del oído– necesita de un aquietamiento del sentido de la vista –cerrar los ojos– que disponga al cuerpo entero a un estado de permeabilidad sensible. El instante del abrir los ojos se descubre como un momento preciado. Ciertos despertares son para María Zambrano una suerte de origen: “Despertar sin imagen ante todo de sí mismo, sin imágenes algunas de la realidad, es el privilegio de ese instante que puede pasar inasiblemente dejando, eso sí, la huella; una huella inextinguible, mas que no se sabe descifrar, pues que no ha habido conocimiento. Y ni tan siquiera un simple registrar ese haber despertado a este espacio-tiempo donde la imagen nos asalta. [...] Un despertar sin imagen, así como debemos estar cuando todavía no hemos aprendido nuestro nombre, ni nombre alguno.” (Zambrano, 1977: 21).

Antes de que la orquesta comience a tocar se hace un silencio. Silencio necesario para la escucha. Silencio como tránsito hacia un estado de apertura. Pero también silencio y escucha sensible como estado final y privilegiado con valor en sí mismo. La recepción sensible como un estado ya completo. Apertura fecunda también para John Cage, que decía que “sólo por tener los oídos abiertos al mundo merecía la pena vivir”.

### **Enclave #02: El artista**

El artista no sería tanto un individuo como una posición. Una figura que señala un lugar. De entre todas las figuras que pueblan el mundo esta encarna justamente un doblez. Un repliegue entre espacios distintos. Pliegue que se nutre del dar y del recibir, y que permite con ello la transformación de la materia. Y sobre esto apunta T.S. Elliot: “Cuanto más perfecto sea el artista más escindidos en él, estarán, el hombre que sufre y la mente que crea; y con más perfección digerirá la mente y transformará las pasiones, que son sus materiales.” (T.S. Elliot, 1919).

---

Habría numerosas maneras de sostener esa posición. De las más profesionalizadas a otras más erráticas. Para comprender la puerta de entrada a esta “posición del artista” es interesante atender a los puntos donde se desdibujan sus contornos: ahí aparecerían los modos de hacer del *amateur* y el diletante: el hacer las cosas amándolas, encontrando el placer en ellas, sin irse lejos de la vida de uno y adaptándolas a los medios cercanos. Dejándose llevar con deleite por los estímulos de ese exterior múltiple, transitando estados, sensibilidades y disciplinas.

Veamos a otros trabajar, atentos a los momentos donde se producen esos estados transitorios entre el artista y el mundo.

Comencemos por detenernos en la forma de hacer de Agnès Vardá ya que sus filmes bordean ese contorno sensible a las transferencias con el mundo. Ella toma la cámara sin ningún prejuicio, como una *amateur*<sup>4</sup>, y sale a recorrer el paisaje material y concreto que le rodea, atenta a los vecinos y comercios de su misma calle<sup>5</sup> o a los espigadores al borde del camino. Se acerca a ellos, les habla y filma con compasión, incluso con amor. Sus obras fílmicas son atravesares por el paisaje material que forma el mundo. Este transitar físico da lugar a su vez a otro movimiento: el de atravesar conceptos en múltiples sentidos –como el espigar–, buscándolo en todo tipo de formas: en los cuerpos, los gestos y los tiempos. Y así lo va encontrando por azar en un mercadillo en forma de cuadro costumbrista, en los artículos del código de leyes y hasta en las goteras de su propia casa. Su mirada busca con júbilo el gesto que todo lo recorre. Sus obras dan cuenta de un vagabundeo –con la cámara, con el coche, con las ideas– que va poniendo en contacto cosas que aparentemente no lo estaban. Y ese conjunto de obras acaban por traer la carne de una experiencia –la suya acercándose a la de otros– que se presenta bajo una forma filmada.

El contorno de la posición del artista se puede rastrear atendiendo a los momentos en los que emergen las ideas capaces de conmover. Aby Warburg iba guardando y estudiando reproducciones de obras del clasicismo, de Grecia al Renacimiento. Durante un fascinante viaje, a punto de finalizar el siglo XX, entra en contacto con los indios Pueblo quedando prendado de las formas que envolvían su existencia y, en especial, del ritual de la serpiente<sup>6</sup>. Años después asiste conmocionado a las imágenes que iba dejando la ascensión del fascismo. Lo que nos interesa de esto es que Warburg encuentra la forma gráfica donde hacer hipótesis y tentativas de relaciones entre tiempos separados: El Atlas *Mnemosyne* –aun si fuera como dicen una forma preparatoria y además inacabada– es un dispositivo gráfico. Un lugar en el que pensar de forma sensible y donde dar a ver esa primera intuición: cómo las pasiones y sus gestos atraviesan la historia.

Casi en el mismo momento, Robert Walser desde el sanatorio suizo donde pasa años retirado, encuentra una relación profunda y a la vez liviana entre pasear y escribir. Escri-

---

<sup>4</sup> En el filme *Los espigadores y la espigadora* (2000), A.Vardá hace visible la cámara doméstica con la que ella filma mientras la mueve con despreocupación para evidenciar ese dispositivo que vehicula su mirada.

<sup>5</sup> En la cinta documental *Daguerreotypes* (1976) A.Varda saca la cámara a la calle parisina donde ella vive -rue Daguerre- para dejar un documento vivo de las viejas tiendas y sus comerciantes, un entrañable universo material que está a punto de desaparecer.

tura y paseo asombrado comienzan ahí a ser casi una misma cosa. Como también Fernand Deligny, en la aldea de Graniers encuentra la forma de inventar un pueblo junto a aquellos niños perdidos. Alejado de todo *a priori* disciplinar –en psiquiatría o pedagogía– inaugura en el bosque un terreno de libertad y asiste atento durante años a esas “líneas del error” autistas, descubriendo relaciones profundas –y fuera del lenguaje– entre el humano y el lugar.

Ya hoy Gilles Clément sigue, con parecida atención, los desplazamientos de especies vegetales y malas hierbas –primero en su propia casa y después en la biosfera entera– y así *encuentra* en el trabajo sobre el “jardín en movimiento” una forma de colaboración con las potencias de la naturaleza que se vuelve también una forma de resistencia política.

Todas estas formas de hacer han hecho del *vagabundeo* una forma de conocimiento, apenas alguno de ellos ha sido considerado como artista, pero sus obras han entrado de distintas maneras en ámbitos del arte. Tienen una forma de hacer atenta *a las cosas mismas*, capaz de rescatar las más invisibles, frenando así la aceleración contemporánea. Estos trabajos de “mirada y rescate” desmontan el relato que nos viene dado y en ellos se efectúan, sin duda, formas de resistencia. Por otra parte pero de manera similar –esta vez desde el campo del arte– el trabajo de Walid Raad en el Atlas Group se ha volcado en la producción de documentos gráficos –extrañas y verosímiles ficciones– capaces de dar una forma visible y nueva al impacto de la guerra del Líbano en su gente –cartografías de las explosiones de metralla, auto-filmaciones de agentes suicidas y vigilantes de cámaras que desobedecen órdenes– desmontando y dando de esta manera un contraplano al relato oficial.

Todos ellos, al fin y al cabo, parecen recordarnos dos cosas. La primera es que el trabajo nace en la proximidad, “donde el mundo te atraviesa y tú atraviesas el mundo, ese es el punto de partida”<sup>7</sup>. Y la segunda señala la importancia de la obra ya que parece ser que “lo único que se posee es aquello que se entrega a los demás”<sup>8</sup>.

La decisión de ser artista es, en todo caso, un momento bien extraño. Así, el colectivo Claire Fontaine se sitúa en esta extrañeza desde donde trabajan. Lo explican así: “Wanting to be an artista today comes down to putting yourself in a strange situation like that of some objects that is suddenly declared a work of art.”<sup>9</sup> Esa decisión es por tanto igual de absurda y de potente que un *ready-made*. Y es, en todo caso, un lugar sin definición *a priori* en el que es preciso posicionarse a cada rato. Recordemos por ejemplo a Thomas Hirschhorn tratando de armar una definición: “Soy un artista-obrero-soldado”.

---

<sup>6</sup> Como un discurso de despedida del sanatorio Bellevue donde había sido internado nació *El ritual de la serpiente* (1923) como una forma de catarsis o de testamento en la que Warburg relata su revelador encuentro en 1895 con los indios pueblo. Se ha realizado una edición literaria de esta obra en el 2008 a cargo de Editorial Sexto Piso.

<sup>7</sup> Cita de las conversaciones finales que aparecen en *Llamamiento y otros fognazos* (2009), Madrid: Editores Acuarela y A. Machado. p. 184.

<sup>8</sup> Cita de Antonio Oteiza recogida en las clases que Antonio Juárez ha impartido en la Escuela S. de Arquitectura de Madrid en mayo 2014 bajo el título 10 Keywords for a doctoral disertation. Lecciones que han servido sin duda de inspiración a este texto.

<sup>9</sup> Cita del colectivo artístico Claire Fontaine aparecida en una entrevista que les hace John Kelsey y que se puede consultar en la sección interviews: [www.clairefontaine.ws](http://www.clairefontaine.ws)

Y es en esa indefinición *a priori* donde reside lo valioso de este camino. A caballo entre esa posición que hay que conquistar y la tarea jubilosa de quien cultiva los dones de la tierra.

No se trataría tanto de indagar sobre “qué ser” sino sobre “cómo hacer”: Espigadora, paseante, cuidador, jardinero, obrero...

### **Enclave #03: La técnica**

El trabajo con la materia requiere de procedimientos. Y es usual que lo que se conoce como “técnica” acabe describiendo la obra artística: acrílico sobre lienzo o emulsión en sales de plata. “Tener técnica” equivale a decir “calidad y expertización”. Y es que el grado de maestría ha separado tradicionalmente al artista del resto y así el transcurrir del arte ha corrido en gran medida paralelo a la evolución tecnológica, hasta el punto de llegar a confundirse con ella.

Tomar la técnica como enclave posicionado nos llevaría a cuestionar la ecuación que la vincula linealmente con el valor artístico, llegando a hacer de la técnica otra cosa distinta a lo que parece estar previsto.

José Val del Omar trabajó con el celuloide, con la química y la física del cine. Decía ser un *cinemista*. No pensaba tanto bajo términos técnicos como alquímicos en inventos como la *meca-mística* y la *tecnovisión*. La carne de su obra procede de la manipulación técnica, pero para ello antes ha de haberse desecho de todo prejuicio sobre ella. En sus filmaciones desmonta y reinventa la tecnología a riesgo de deshacerla entre sus manos, esfumándola. En una suerte de proceso de sublimación la mecánica se funde con el espíritu y cambia de estado durante la proyección de la película.

Antes del inicio del cine la cronofotografía se presentó levantando expectación entre curiosos y académicos. E. J. Marey ideó varios aparatos hasta depurar el fusil fotográfico, en donde acopló el mecanismo de disparo en ráfaga de un fusil a una cámara fotográfica que lanzaba doce capturas por segundo. En la acción de disparar superpuso cosas y conectó conceptos que antes no lo estaban. La razón que movió a Marey –como también a Muybridge– a inventar estaba lejos de la pura ambición técnica. Perseguía en la descomposición del movimiento una suerte de razón oculta de la naturaleza, esperando que entre los fotogramas del vuelo de un ganso, del beso de una niña o del humo arremolinado apareciera, cazada, el alma oculta de aquello que al ojo se le estaba escapando.

A gran escala hay que recordar cómo la técnica ha posibilitado la instauración de lo que hoy se sigue llamando progreso y que comenzó con la promesa de emancipación del trabajo del campo. Liberados del contacto con tierra y animales pasamos a trabajar al ritmo de las máquinas. Hoy, máquinas parecidas siguen dominándonos, aun cuando apenas son visibles para la parte privilegiada –la otra parte permanece hacinada en sus tripas–, mientras aquella promesa incumplida nos ha ido despojando a todos de habilidades manuales y capacidad de auto-organización. Así, subirse al carro de la promesa tecnológica –en el arte como en la vida– nos transportará en el convoy conducido por dicho progreso, a no ser que logremos hacer de esa tecnología algo que no estaba previsto.

Trabajar con lo opuesto a lo tecnológico sería, por ejemplo, hacerlo con la precariedad. La textura de la realidad de nuestras ciudades –sucia, heterogénea, marginal– es hoy, a pesar de la promesa, más precaria que nunca. Desde aquí recordamos cómo los *monumentos* que levanta Thomas Hirschorn están hechos de esa textura que nos rodea y buscan organizarse desde ella misma: “Solo puedo hacerlo cuando la forma de esto –la precariedad– concuerda con el mundo. El mundo en el que estoy viviendo –el mundo entero–.” “Quiero hacer un trabajo en el que la precariedad encuentre su sentido de vida, resistencia, invención, crueldad, creatividad, universalidad, agudeza.”<sup>10</sup>

#### **Enclave #04: El cuerpo**

El cuerpo, nada más cercano, no deja por ello de ser un misterio. Inmersos en cualquier trabajo siempre habrá cuerpos: accionantes, pensantes, sintientes, representados, expectantes. En ocasiones pareciera que los cuerpos son solo ejecutantes y receptores de la obra, de cualquier obra humana, pero el cuerpo mismo tiene la capacidad de albergar dentro de sí una posición completa. Para entenderlo como un enclave nos tendríamos que preguntar, de nuevo, cómo hacer del cuerpo algo no dado de antemano. Esto es posible porque el cuerpo permanece siempre en una suerte de principio, un origen, y está de alguna manera siempre como naciendo al mundo.

En lugar de buscar el motivo de trabajo en el exterior tomemos el cuerpo como territorio con completud y veamos a su vez en él un sismógrafo privilegiado. Cuerpos que enferman y dolencias que podemos interpretar como medio de autoexpresión y autoconocimiento en lugar de enemigos que hay que erradicar. En esta visión utilizada por el procedimiento homeopático, S. Hahnemann pensaba que el médico estaba obligado a intoxicarse a sí mismo con las sustancias que iba a prescribir a los enfermos. De este inocularse las sustancias procede la valiosa idea de “experimentos con uno mismo” (Sloterdijk, 2003), en la que se construye esa figura necesaria del sensor del mundo capaz de intoxicarse voluntariamente de las enfermedades de la época.

Hay en nuestro momento algunos sensores preciosos cuyo hacer se cultiva casi escondido. *Anatomía poética*<sup>11</sup> es el marco en el que la coreógrafa Elena Córdoba indaga en un cuerpo tan frágil como poderoso donde veíamos en bailarines atípicos aquellas torpezas nuestras que no quería mirar. Nos puso delante aquellos cuerpos *bobos*<sup>12</sup> que tropiezan entre sí, con sus pies, una y otra vez, que se descoyuntan en cada caída y se levantan cada vez más exhaustos. Y otros cuerpos de huesos y carne desnuda, excelsos y agotados después de exponerse a todas las pasiones. Y así nos ha ido trayendo con cada obra a extraños ángeles del presente. Hace unos años que Elena se ha volcado al interior de la piel, en el paisaje sonrosado que forman las hebras de los músculos, órganos y fascias ocultas, y les respira

---

<sup>10</sup> Palabras de Thomas Hirschorn al comienzo de un trabajo en Chile en el 2009. Se puede consultar: <http://www.dislocacion.cl/art-hirschhorn-es.php>

<sup>11</sup> *Anatomía poética* es también el nombre del blog donde la coreógrafa Elena Córdoba va recogiendo pensamientos preparatorios a su trabajo escénico. Un trabajo que también ha compartido en sus clases en los últimos años. <http://anatomia-poetica.blogspot.com.es/>

<sup>12</sup> *Bobos* (2003) es una pieza escénica de la coreógrafa Elena Córdoba.



aire dentro separando sus adherencias. Baila como si volviera a los antiguos tratados de medicina donde el cuerpo era todavía un universo no divisible entre ciencia y estética.

Trabaja con los *interiores* buscando los canales que llevaban esos humores hasta nuestra apariencia exterior, encontrando la belleza –dice ella– de lo que *le pasa* al cuerpo, a saber, nuestros dolores y nuestros éxtasis. Vuelve a esas imágenes-paisaje de nuestro adentro para, a fin de cuentas, tratar de calmar la angustia que produce vivir, y termina por encontrar una forma de alegría que se inscribe en el cuerpo con la embriaguez consciente que produce la pura inmanencia.

La búsqueda de los límites en el cuerpo es apenas lo único que podemos conocer. De las consecuencias de aquello que volcamos sobre el mundo apenas tenemos idea. El cuerpo tiene en ocasiones la facultad de interiorizar ese exterior y reflejarlo. Ya en las primeras manifestaciones pictóricas aparece la idea de transferencia entre seres. Se presenta con claridad esta idea en la cueva Chauvet donde han quedado transmutados en piedra los movimientos de cabezas felinas, patas de toros y caballos en tropel, la primitiva mano que los dibuja está transfiriendo en la oscuridad aquello que conoce bien porque antes lo ha tocado<sup>13</sup>. De esta manera son éstos –la permeabilidad y la fluidez– dos valiosos fenómenos primitivos que señalan la capacidad para pasar de unos seres a otros, y a su vez, a aquello que llamamos inerte.

Todos hemos tenido alguna vez la experiencia de ver bailar a otros y de cómo esto puede afectar íntimamente a quien solo parece mirar, incorporando en uno sensaciones que le lleguen de aquel que baila y desatando con ello, además, la actividad del pensar. Vemos cómo la experiencia de danzar no es tampoco una cuestión puramente motriz. Mónica Valenciano –otra coreógrafa atípica– lo describe con esta paradoja: “No se trata de pensar los movimientos sino de mover los pensamientos”. Y todo aquel que se haya abandonado al *hacer del cuerpo* sabe de estas conexiones. El descubriendo de células similares a las neuronas en partes del tubo digestivo no hace más que ir confirmando esta antigua sospecha: que es posible *pensar con el cuerpo*.<sup>14</sup>

### **Enclave #05: La periferia**

La periferia es lo alejado del centro. Son los cercos que la presencia de las cosas deja en las superficies. Zonas indeterminadas. Donde los órdenes del “espacio estriado” se disuelven y dejan paso a la apertura del “espacio liso”. Las periferias de nuestras ciudades son eriales. Descampados pobres en los que aparentemente no pasa nada y en los que, a pesar de todo, Gilles Clément nos recuerda que es allí donde se produce, de tanto en tanto, lo esencial.

---

<sup>13</sup> Sobre la cueva Chauvet hay un capítulo muy hermoso de Berger, J. (2011) “Sobre el dibujo”, en: *Le Pont d’Arc*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. p. 69. Y a partir de la cueva Chauvet Werner Herzog filma *La cueva de los sueños olvidados* donde se recoge esta idea primitiva de la fluidez y la permeabilidad.

<sup>14</sup> Esta búsqueda de la capacidad de pensamiento que se aloja en las distintas partes de nuestro cuerpo es uno de los propósitos de la danza actual que, por ejemplo, también Elena Córdoba persigue y comparte en conversaciones con el cirujano Cristóbal Pera, quien a su vez indaga en esta cuestiones en Pera, C. (2006) *Pensar desde el cuerpo*. Madrid: Editorial Triacastela.

Salir a la periferia es situarse fuera del terreno conocido. Y podemos, además de transitar lo periférico, hacerlo periféricamente. Tomando un desvío también respecto de sí mismo y dejándose ser uno un poco ignorante para arrojarse a la experiencia que se encuentra custodiada por el lugar.

En la periferia la vista alcanza el horizonte y podemos atisbar a aquel que viene de lejos. Hay en esa distancia un tiempo del *aparecer* que nos permite *cuidar* nuestro acercamiento. Más que del espacio, la periferia es un lugar tomado por el tiempo, que oscila y se deforma permitiendo encuentros inauditos: “Parecería que el pasado llevara sus fuerzas al porvenir, y también parecería que el porvenir fuera necesario para dar salida a las fuerzas del pasado y que un solo y único impulso vital solidarizara la duración” (Bachelard, 1999).

Por otra parte la periferia de una batalla estaría en su retaguardia. Desde ella fue cómo el cónsul dictador romano *El Cunctator*<sup>15</sup> (el que retrasa) logró derrotar a Aníbal. Fue apodado así por su particular forma de contemporizar y agotar al enemigo desde zonas donde no se le esperaba. Después fueron llamados *Cunctators* aquellos que fundaron a finales del siglo XIX la *Sociedad Fabiana*, una especie de periferia del socialismo que eludía el choque directo y la guerra revolucionaria confiando más en el trabajo discreto y las reformas graduales. Entre sus miembros encontramos a escritores como H. G. Wells, cuya obra –como *La guerra de los mundos* o la *Máquina del Tiempo*– casi podemos entenderla como una exploración de las potencias del tiempo para modificar el presente.

La periferia son entonces lugares, cosas y modos de hacer. Todo lo que se ha desviado acaba llegando a la periferia, en lo periférico, periféricamente.

### **Enclave #06: La voz**

La voz es la forma de proyección en el aire de un pulso interior. La misión de la voz es articular una forma en la apertura de la boca, impulsarla con aire de los pulmones y cruzar así el espacio para transportar esa forma al otro –al interior, en su oído–. “Las palabras no `salen` de la garganta (ni de la `mente` en la cabeza): se forman en la articulación de la boca. Por ello el habla no es un medio de comunicación, sino la comunicación misma.” (Nancy, 2000: 48).

Buscar una voz es buscar un *lugar* desde el que *decir*. Lo que *dice* entonces no somos nosotros sino ese lugar donde nos posicionamos. Decir de viva voz, pero también *dice* la escritura y *dice* la acción. Se trataría de encontrar un *tono* para el decir, una tonalidad, un clima, una tensión particular. Encontrar la voz es haber dado con una sensibilidad singular, bien “acordada” con la experiencia que se va a comunicar y la forma material que se tiene entre manos.

Ese lugar desde el que decir no viene dado de antemano y el que dice puede a su vez estar desplazado respecto de sí mismo. Decía Blanchot: “Una mutación necesaria que le obligó aunque siguiera siendo él mismo, a no dejar de ser otro” (Blanchot, 2002: 14). Y

---

<sup>15</sup> El proyecto Cunctatio hace de esta noción de retrasar una forma de sensibilidad. Se puede consultar el trabajo: <http://subur.urbanaccion.org/?cat=1>, <http://archivocunctatio.tumblr.com/>

ese lugar podría desplazarse a su vez ya fuera de toda identidad: “Necesito devenir anónima para estar presente. Cuánto más anónima más presente” (Tiqqun).

A su vez la voz trae consigo las cualidades mediadoras del ser humano. Inmersos en el continuo flujo de información que nos atraviesa, hemos olvidado que los humanos funcionan como medios primarios y que todos somos mensajeros potenciales. Mientras tanto, los llamados medios roban masivamente a los seres humanos sus capacidades mediales, que las pierden y olvidan para convertirse en consumidores parasitarios de bienes e informaciones. Estamos así en una sociedad de últimos hombres (Sloterdijk, 2003), incapaces de articular una palabra singular. No hay ninguna misión, ninguna transmisión, ningún mensaje que aportar. Retomar la misión de la voz sería para Sloterdijk dejar de ser ángeles vacíos dedicados a su autoconservación y aceptar la carga que nos corresponde de mediación entre nuestros antepasados y descendientes.

“Cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo” dice el dicho popular. La voz como símbolo de la narratividad, traería la facultad de narrar experiencias, aquellas que se transmiten de boca en boca, de generación en generación, que guardan algún secreto de vida. En algún momento después de la Gran Guerra –y como consecuencia del enmudecimiento que produjo su horror– se pierde esto y emerge para W. Benjamin una nueva pobreza: la pobreza de la experiencia. “Nos hemos vuelto pobres. Hemos ido perdiendo uno tras otro pedazos de la herencia de la humanidad”. El mundo en que vivimos no ofrece oportunidades de tener encuentros ni experiencias, y estos antes no reposaban tanto en acontecimientos extraordinarios sino al contrario, es en la cotidianidad ordinaria donde aparecía y se transmitía la experiencia sensible. Hoy el individuo pasa su jornada *ausente* y al llegar por la noche a su sofá se encuentra con la insatisfacción de esa pobreza.

Quedan desde luego oportunidades y el trabajo del arte puede ofrecer cabos donde agarrarse a esa experiencia. Este agarrarse cobra hoy el carácter de un rescate. Al asir esos cabos se producen choques, irrupciones y apariciones que sueltan algo que estaba cautivo para Benjamin: “Ya no llegan a nosotros acontecimientos que no vengan entremezclados con explicaciones. [...] La mitad del arte de narrar consiste en liberar alguna historia de explicaciones al reproducirla” (Benjamin, 2007a: 387-388). No consiste por tanto en la comunicación de lo comunicable, sino, como apunta de nuevo Benjamin –refiriéndose al lenguaje–, en el “símbolo de lo incomunicable”. La voz está entonces en el epicentro de este asunto y es el enganche a una riqueza de la experiencia donde el humano comunica su *ser espiritual* en su lenguaje (y no a través) (Benjamin, 2007b: 94-95), *nombrar las cosas* sería constitutivo del humano. Y nombrar las cosas es ya conocerlas.

### **Enclave #07: La comunidad**

Lo que se piensa y lo que se obra está siempre, de una u otra manera, hecho en compañía. “Lo que pienso, no lo he pensado solo” decía misteriosamente Blanchot, al tiempo que trabajaba sobre la idea de comunidad y lo hacía a su vez *en común*, tejiendo un espacio con otros que habían pensado antes y después sobre ella: Bataille, Durás, Nancy, en la comunidad de Acephale, la comunidad de los amantes o la comunidad *desobrada*. Este pensar *en común* traza entre quienes se interpelan un campo de fuerzas que escapa

al tiempo lineal. Vemos cómo en ese campo las obras, en su presente, modifican a su vez el pasado, pero también el futuro. Y así parecemos vivir en medio de un flujo bidireccional de flechas del tiempo que nos atraviesan como a un San Sebastián manierista<sup>16</sup>.

Ese obrar y pensar es siempre consecuencia de una suerte de conversación más acá o más allá del tiempo, que puede hacerse visible o no, rastreable o no. Lo confesaba el metalurgista Cyril S. Smith cuando decía algo así: “He mantenido conversaciones más intensas con orfebres de la Edad Media que con mis compañeros del M.I.T.”<sup>17</sup>. Y le imaginamos asombrado ante el microscopio, “escuchando” a los maestros que fundieron en aleaciones las formas materiales que él ahora observa en un túnel temporal. Y es que los antepasados también se eligen.

Al reabrir al debate sobre la comunidad, Blanchot está haciendo en realidad un llamamiento a la misma y lo hace rescatando sus formas más infralevés, cuando no hay obra que producir, ni comunión perdida, en último caso, enuncia la comunidad negativa: aquella hermosa comunidad de los que no tienen comunidad. Ya Bataille había desplazado antes esta noción para encontrarla en el *espacio mismo*, el *espaciamento* de la *experiencia del afuera*, del *fuera-de-sí*. Después Jean-Luc Nancy lee la comunidad como el *lugar de la comunicación*, del *estar-en-común*, la comunidad hecha de la *interrupción de las singularidades*. “Y si hubiera algo que esperar es que nos ocurra algo en común. No ya fundar, origen ni final sino algo en-común” (Nancy, 2000). No habría que esperar de ella ninguna obra, la comunidad sería así de alguna manera ya una obra.

El debate sobre las formas de lo común ha ido avanzando mientras al tiempo se nos están sustrayendo una a una maneras de *estar juntos*, y nos va quedando únicamente una: el trabajo como forma de sociabilidad controlada. En este panorama surgen voces que comienzan a conjugarse: “El desierto ya no puede crecer más: está en todas partes. [...], Nosotros estamos del lado de los que se organizan”.

Y en ese organizarse aparece una figura luminosa: *los niños perdidos*<sup>18</sup>:

¿Dónde están las palabras, dónde la casa, dónde mis antepasados, dónde están mis amores, dónde mis amigos? No existen, mi niño. Todo está por construir. Debes construir la lengua que habitarás y debes encontrar los antepasados que te hagan más libre. Debes construir la casa donde ya no vivirás solo. Y debes construir la nueva educación sentimental mediante la que amarás de nuevo. Y todo esto lo edificarás sobre la hostilidad general, porque los que se han despertado son la pesadilla de aquellos que todavía duermen.

---

<sup>16</sup> Iñaki Abalos en el texto *Hay un momento*, aparecido en el libro *Origen* editado en 2009 a raíz de la exposición de la obra de Bleda y Rosa en el Institut de Cultura de la Ciutat de Olot, editado por Valentín Roma.

<sup>17</sup> Cyril S. Smith fundó el Laboratorio de Investigación de Materiales Arqueológicos en el Institute of Technology of Massachusetts. Esta es una cita recordada por Antonio Juárez en las clases de la ETSAM antes mencionadas.

<sup>18</sup> “A los niños perdidos” es la dedicatoria al inicio del cortometraje anónimo de 18’ *Y la guerra apenas ha comenzado*, que después fue transcrito e incluido en *Llamamiento y otros fognazos*. (2009). Madrid: Editores Acquarela y A.Machado.

Esta condición de “niños perdidos” –de aquellos que no tienen mentores, ni identidad anterior, que no tienen que rendir cuentas, y que se tienen entre sí, como una banda– es cercana a otra figura que trata de leer el momento actual: los “cualsea” son singularidades que eluden toda identidad y toda condición de pertenencia y serían así el principal enemigo del Estado. “Pues el Estado, como ha demostrado Badiou, no se funda sobre el ligamen social, del que sería expresión, sino sobre su disolución, que prohíbe”. Y es más “la política que viene es que ya no será una lucha por la conquista o el control del Estado, sino lucha entre el Estado y el no-Estado (la Humanidad)” (Agamben, 1996: 54). La comunidad se dibuja así como una figura opuesta a la idea de Estado, recordemos como a las sociedades sin jefe, primitivas, se las ha llamado *sociedades sin Estado*<sup>19</sup>.

Sociedad. Comunidad. Pueblo. Espacios del estar-juntos que nos están faltando. La cuestión es ahora clarificar al servicio de qué están los medios de los que dispone el arte, y a su vez, qué es lo que podría ocurrir a partir de aquí con la posición de la figura del artista, –tradicionalmente aislado y en busca de afianzar su identidad– en relación a esa otra voluntad de organizarse en medio del desierto, eludiendo toda identidad.

En ese sentido, la relación de los artistas con el pueblo ha cambiado mucho: el artista ha dejado de ser lo Uno-Solo replegado en sí mismo, pero también ha dejado de dirigirse al pueblo, de invocar al pueblo como fuerza constituida. Nunca ha tenido tanta necesidad de un pueblo, pero constata al máximo que el pueblo falta, -el pueblo es lo que más falta-(...). Así pues, el problema del artista es que la despoblación moderna del pueblo desemboque en una tierra abierta, y que esto se lleve a cabo con los medios del arte, o con los medios a los que el arte contribuye. (Deleuze, y Guattari, 2006: 349).

### **Enclave #08: El origen**

Se va al origen para buscar algo que no ha resistido a la aceleración contemporánea y que de alguna manera podría alumbrar nuestro presente. En él hay siempre una geografía arcaica de símbolos que hay que descifrar. Aquel que emprenda un viaje hacia un origen irá encontrando rastros y una huella primera que abre el futuro y es ya, en sí, indicio de alguna cosa anterior.

Una llamada atávica es la que a muchos empuja a reencontrarse con formas de la naturaleza. En algún momento nos sentiremos fascinados por las formas de vida prehistóricas, la casa del primer hombre o el abrigo de la cueva entendido como el gesto más primario y radical: “Hay un momento en la vida de las personas en el que un cierto retiro se impone y surge de un modo u otro la idea de cueva como hogar desde el que refundar la propia vida y establecer los rituales con los que construirla [...]. Los arquitectos, al igual que el resto de seres humanos, a menudo sienten al llegar a su madurez la llamada de la gruta, la atracción por el abismo de lo telúrico.”<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> A estas sociedades dedica Pierre Clastres su trabajo, recogido en obras como *La sociedad contra el estado*. (2010). Madrid: Virus Editorial.

<sup>20</sup> Iñaki Abalos en el texto: Hay un momento, aparecido en el libro *Origen* editado en 2009 a raíz de la exposición de la obra de Bleda y Rosa en el Institut de Cultura de la Ciutat de Olot, editado por Valentín Roma.

Sobre una tierra primigenia fueron apareciendo diferentes formas de cobijo. Primero fueron las cavernas como agujeros ya existentes que había que interpretar, más adelante se idearon cabañas que comenzaron a manifestar un impulso por levantar estructuras sobre el medio natural. Cavernas y cabañas han sido, sin embargo, dos modelos enfrentados. La Ilustración volvió sobre la imagen de la cabaña y fijó en ella un origen en el que mirarse, encontró en la renovación de esta figura la lógica que transformaba los elementos de la naturaleza: una malla espacial ordenada de troncos y ramas como pilares, vigas y cubrición. Frente a ellos fueron los románticos alemanes, como Novalis y Friedrich, quienes antepusieron a la primitiva cabaña ilustrada el modelo romántico de la caverna, reflejo en la naturaleza salvaje de las pulsiones humanas. Estas dos figuras son una muestra de lo que se busca en el origen: un camino hacia la tradición o el despliegue de una fantasía telúrica que libera de las convenciones. “La vanguardia, que se perdió en el tiempo, persigue lo primitivo y lo arcaico. [...] Es en este sentido que se puede decir que la vía de entrada al presente tiene necesariamente la forma de una arqueología.” (Agamben, 2008). Es entonces en el presente donde, lejos de lo que cabría esperar, se encuentre más intensamente el origen: “El origen no está situado solo en un pasado cronológico, él es contemporáneo al devenir histórico y no cesa de actuar en este, de la misma manera que el embrión sigue actuando en los tejidos del organismo maduro y el niño en la vida psíquica del adulto. La división y, al mismo tiempo, la cercanía, que definen la contemporaneidad tienen su fundamento en esta cercanía con el origen, que en ningún punto late con tanta fuerza como en el presente.” (Agamben)

Es el niño –con su plena presencia en las cosas– la figura que nos conduce a comprender lo que se custodia en el origen. Quién no ha quedado prendado de la concentración con la que juega un niño. Recordemos por otra parte la atracción que sienten los niños por esconderse en cuevas y construir cabañas. La infancia compartiría una suerte de *origen* con la *experiencia* y esta es capaz de agarrarse íntimamente al *lugar*: “A nada le cuesta más abandonar el lugar como a lo que está cerca del origen”<sup>21</sup>. Situemos a su vez la infancia como *origen* del hombre y llegaremos a la *experiencia* en tanto infancia del hombre. Vemos cómo estas nociones se encuentran en un círculo de co-origen. De esta manera cabe sospechar que no se podría buscar el origen sin a su vez transformar nuestra forma de presencia en las cosas, encontrando un estado *infantil* –volviéndose un poco niño– que sea capaz de volver a agarrar la experiencia del mundo. Y encontrarse cada vez con el lenguaje para nombrar y nombrarse (El infante es el “mudo”, sin lenguaje) (Agamben, 2004), para configurar mundo y configurarse.

### **Enclave #09: La tramoya**

Detrás de la escena se esconde el espacio de la tramoya. El decorado que la oculta separa dos mundos, el de los espectadores y el de los tramoyistas, y atravesando de uno a otro está el clan de actores que han de sostener dos identidades. Pero la tramoya es a su vez una imagen espacial que alude a la diferencia entre crear y después exponer algo.

---

<sup>21</sup> Cita del poema Die Wanderung de Hölderlin que aparece traducida de esta manera en el libro *La arquitectura como lugar*, de Josep Muntañola. Otras traducciones han optado por formularlo así: “Quien `mora cerca del origen`, solo abandona el lugar, para regresar al lugar.”

A diferencia del teatro, en los rodajes de cine *plein air* la tramoya está a la vista, simplemente se queda fuera del campo de la cámara pero no se oculta y comparte espacio con la vida real. Quienes se cruzan en el rodaje asisten a una representación fragmentada, llena de cortes entre los se cuela una y otra vez el tiempo real. La división entre los dos mundos no es aquí espacial, sino temporal, el paso de uno a otro está separado solo por una voz: “¡corten!”. Vemos cómo, justo después de ese instante, nada cambia aparentemente pero a la vez todo cambia. Los vestidos y apariencias son las del tiempo representado pero habitados por el tiempo real. Vemos la superposición y el contrabando de significados que se produce cuando el escenario actual de la calle es tomado por los aparatos de rodaje y los figurantes vestidos de otra época que paran a descansar. Algo de lo representado continúa ahora en lo real, sin cámaras, sin guión: fuera de campo.

Para muchos ha sido más enjundioso asistir al ensayo de algo que a la representación convencional. En los ensayos la tramoya está a la vista, las decisiones y los cambios también, el tiempo escénico se corta frecuentemente (“¡corten!”) y cohabita de una forma azarosa con el tiempo real. Vemos el tránsito de un lado a otro y eso hace patente lo frágil de esa frontera. Pero seguramente lo más cautivador sea participar del misterio de lo que se está creando: el ver las cosas fraguándose, con todas sus dudas y sus intentos. Y sentir toda la potencia del instante abierto con que están cargados nuestros cuerpos, los que toman decisiones y los que efectúan lecturas de lo visto.

Sacar la tramoya a escena sería invertir el sentido del espacio, exponiendo el montaje y esa especial temporalidad a la vista. Sacar la mesa de trabajo y operar en directo, fundiendo el tiempo de lo representado con el tiempo real y superponiendo ambos en una suerte de complejo tiempo habitado. Esta inversión de la escena dinamita de alguna manera la figura del consumidor, ya que deja de asistir tranquilo a un producto final y pasa a entrar en otra cosa diferente que le es participada y donde esa mesa de trabajo expuesta le pide posicionarse a cada rato<sup>22</sup>.

Pero no solo la escena está tomando este camino. Las obras más objetuales han pasado a considerarse fragmentos de una constelación mayor que aborda una situación completa. Hemos pasado también a interesarnos más por el entorno de trabajo que por la obra expuesta y descontextualizada. Interesa el lugar donde las cosas toman forma y la atmósfera en la que surgen. El *atelier* de trabajo, en tanto que tramoya, ha cobrado la importancia de una caja escénica. Estos lugares devienen *espacios matrices*, capaces de hacer converger las diferentes vetas de la existencia. Introduciendo el cuidado y la potencia del tiempo escénico en la acción cotidiana. Y esto no solo afecta al contexto de la obra de arte sino que comienza a saltar fuera, a la cotidianidad, y alcanza a producir transformaciones en cómo concebimos los espacios en los que finalmente habitamos.

---

<sup>22</sup> Hay numerosos artistas de la escena que están poniendo en marcha las posibilidades de esta inversión de la escena y apertura de la tramoya, en tanto espacio y tiempo procesual. Toda la obra de Olga Mesa trabaja sobre esta hipótesis, y su última pieza, *Blancanieves*, sigue dando cuenta de esta profundización. Próximas a ella hay muchos otros artistas, como por ejemplo Cuqui Jerez (*The Rehearsal*) y María Jerez (*El caso del espectador*) donde ponen al descubierto preguntas sobre ¿qué producir? y ¿cómo producir?.

Pensar la arquitectura desde estos supuestos nos llevaría a romper también con el orden de su propia *caja escénica*. La tramoya aquí separa dos momentos: el de construir y el de habitar. Dejar al descubierto esta tramoya comenzaría por disolver la frontera entre quienes construyen y quienes habitan, pero también entre estos y quienes dibujan-piensen. Levantar este telón en arquitectura conlleva tanto el vértigo del descontrol profesional como la posibilidad de que nos ocurra algo mejor. Hoy estos experimentos están casi abocados a ser excepciones marginales, ya que en nombre de la seguridad se le ha ido arrebatando al humano las capacidades que le constituyen, y una de las más vitales es la de ensamblar y anudar materiales. Amoldar abrigos, guardias y buscar formas materiales que sean capaces de envolver de forma justa su existencia.

No se trata, en última instancia, de acabar con las diferencias entre las distintas posiciones sino de extrañarlas para liberar posibilidades inéditas y encontrar otras formas de trazar los vínculos *en obra*. Y sabemos que nuevos modos de relación darán como resultado formas materiales también nuevas.

### **Enclave #10: La vida**

De antiguo se ha tratado de indagar sobre cuál es el vínculo que conecta el arte con la vida. El lema que reza “arte igual a vida” ha sido numerosas veces enunciado sin llegar a convencer. Es esta una conexión difícil de ver pero de la que, sin embargo, nadie duda. El arte ha surgido muchas veces como vía de evasión de la realidad o de lugar para la ensoñación, pero también ha servido como medio donde transmutar el horror del mundo. Es en los momentos en que el arte ha tomado partido en asuntos problemáticos –llamándose incluso arte político–, cuando ha parecido acercarse con más claridad a la vida, o al menos, a la experiencia colectiva.

En el contexto actual se ha aceptado que todo arte es político, incluso que todo sería política. Y esto se admite en el momento en el que ya no podemos establecer cotos cerrados porque no hay exterioridad alguna entre los intereses del capital y los de la población. Llegamos entonces a un punto en el que se empieza a admitir algo revelador: El capitalismo triunfa porque es deseable; así, el trabajo para oponerle otra fuerza sería el de dar forma a una vida más deseable que la que ofrece el capitalismo. A partir de esta constatación Jacques Rancière se pregunta: “¿Qué otra organización de formas de producción, de consumo y de intercambio podemos considerar actualmente como posible y deseable?”. Y ¿cuáles son los nombres “capaces de acoger y representar esta nueva situación deseable?”. Rancière propone imágenes distintas: lugares de encuentro, relevos, extensión de capacidades, la organización pensada, no como coordinación, sino como “multiplicador” de las capacidades de cualquiera. Y expone la característica que diferencia este momento de otros anteriores: “Hasta ahora estos lugares se fundaban siempre ligados a núcleos activos y sociabilidades ya existentes. Esa configuración social y política ha estallado. ¿Cómo *hacer hoy un pueblo* a partir de fragmentos dispersos? Es el problema del vínculo, de cómo tejer vínculos, no ya entre realidades previas y existentes, sino vínculos que *creen realidad al mismo tiempo que la tejen*”<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Jacques Rancière, en una entrevista con Amador Fernández-Savater: “Hacer algo ‘contra’ no construye un comunismo positivo”. Aparecida en El Diario en 2013



*Crear vínculos y tejer realidad a un mismo tiempo:* aparece aquí enunciada una misión que el trabajo del arte está tratando de recoger y que de alguna manera ha sido desde siempre una de sus capacidades. Al tomar este objetivo, el campo de trabajo del arte se puede ver desplazado, puesto en riesgo, a punto de disolverse, pero junto a ese riesgo estaría también más cerca de lo que nunca estuvo de la vida.

A lo mejor, el Cine del futuro, o al menos nuestra manera de imaginarlo, debería renunciar a mantener la tensión y no complacerse en ser un Cine-descifrable, visto, digerible, y cultivar esa cualidad de ser un cine que opera entre la gente de manera presencial, donde aquella gran representación del mundo que fue el Cine ha perdido vigor hipnótico y ganado vigor productivo, organizacional, de encuentro. Un cine donde la película es una huella de algo mucho mayor ante lo que solo queda desear vivirlo. Una imagen fílmica que pierde vigor en la pantalla porque su potencia está en los encuentros humanos que lo producen, un cine, quizá, tan inabordable, incontrolable e indescifrable como la vida.<sup>24</sup>

Con estas palabras explican en el proyecto Cine sin Autor este desplazamiento del foco de trabajo hacia *la vida*, que es al fin y al cabo el enclave que se ocupa del cuidado de vivir. Un enclave cuyo carácter es casi subterráneo, aunque late en él un movimiento continuo. Y que hace como la marea, se retira para volver después a emerger de nuevo, subiendo como la espuma y desbordándose del dique a cada rato.

\* \* \*

Se interrumpen aquí los *apuntes* para estos enclaves. Podemos tratar de ver en ellos algo parecido a un método de trabajo. O tal vez podría verse como un “método de métodos”, ya que está zurcido a base de jirones de traperero, retales arrebatados a ciertas formas de hacer. Metodología de vagabundos, de niños perdidos, sin mentores, que van eligiendo a sus antepasados y construyendo el mundo en el que, más libres, habitarán de nuevo. Cierra un último jirón que viene de Nietzsche: “Las verdades más valiosas son las que se descubren en último lugar; pero las verdades más valiosas son los métodos”.

---

<sup>24</sup> Así finaliza el texto Un CINE-INDESCIFRABLE desde las flipaduras de Vertov, donde se explica, a modo de posicionamiento, en qué consiste el trabajo del colectivo Cine sin Autor.

---

## REFERENCIAS:

Agamben, G. (1996). *La comunidad que viene*. Valencia: Editorial Pre-textos. p. 54.

Agamben, G. (2004). *Infancia e Historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Agamben, G. (2008). ¿Qué es ser contemporáneo?, texto traducido por Cristina Sardoy. Clarín (21-03.09).

Benjamin, W. (2007). *Imágenes que piensan*, Obras, IV. Madrid: Abada. pp. 387-388.

Benjamin, W. (2007). Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres. En: *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata: Terramar. pp. 94-95.

Blanchot, M. (2002) *La comunidad inconfesable*. Madrid: Editorial Nacional. p. 14.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2006). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos. pp. 349.

Gastón Bachelard, G. (1999). *La intuición del instante*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. p. 15.

Jean-Luc Nancy, J-L. (2000). *La comunidad inoperante*, Traducción de Juan Manuel Garrido Wainer, Santiago de Chile: Lom. p. 48.

Sloterdijk, P. (2003). *Experimentos con uno mismo: una conversación con Carlos Oliveira*. Valencia: Editorial Pre-textos.

T.S. Eliot (1919). *La tradición y el talento individual*.

Tiqqun. ¿Cómo Hacer? <http://www.bloom0101.org/como.html>

Zambrano, M. (1977). *Claros del bosque*. Barcelona: Seix Barral. p. 21.

**El texto está sembrado de referencias a obras que se pueden consultar. Sobre el trabajo que he hecho durante los últimos años hay tres que tienen relación directa con este texto:**

Pequeño Museo de lo Comunal. (<http://susanavelasco.net/mc.html>)

Cámara solar y ermita en Herrerueta (<http://susanavelasco.net/camarasolar.htm>)

Cunctatio (<http://subur.urbanaccion.org/?cat=1>, <http://archivocunctatio.tumblr.com/>)

---