

Seis “agentes provocadores” y una casa de cartón pueden hacer que veamos las cosas de manera diferente

Las cosas relevantes suelen llegar envueltas en lo cotidiano. No requieren de oropeles que las anuncien, pues se manifiestan solas. Aparecen y ya está. Desde la primera vez que entré en los talleres del grupo de artistas que aquí nos ocupan, he tenido la sensación de que algo *me sonaba* bajo todo ese magma de proyectos tan diferentes. La especie de ebullición mental que supone introducirse en las tripas de seis discursos distintos, *particularmente* distintos, con el doble objetivo de componer una sinfonía que sea una exposición, y otra que sea un texto, produce ruido, mucho ruido... Mas su retumbar ha venido resultándome ciertamente familiar, y en cada ocasión que he vuelto a ellos me ha parecido que el run-run de algo conocido estaba ahí, latiendo oculto, sin revelarse pero presente... Hasta que, ya sentado con voluntad de escribir estas líneas, dado a ordenar y estructurar notas, referencias, sensaciones en el esquema que suelo hacer cuando articulo inicialmente un texto, he recordado algo que siempre estuvo *antes* que el pasillo que distribuye los estudios: la casita de Säihky, verdadero eje de la *familia* que se ha producido este año entre los artistas residentes de La Térmica. Säihky es la hija de 4 años de Mirimari Väyrynen, una de las autoras que en esta edición ha disfrutado del programa de Creadores, el cual ha facilitado la presencia de la pequeña en un ejercicio de ética institucional que, sin duda, lo distingue y marca ejemplo político a seguir. Ella ha cualificado también la progresión de convivencia del grupo, no sólo a partir de la extraña mezcla lingüística de finés, inglés y algo de español que maneja, sino en su condición feliz de *ahijada de todos*... El hecho es que la tremenda presencia poética de esa caja de cartón tuneada en estancia de juegos era tal que a los artistas -siempre tan trascendentales- nos pasaba desapercibida, aunque se alojase en las más profundas bases de todo esto que aquí nos reúne. El lúdico hacer, febril y subjetivo, común y comunitario, ha sido durante estos cuatro meses sistemáticamente compartido, pues el cruce procesual, artístico y vital es lo que ha formado, como decía, el entorno familiar del que ha ido constituyéndose como símbolo la casita de Säihky. Y ese recuerdo, ante el bosquejo preliminar de este texto, ha venido a establecer una relación inesperada con otro: “Hay ahí bastantes conceptos que, uno tras otro –me dije- son los mismos que anotaste cuando estabas leyendo... tu apreciado *Tristram Shandy*, y ¡no te habías dado cuenta!”. Pues sí, por extraño que pueda parecer, aquel texto de Laurence Sterne de 1760 me había llamado de modo especial la atención por su poliédrica actualidad, entre otras cosas en lo relativo a su sentido del humor. Reírse tanto con un libro de hace más de 250 años no es común, como tampoco lo es que uno vaya apuntando en él cuestiones sobre procesos, juegos metadisciplinares, *dribblings* temporales o apelaciones directas al lector. O anotando la singularidad del personaje del tío Toby, totalmente enfrascado en la recreación, en el jardín de la casa familiar, del sitio de Namur durante la Guerra de los Nueve Años (1688-1697) entre Inglaterra y Francia, “un cómico microcosmos en el que las batallas se libran sin derramamiento de sangre, sin derrota, sin victoria y sin fin, [...] un mundo en el que el amor y el arte existen realmente, y en el que la alegría y la recreación salvan a las almas de la desesperación”¹. La inteligencia que campa a sus anchas por esas páginas redime las miserias humanas porque las desdramatiza lúdicamente, y esa ironía del juego ocurre precisamente donde aquí más nos va a

¹ Wright, Andrew: *Introducción* a Sterne, Laurence: *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*. Alfaguara. Madrid, 1999, pp. XX-XXI.

importar: en el lenguaje. Como ha ocurrido en los estudios de estos seis artistas, o en el montaje de la exposición. O en la casita de Säihky.

Sin atender, desde luego, a la ortodoxia, comenzar así el acercamiento al trabajo, no ya de uno, sino de seis artistas actuales, responde al convencimiento de la operatividad de la intermisión que me hace asumirla. Mucho más allá de la mera sátira, aquel inglés amigo de Hogarth compartía modernidad artística con éste, y lo revelador es que también lo hace con el reparto de autores que aquí he de *relatar*. De cualquier modo, sirva esto, de camino, como invitación a la lectura de Sterne hoy. Un ilustre crítico literario francés, Henri Fluchère, señalaba que el personaje de Tristram Shandy, como héroe del relato homónimo, mantenía a lo largo de todo él una “doble prerrogativa de narrador y comentador, de observador y testigo material, escritor y filósofo”, que es exactamente lo que vienen haciendo en sus respectivas carreras, en diferentes planos y desde sus particulares perspectivas, nuestros seis autores. Están todos ellos interesados por ser juez y parte de sus correspondientes operaciones estéticas, dentro y fuera de la ficción que es toda obra de arte. Y, entre otras causas, lo consiguen porque, sobre todo, comparten la inquietud de mostrarnos sus procesos performativos. Obviamente, esto parece un tópico del arte contemporáneo, puede argumentarse que es un comportamiento común desde que empezamos a principios del XX, por ejemplo, a ver más la pintura que lo que ésta representa. Sin embargo, las *maneras* que me he encontrado en estos seis talleres, en sus webs (visítelas, será un tiempo muy bien invertido) o en las jugosas conversaciones que hemos compartido, ponen especial énfasis en la cuestión, pues suponen la visibilización de sendos transcurros de producción en tanto que *actos* reveladores del sentido que hoy tiene deconstruir las representaciones dadas para articular resignificaciones poéticas. A ello responde que hayamos querido que esta exposición deba entenderse como una continua digresión que permea y articula las relaciones entre sus variados procesos de generación de las obras. Si son *works in progress* que se nos muestran formalizados como tales en su exhibición (por cierto, como el *Tristram Shandy* y como la casita de Säihky), su montaje expositivo colectivo también procura tematizar la presencia discursiva de los modos de hacer que aquí se cruzan.

En 1927, Marcel Duchamp instaló en su apartamento parisino una puerta que daba a tres estancias: estudio, dormitorio y baño. Un supuesto problema de espacio fue resuelto mediante este ingenio poético, consistente en un radical cambio del punto de vista respecto a lo que es una puerta. El truco no estaba en la puerta en sí, sino en el elemento que le permite funcionar como tal: la bisagra. Actualicemos, pues, aquel feliz engendro de modo que abra no tres sino las seis estancias que han venido habitando los otros tantos proyectos que aquí nos convocan. Pues las bisagras de esta puerta son las que, duchampianas, nos revelan en su función lo que comparten nuestros autores de esta edición: la apertura como poética discursiva, las obras como cosas en constante mutación de búsqueda, fragmentos de unos transcurros de los que no sabemos fin. El giro de acceso a *siempre otra* posibilidad de configuración de lo real.

De entre los diferentes umbrales que he querido aquí traer como ejemplos del versátil girar de nuestra puerta a seis bandas, comenzaré atendiendo a uno que, de entrada, me parece puede ser bien revelador de la comunidad de intereses que creo late bajo estos aparentemente tan dispares planteamientos artísticos. Me refiero a los procesos que relacionan particularmente el empleo de la disciplina del dibujo en tres de nuestros autores. Así, examínese el trabajo de Marco Moreira y se observará que su querencia por el concretismo se gesta en un sistemático juego con la propia disciplina que articula toda su trayectoria: la deconstrucción de la idea de *dibujo*, desplegada en todos sus planos imaginables, nos lleva a repensar continuamente qué es eso que llevamos haciendo tantos milenios, con tan pocas variaciones materiales. Lápiz y papel son en sus obras mucho más que *lo que parecen*, y funcionan como artefactos de revelación de la multiplicidad de posibilidades que puede tener lo más cotidiano, lo más cercano. Por eso resulta inquietante su discurso, porque impele a pensar, desde lo sencillo, que *todo puede ser siempre de otra manera*. El empleo que hace Moreira de los elementos estructurales de la representación -llevados al extremo desde el uso recurrente de una disciplina fundacional no ya del signo con voluntad artística, sino nada menos que de la escritura como artefacto comunicativo- tiene un componente

lúdico que, emboscado tras la aparente ortodoxia formal de sus producciones, destila un humor larvado que, sin duda, engrasa el giro de sorpresa que siempre guardan sus obras. Lo cual nos abre a otro vano de entrada de este “ecosistema térmico” para traernos hasta los dibujos de Irene González, discursiva y temáticamente en las antípodas de Moreira, mas cercanos a éste en lo que a recurrencia a lo cotidiano se refiere, pues también lo emplea para fraguárnoslo extraño. Muy extraño, de hecho. Y, siempre, de nuevo, mostrándonos el proceso, en su caso el pausado e incesante construirse de unas imágenes que, en realidad, son *collages* enmascarados, apariencias de completitud que provienen de un muy contemporáneo constructo de apropiaciones y montajes. Esta estrategia barroca de su poética conmueve por su marcada efectividad sensible, y el gran transcurso elíptico que puede contemplarse en la exposición que aquí nos convoca así nos afecta en un plano casi místico, obligándonos a detenernos, a renunciar a la velocidad que habitamos para dedicar nuestro último tesoro, el tiempo, a *contemplar* mínimos pero constantes cambios de luz en su ocurrir por un rincón de una estancia con un pequeño cuadro de Bronzino. La profunda sutileza lumínica que se mueve sobre el retrato de esa pintura es análoga a la que *nos pone a ver* cómo está todo ello magistralmente dibujado, una y otra vez, a lo largo del bucle que forman las dieciséis piezas de la obra. Que es, continuando con este girar las bisagras de relaciones procesuales en torno al dibujo, precisamente lo que en gran medida nos van a negar los dibujos de Ernesto Casero, muy semejantes a los de González en lo que a factura *muy figurativa* se refiere, mas totalmente volcados al empleo operacional de ésta para la visibilización de manifestaciones y pintadas cuya génesis fotográfica subraya la intención *documentalista* que ostentan, pues de ello depende la verosimilitud de unas representaciones que se sitúan en el límite de lo creíble. De ahí la efectividad de su ironía respecto a las contradicciones del posthumanismo, en un jocoso tono que se sitúa entre el respeto del que comprende y comparte algunos de estos principios y el reírnos, muy paradójicamente, de nosotros mismos en nuestras tan necesarias y cada vez más complejas aspiraciones de comunión con la Naturaleza. Y aquí es el registro del dibujo de Casero lo que consigue *eso*, como lo hacen, según veremos más adelante, el resto de sus obras por otros medios. Estos dibujos también proceden de fotografías *desviadas*, pervertidas mediante mínimas intervenciones que desplazan su sentido hacia el ámbito semántico que nos sitúa en la continua mutación de valores de nuestra condición contemporánea. E, insisto, consigue que nos hallemos sonriendo ante el dilema que nos ofrece, que no es otro que el reconocernos en el insoluble conflicto ético de nuestra existencia en el mundo. Ahí es nada, lo que pueden hacernos ver unos “simples dibujos”. Tan “simples” como la puerta de Duchamp.

Y sus bisagras. Hagamos que se volteen ahora desde esos parámetros procesuales del dibujo y sigan atendiendo al cómo ocurren estas poéticas sobre nuestra relación con lo natural, ampliando el campo disciplinar hacia el temático: hacia las pinturas expandidas de Mirimari Väyrynen. La eminente intuición plástica que la artista viene desplegando desde sus inicios se caracteriza por una profunda deconstrucción y expansión de la pintura como medio. Sin embargo, si en el caso de Marco Moreira respecto al dibujo el desmontaje analítico implica una marcada intención por subrayar la *presencia* de esas *cosas* que son obras, la operación que desarrolla Väyrynen asume la condición *re-presentativa* de la pintura y, no obstante, la lleva más allá de sí misma. Toma un género con tanta tradición como es el del paisaje y lo revierte de su histórica ventana. De hecho, pervierte la transparencia de su ilusionismo para pintar sobre ella, pues sus óleos ocurren sobre metacrilatos fragmentados, llevados al espacio en varios planos de profundidad, situación y relación con *otras ventanas*, éstas videográficas. Literalmente, *construye* las pinturas a partir de la radical reconsideración de sus elementos estructurales. Si en otras ocasiones hemos visto cómo aplica el color *sobre* plantas, funde cuadros de paisaje, instala y enchufa árboles trocados en piezas de bricolaje o pinta con desechos, por citar una mínima fracción de su abanico de operaciones al respecto, ahora podemos disfrutar de su muy particular relectura de un subgénero del paisaje como es el de la pintura de nubes. Cuando la conciencia ecológica se cruza con el romanticismo nórdico pueden acontecer mil ocurrencias, y alguna que otra gran epifanía. Como ésta que aquí nos ocupa. Los cielos de estas pinturas expandidas son sistemáticamente grises y negros: las tormentas sublimes-terribles del XIX se han tornado contemporáneo y cotidiano CO₂, en un fluir que no conoce fronteras nacionales ni control humano. Así, Väyrynen juega con todos esos planos de desplazamientos históricos, de medios y de modos civilizatorios

porque entiende su hacer artístico como *ensayo* continuo, una vía de generar conocimiento fundamentado en la producción poética que ancla sus raíces en lo mejor de la modernidad para articular sentido en nuestra más tangible, aunque también invisibilizada, contemporaneidad. Esta labor pone en correspondencia las metamorfosis del proceso artístico con el permanente estado de transición que representa, al relacionar supuestos opuestos como lo natural-físico y lo artificial-abstracto, los puntos de vista horizontales o en contrapicado del paisaje pictórico con los cenitales de las tomas de datos de satélite, o con *streamings* de paisajes en la web. Para redimirnos, aunque sólo sea un poco, añadiendo un par de pinturas que nos llevan a la Hellisheiði Power Station, de Islandia, donde, por fin, una máquina transforma el CO₂ del aire en hermosas piedras negras. El resultado de un mínimo pero esperanzador momento de lucidez humana, que este brillante ensayo artístico nos trae desde los mismos cielos a los que, en otra vuelta de nuestras bisagras, se asoma Alejandro Ginés para hablarnos, también, de flujos globales, tecnologías y una civilización dada a su escrutamiento digital. Pues, en este caso, más bien mira al cielo para encontrar, precisamente, una mirada que se dirige a nosotros: la de los drones de Google que barren todo el mundo con sus fotografías a 400 metros de altura. Si Väyrynen nos habla de flujos de aires negros, Ginés lo hace de aquellos canales que permiten vislumbrar posibles vías de escape existencial que dan título a la serie *Plan de Fuga. Islas*, perteneciente a su proyecto *EXIT/EXIST*. Y, si hemos visto cómo Väyrynen *construye* sus expansiones pictóricas, o Moreira esas tan metagráficas acciones mínimas dadas a activarnos la relación sensible con las *meras cosas*, o Casero, como González, sus respectivos *montajes* que luego nos aparecerán con la verosimilitud del documento o del dibujo del natural, también podemos observar el obsesivo y meticuloso hacer arquitectónico, de ideación y ejecución, ladrillito a ladrillito, que lleva a cabo Alejandro Ginés en esta serie. En realidad, en prácticamente todo su trabajo hasta la fecha, pues la construcción escultórica de obras anteriores es aquí digital, pero no menos minuciosa, sistemática, perturbadoramente insistente en su labor acumuladora. También son elementos mínimos que se repiten, pero ahora éstos provienen, como decía, del agenciamiento que opera a partir de las fotografías con las que Google Earth nos *planifica* un mundo ubicuo. Dicha economía global de la información es traída a su perversión poética: vemos extraños enjambres, formando las *islas* que dan título a la serie, de puertos deportivos. Las minúsculas embarcaciones nos llevan a los anhelos vanos de cada hormiga-sujeto contemplada por ese gran dios contemporáneo que nos registra. Si, por ejemplo, en fases anteriores del proyecto nos dio a ver maquetas, esto es, miniaturas ante las que éramos gigantes, ahora esa humanización del espectador ya no está. Ni los materiales son tangibles, ni nos hablan de su proceso artesanal, sino de un mundo virtual en el que la esperanza también está vigilada, controlada. *Montada*. En efecto, las tres grandes fotografías que nos muestra plantean una muy reveladora –y dura- idea de paisaje totalmente vinculada a los mecanismos de control mediante la representación a que tan gozosamente nos sometemos, descubriéndonos como indígenas plantados en un sistema tan *presentista* como acomodaticio en los diversos planes de inmovilización ontológica que nos ocupan la subjetividad. Establece una analogía entre economía de la representación y economía del sujeto en función de sus aspectos más paradójicos, profundamente humanos, por tanto. Sin embargo, la potencia poética del lenguaje que viene articulando Ginés proviene del contraste de ello con la Razón constructiva, como manifestación del sistema productivo que nos habita. La relación de amor y odio que mantiene con lo arquitectónico da cuenta de la persistente crisis de la idea de sujeto que fundamentó nuestra modernidad y que, pese a todo, seguimos –bien que *nostálgicamente*- enunciando porque, quizás, sea el último asidero que nos quede: huir en uno de esos barquitos hacia otros puertos deportivos, sin aduanas ni control de fronteras. Uno de entre tantos modos que nos ofrece el autor de, en sus propios términos, “derribar una valla para abrir un camino”.

Nos cuenta Mieke Bal que “el acto de enmarcar produce un acontecimiento”². Y a ello se emplea -como veremos a continuación cuando amplíe la cita de esta eminente artista y profesora holandesa- quien ahora traigo a actuar como nuevo giro de esta puerta postduchampiana que tantas vueltas está aquí dando, Enar de Dios

² Bal, Mieke: *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Cendeac. Murcia, 2009, p. 178.

Rodríguez. Su estrategia de agenciamientos es compartida con Ginés, aunque más que ocuparse de imágenes previas y tácticas de control/información, prefiere centrarse en captar los modos de rituales culturales que tenemos asumidos para, si se me permite la figura, destriparlos y servirnoslos cual sushi, bien frío como la venganza. Muy interesada por los límites que acotan nuestros comportamientos, no sólo individuales sino, sobre todo, sociales, el proyecto que ha planteado en La Térmica da cuenta de, como hemos visto en otra línea con Väyrynen, una actitud ante el proceso productivo que lo asume también en tanto que ámbito de *ensayo* poético. Ello ha implicado una muy fértil deriva respecto a sus intenciones iniciales, obviamente en función de su capacidad para adaptarse y aprovechar los diferentes contextos en los que actúa como generadora de significados. Así, manteniendo la propuesta de estudiar el proceso de *maquillaje* publicitario de empresas de nuestro entorno como Mora Salazar, principal productora nacional de concertinas para los vallados de los muros fronterizos que financia, con cientos de millones de euros, el programa europeo Frontex, nuestra autora ha procedido, entre otras cosas, a *enmarcar* distintos planos de todo lo que implica el proceso productivo-expositivo que nos ocupa. Aquí he de aclarar que cuando Bal habla de enmarcado lo hace contraponiéndolo al concepto mucho más común, y difuso, de contexto:

*El contexto es sobre todo un nombre que se refiere a algo estático. Se trata de una “cosa”, una colección de datos cuya facticidad deja de ponerse en duda desde el momento en que se verifican sus fuentes. “Dato” significa “dado” como si el contexto trajera consigo su propio significado. La necesidad de interpretar estos datos, que por lo general sólo se reconoce cuando surge la necesidad de hacerlo, se puede pasar por alto con demasiada facilidad. Sin embargo, el acto de enmarcar produce un acontecimiento. Por encima de todo, esta forma verbal, tan importante como el nombre que indica su producto, es una actividad: algo que realiza un agente responsable de sus actos, a quien podemos pedir cuentas. [...] Uno debe explicitar lo que impone sobre el objeto del análisis: por qué, con base en qué y para qué. Después uno trata de dar cuenta de la propia posición como objeto de enmarcado, de las “leyes” a que uno se somete.*³

Si leemos la entrada que, para poder acceder a esta exposición, nos obliga a recibir Enar de Dios, comprenderemos con meridiana claridad la correspondencia entre su labor y lo que explica Bal. Del mismo modo que cuando nos encontramos con una de las piezas que ha instalado en sala: una cinta de control (como las que forman pasillos en los aeropuertos) que bloquea el paso a la salida de emergencia del propio espacio exhibitivo, estampada con logotipos de distintas empresas que hacen de la “seguridad” su (gran) negocio. Estas *operaciones fronterizas* se nutren también del manifiesto –y muy fructífero en proyectos tanto “autorales” como comisariales- interés que desde 2014 ha venido desarrollando la artista por desmontar las condiciones de asignación de significancia cultural, social y política que implica la institución arte en tanto que sistema de instauración de valor simbólico y económico, en la línea de Hito Steyerl cuando afirma que “en vez de permitir que el museo permanezca en una posición de falsa inocencia e intentar dissociarnos de él, deberíamos luchar por convertirlo en el espacio que queremos que sea”.⁴ Así, la iconosfera mediática, urbana e institucional no cesa de ofrecerle *presas* a la certera mirada de cirujana irónica desde la que lee el mundo Enar de Dios, quien realmente pareciera haber visto pasar dos veces al gato de *Matrix*. De ahí también el resto de la producción realizada estos meses en Málaga: el inicio de una serie infinita de fotografías de negocios que se llaman “Europa”, un admirable videopoema a partir del *collage* de distintas promociones de empresas de seguridad en internet, o una serie de “pinturas” célebres intervenidas con más pintura (aunque, si le pregunta, le dirá que ella no pinta: ni falta que le hace). De hecho, en su estricta noción conceptual, esos cuadros son más agudos *collages* que pinturas. Son falsas pinturas.

³ *Ibid.*, pp. 178-179.

⁴ Hito Steyerl en conversación con João Fernandes: *El arte, un lugar de ensayo*. En Steyerl, Hito: *Duty-Free Art*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2015, p. 35.

En este sentido, me permitiré otra digresión –no en vano he comenzado con el *Tristram Shandy*- acerca de una recurrencia concreta en el *modo de empleo* de la estrategia del *collage* por nuestros autores, que me viene resultando, cuando menos, curiosa, y sobre todo muy significativa respecto a las maneras que tienen de relacionarse con esta forma de componer y de pensar: me parece particular que todos ellos la vinculen de un modo u otro con la ironía, también ésta en diversos planos, grados y tonos. Si bien en el caso de Moreira podríamos hablar más de *actos de montaje* que de *collage* propiamente dicho, la potencia del ingenio lúdico que éste implica también late con fuerza bajo la superficie de las obras de nuestro portugués. De cualquier modo, en los seis discursos prevalece esa relación: el cortocircuito subyacente a la colisión de elementos heterogéneos que es la base del *collage*, lo es también del humor. Y ambos priorizan hacer visible su propio lenguaje, del mismo modo que los seis comparten una actitud de juego respecto a su desprejuiciado entendimiento de que están siempre rodeados de multitudes de potenciales *objets trouvés* a su disposición, para agenciárselos, pervertirlos, yuxtaponerlos, tunearlos o intercambiarlos a voluntad. Para resignificarlos, descontextualizarlos o *enmarcarlos* según las poéticas de cada cual. Sin duda, tienen en común, en expresión de Esteban Pujals, precisamente “la desconfianza extrema que demuestran frente a los lenguajes de los que se valen”⁵, pues tal es la condición de pérdida de respeto al canon lingüístico dado que resulta necesaria para cualquier práctica de ironía, es decir, de inteligencia discursiva ante la gravedad del mundo, sea el nuestro o el del XVIII. Así se entienden, por ejemplo, las sonrisas cómplices de quien descubre que cada agrupación de muchos marquitos de papel que nos presenta Moreira, en realidad es una sola hoja de folio cortada en sucesivos rectángulos concéntricos. O del que escruta esos detonadores del conflicto ético que son las plantillas *usadas* de los callejeros *stencils* posthumanistas de Ernesto Casero, o sus pancartas de la misma índole (sin duda hechas con las mismas cajas de cartón que la casita de Sähky). Y ello no se debe a otra cosa más que a esa radical capacidad política que Francis Alÿs –un muy probable sterniano- atribuye al acto poético:

*La licencia poética opera como un hiato -un "agente provocador", un cortocircuito- en la atrofia de una situación que se encuentra en un estado de crisis o letargo político, social, confesional, étnico, económico o militar. A través de la naturaleza absurda y a veces impertinente del acto poético, el arte provoca un momento de significado suspendido, una sensación de falta de sentido que puede revelar lo absurdo de la situación. Mediante este acto de transgresión, el acto poético permite dar por un instante un paso atrás respecto a las circunstancias. En resumen, puede hacer que uno vea las cosas de manera diferente.*⁶

La interrupción del flujo que mantiene un sistema representa una acción subversiva de su funcionamiento, que conlleva una importancia mayor si pensamos en el poder de suspensión de su discurso que tienen operaciones complejas como pueden ser las artísticas. No es gratuito que Alÿs emplee vocablos como hiato, absurdo, impertinencia o significación *suspendida*. Bajo esos términos –aplicables también a una definición del humor- subyace una reivindicación del tiempo, ese “paso atrás” implica la recuperación de una experiencia de la temporalidad que se nos ha sustraído. Por eso, insisto, es *política* la dilatación, la duración que implican las poéticas que hemos estado visitando: Irene González nos devuelve a una *durée* que se explyea en la contemplación de su gran obra *elíptica*, pero también nos invita a reconsiderar su condición efímera al confrontarla espacialmente con un vídeo en el que sus 16 dibujos *lentos* se mutan en “fotogramas” de un GIF de 2 segundos en bucle. Se *invisibilizan* como cápsulas de tiempo, su animación nos impide mirarlos. Humor negro. Por otro lado, las tan cuidadas, encajadas y ordenadas acumulaciones de puertos pacientemente recolectados en internet por Alejandro Ginés nos manifiestan su análogo dispendio de horas, días y meses empleados en una tarea que invierte de cuajo la inmediatez de cada clic fotográfico de los drones que los registran. Más humor negro. Mirimari Väyrynen sitúa en el mismo campo perceptivo una confrontación de

⁵ Pujals Gesalí, Esteban: *Collage: de la lectura considerada como una de las Bellas Artes*. En López Cuenca, Rogelio: *WORD\$WORD\$WORD\$*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Sevilla, 1994, p. 91.

⁶ Francis Alÿs, transcrito de una charla dada en Beirut en diciembre de 2008, enviada por e-mail a Mark Godfrey por el autor en septiembre de 2009. Cit. en Godfrey, Mark: *Politics/Poetics: The Work of Francis Alÿs*. En Alÿs, Francis: *A Story of Deception*. The Museum of Modern Art. Nueva York, 2011.

modos de mirar y leer que nos llevan continuamente del siglo XIX al XXI, en una obligada heterocronía perceptiva tan esquizofrénica como cotidiana... ¿Humor finlandés?... Los lápices de Marco Moreira salen de sus cajas para cubrir las *totalmente* con su grafito. Humor *en* portugués, como el de Machado de Assis –más sternianos!- cuando abre sus *Memórias póstumas de Brás Cubas* con una *saudosa* y también muy heterocrónica dedicatoria “al gusano que royó primero las frías carnes de mi cadáver”, la cual discuto con Ernesto Casero como posible solución ficticia al dilema de sumarnos o no a las lúcidas y a un tiempo delirantes reivindicaciones posthumanistas que representa. Todo ello mientras Enar de Dios, como *enmarcadora* oficial del grupo, nos recuerda con sus tickets de entrada que seguimos en *Matrix*: “Los/as usuarios/as del espacio corren el riesgo de confundir la realidad con lo visible”. Humor cruel.

Un “agente provocador” es un sujeto encubierto que se introduce en un sistema para instigar a sus miembros a la comisión de actos delictivos o punibles. Y si aquí ese régimen es el que nos tiene autoconsumiéndonos, desposeyéndonos de nuestro tiempo 24 horas al día durante los 7 días de la semana, los hacedores de duración, de ironía y de juego son esos agentes. Son artistas y son seis. Y han estado cuatro meses en La Térmica trabajando para nosotros alrededor de la casita de cartón de Säihky, pegando cañonazos de poesía como el tío Toby en su jardín. Así que no se demore en visitar sus hazañas, no sea que se las pierda. Y no deje de tener en buena cuenta que si mucho ha disfrutado y aprendido este narrador con lo aquí relatado, aún más lo ha hecho con todo lo que no ha sabido contarle.

Carlos Miranda