

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 11 • 2024 • ISSN 2386-8449

PANORAMA: POÉTICAS DE LA INOPERANCIA · LA PEREZA Y EL RECHAZO DEL TRABAJO EN LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA

Prefacio: Preferiría ser horizontal · Juan Evaristo Valls Boix

ARTÍCULOS

¿Se puede hoy ejercer la pereza en un sentido emancipatorio? · Hernán Gabriel Borisonik

Imágenes de la inclinación y la caída: contra la *vida capital* · Marcela Rivera Hutinel

El derecho (de una hija) a la pereza. Una tentativa a la posibilidad de la inoperancia en la esfera de la reproducción social · Lara García Díaz

La productividad del fracaso · Pol Capdevila Castells

Perder la mirada. Ensimismamiento y ensoñación como prácticas (artísticas) de resistencia · Tania Castellano San Jacinto

La celebración de lo inútil en los juegos callejeros de Francis Alÿs · Mariam Vizcaíno Villanueva

Vindicación del gesto mínimo. Entrevista a Taller Placer · Juan Evaristo Valls Boix

Resistir desde abajo: camas incómodas y violencias ortopédicas en la creación artística contemporánea · José Luis Panea Fernández

Lumpen Logistics. Stop Working and Get Mad, or Get Mad and Have Fun · Maurizia Boscagli

Poética de la inoperosidad. La potencia-de-no de la imagen en Guy Debord · Natalia Taccetta

La Voz Cómica. Giorgio Agamben y el problema de la comedia · Rodrigo Karmy Bolton

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://turia.uv.es/index.php/LAOCOONTE>

DIRECCIÓN

Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València)
Miguel Ángel Rivero Gómez (Universidad de Sevilla)
Rosa Benítez Andrés (Universidad de Salamanca)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València)
Irene León Tribaldos (Universidad de Salamanca)
Mikel Martínez Ciriero (Universidad de Navarra)
Marta Zamora Troncoso (Universidad de Sevilla)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Rosa Benítez Andrés (Universidad de Salamanca), **Matilde Carrasco Barranco** (Universidad de Murcia), **Raquel Cascales Tornel** (Universidad de Navarra), **Nélio Conceição** (Universidade Nova de Lisboa), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Magda Polo Pujadas** (Universidad de Barcelona), **Adrián Pradier Sebastián** (Universidad de Valladolid), **Carmen Rodríguez Martín** (Universidad de Granada), **Miguel Salmerón Infante** (Universidad Autónoma de Madrid), **Juan Evaristo Valls Boix** (Universidad Complutense de Madrid) y **Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València)

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol Murgadas (Universitat Pompeu Fabra), **Paula Barreiro López** (Universidad Toulouse 2 Jean Jaurès), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Anacleto Ferrer Mas*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (Károli Gáspár University of the Reformed Church, Hungary), **Anna Christina Soy Ribeiro** (Texas Tech University), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

Coral Bullón



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons Atribución 3.0 España, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA | DEPARTAMENT DE
FILOSOFIA



Departamento de
Filosofía
Universidad Zaragoza



Departamento de
Filosofía



VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA | DEPARTAMENT DE
FILOSOFIA



MINISTERIO
DE CIENCIA, INNOVACIÓN
Y UNIVERSIDADES



AGENCIA
ESTATAL DE
INVESTIGACIÓN



Institut de Creativitat
i Innovacions Educatives

LAOCOONTE aparece en los catálogos:

latindex

BASE DE DATOS
ISOC

ERIH PLUS

Dialnet

REDIB | Red Iberoamericana
de Investigación y Conocimiento Científico

SHERPA/ROMEO

DULCINEA

EBSCO

MIAR

“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 11 • 2024

PANORAMA

POÉTICAS DE LA INOPERANCIA

LA PEREZA Y EL RECHAZO DEL TRABAJO EN LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA.....	7
Prefacio: Preferiría ser horizontal, Juan Evaristo Valls Boix	9
ARTÍCULOS	15
¿Se puede hoy ejercer la pereza en un sentido emancipatorio?, Hernán Gabriel Borisonik	17
Imágenes de la inclinación y la caída: contra la <i>vida capital</i> , Marcela Rivera Hutinel	31
El derecho (de una hija) a la pereza. Una tentativa a la posibilidad de la inoperancia en la esfera de la reproducción social, Lara García Díaz	48
La productividad del fracaso, Pol Capdevila Castells	58
Perder la mirada. Ensimismamiento y ensoñación como prácticas (artísticas) de resistencia, Tania Castellano San Jacinto	73
La celebración de lo inútil en los juegos callejeros de Francis Alÿs, Mariam Vizcaíno Villanueva	91
Vindicación del gesto mínimo. Entrevista a Taller Placer, Juan Evaristo Valls Boix	106
Resistir desde abajo: camas incómodas y violencias ortopédicas en la creación artística contemporánea, José Luis Panea Fernández	123
<i>Lumpen Logistics. Stop Working and Get Mad, or Get Mad and Have Fun</i> , Maurizia Boscagli	143
Poética de la inoperosidad. La potencia-de-no de la imagen en Guy Debord, Natalia Taccetta	157
La Voz Cómica. Giorgio Agamben y el problema de la comedia, Rodrigo Karmy Bolton	172
RESEÑAS	186
El maestro y su fiel discípulo, Miguel Salmerón Infante	188
Neoliberalismo y diseño: retórica neoliberal en el ethos terapéutico, Victoria Servidio	191
Lo que queda del naufragio: un tratado acerca de lo sublime, Vanessa Gourhand	195
El museo imaginario de las obras musicales. Un ensayo de filosofía de la música, José G. Birlanga Trigueros	200
Invitación a pensar el enigma del arte: el capítulo III de los materiales para la <i>Teoría estética</i> de Th. W. Adorno, Vanessa Vidal Mayor	203
El pensamiento estético de Adorno y su diálogo con Kant y Hegel, Mikel Martínez Ciriero	207

Imágenes de © **Xavier Ribas**







LIOCOONTE

PANORAMA: POÉTICAS DE LA INOPERANCIA
LA PEREZA Y EL RECHAZO DEL TRABAJO EN LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA

ARTÍCULOS

Perder la mirada. Ensimismamiento y ensoñación como prácticas (artísticas) de resistencia

Losing the Gaze. Self-absorption and Daydreaming as (Artistic) Practices of Resistance

Tania Castellano San Jacinto*

Resumen

El ensimismamiento y la ensoñación son formas de mirada perdida que, aun tratándose de gestos o comportamientos anodinos, se podrían definir como (audio-)visualmente evasivos. Susceptibles de considerarse estrategias corporalmente desobedientes, burlarían, en cambio, consciente o inconscientemente, las formas de explotación capitalista de los sentidos. Este artículo analiza ambos casos de mirada perdida poniéndolos en relación con prácticas artísticas desmaterializadas o deudoras del *ready-made* de Francis Alÿs, Roman Ondák y Ceal Floyer. Todas ellas tratan de insertar otras miradas en el devenir cotidiano a través de la experiencia artística, tratando de disolver el límite entre ambas dimensiones

Palabras clave: Ensimismamiento; ensoñación; mirada; interrupción; gesto.

Abstract

Self-absorption and daydreaming are forms of a lost gaze that, even if they are considered trivial gestures or behaviours, could be defined as (audio-)visually evasive. Susceptible to being considered bodily disobedient strategies, they would, consciously or unconsciously, evade capitalist forms of sensory exploitation. This article analyses both cases of a lost gaze by relating them to dematerialized artistic practices or those indebted to the ready-made by Francis Alÿs, Roman Ondák, and Ceal Floyer. All of these try to insert other gazes into the everyday through artistic experience, attempting to dissolve the boundary between both dimensions.

Keywords: Self-absorption; daydreaming; gaze; interruption; gesture.

* Universidad de La Laguna
tcastell@ull.edu.es
ORCID: 0000-0002-5332-9913



Figura 1. *Looking up*. Francis Alÿs. 2001

1. Pequeños gestos, grandes proezas

El embelesamiento, el soñar despierto, la desviación del foco de atención..., todos ellos pueden suponer anécdotas cotidianas nada reseñables y, sin embargo, es en estos pequeños gestos donde puede residir un potencial político capaz de transgredir un sistema económico también corporalmente imbricado (Beller, 1994). Se podrían definir como gestos o comportamientos visualmente evasivos y corporalmente desobedientes que burlan, sea consciente o inconscientemente, las formas de explotación capitalista de los sentidos. Consideradas como estrategias que conciernen a su propia corporeidad, pueden ser capaces, pese a su nimiedad, de transformarse en actitud y hacer frente a aquellos regímenes visuales disciplinarios y desapercibidos que actúan bajo la forma de tácticas atencionales o se camuflan como escapes del sistema.

Cuando Charles Baudelaire (2000: 129) se refiere en *El pintor de la vida moderna* a una mujer que dirige su mirada al horizonte con «la misma distracción indolente, y también, a veces, la misma fijeza de atención» aporta la clave sobre ese mirar a lo lejos, distinguiendo sus dos sentidos posibles, tan aparentemente contrarios: atención y distracción. La atención responde a un objetivo claro; el de perseguir un foco lejano. Sin embargo, la distracción mencionada, un tipo de distracción abstraída, compone un campo mucho más abierto y variado que rompe en términos de tiempo y espacio con la realidad circundante. En la distracción abstraída, a la que precisamente nos conduce esa mirada lejana, podremos distinguir dos tipologías secundarias: el ensimismamiento y la ensoñación.

La ensoñación, el ensoñamiento o el ensueño, definido como ilusión o fantasía

(análogo al *Tagtraum* o «sueño diurno» del psicoanálisis freudiano)¹, se entiende como una abstracción activa en tanto implica a la imaginación en la configuración de una visión interna. Por otra parte, el ensimismamiento no se acota en la misma medida, describiéndose como: «Recogimiento en la intimidad de uno mismo», además de «desentendido del mundo exterior, por contraste con *alteración*» (RAE 2001: 926). Se podría interpretar así como un blindaje de puertas para fuera susceptible de cobijar un tipo de abstracción bien activa (como la ensoñación), bien pasiva (como un simple vaciamiento mental). Aun así, las ensoñaciones comparten con el ensimismamiento un marco que les aísla del exterior, un estado de recogimiento y, además, la pertenencia a un tiempo idiosincrásico que aloja un tipo de formas de mirar improductivas que, desde la perspectiva de una economía capitalista, no dejan de presentar una resistencia. De esta forma, la manifestación de estos estados intermitentes de distracción expresaría una liberación temporal, aunque genuina, de formas de producción y consumo.



Figura 2. *The Stray Man*. Roman Ondák. 2006

2. El ensimismamiento como suspensión temporal

Cuando la contemplación se convierte en estupor, la mirada desplegada parece cobrar tintes de estado hipnótico. Sin embargo, el ensimismamiento, al contrario que la hipnosis, atiende a una falta de intención ajena, al ocurrir de forma espontánea o siendo inducido por la propia persona ensimismada. Siendo asumido, además, como un fenómeno amplio que también puede comprender la ensoñación, plantearemos

¹ Pese a una simplista y muy cuestionable atribución de modelos de fantasías al género masculino y femenino, Freud señala los sueños diurnos como «muy variados y [aquellos que] sufren cambiantes destinos. Con cualquiera de ellos puede ocurrir que se lo abandone tras un breve lapso y se lo sustituya por otro, o que se lo conserve y se lo urda en largas historias y se lo vaya adecuando a los cambios de las circunstancias vitales» (1991: 89).

aquí la tipología de ensimismamiento identificada con la clase de distracción de la que hablaba William James, correspondiente a una «entrega al transcurso vacío del tiempo» o «letargo», con «vaciar la mente» o con «no pensar en nada» (1989: 321). Estos lapsos temporales equivalentes a una abstracción pasiva, se opondrían a la ensoñación por corresponderse esta con una configuración mental imaginada, es decir, con una abstracción activa. El ensimismamiento se presentaría así como un estado rayano en lo hipnótico sin serlo.

Los ojos están fijos, como en el vacío, los sonidos del mundo se funden en una unidad confusa y la atención se dispersa de tal modo que se siente en todo el cuerpo, como si dijéramos, simultáneamente, y la porción delantera de la conciencia, si está ocupada, lo está por una especie de sensación de entrega al transcurso vacío del tiempo. (James, 1989: 321)

James señala como desencadenante voluntario de este estado el fijar los ojos en el vacío y/o el no pensar en nada y, por otra parte, relaciona su origen imprevisto, con una actividad habitual monótona y poco estimulante o con la fatiga. De estas causas interpretamos que el ensimismamiento supondría así un «deslizamiento en la inconsciencia» (James, 1989: 364) provocado por estímulos que no varían. Una inconsciencia en la que «la mayor parte de nosotros caemos varias veces al día» (James, 1989: 364). Ante todo, James destaca de este estado la paralización que supone: «sabemos, mientras tanto, qué debemos hacer: levantarnos, vestarnos, responder a la persona que nos está hablando, esforzarnos por dar el paso siguiente de nuestro razonamiento. Pero por alguna razón no podemos *ponernos en marcha*» (James, 1989: 364). Ese mismo «no poder ponerse en marcha» evidencia la ralentización e incluso el freno de la actividad cotidiana. Mientras: «Esperamos que esta parálisis se rompa de un momento a otro, porque sabemos que no hay razón para que se prolongue. Pero continúa, pulso tras pulso, y nosotros flotamos con ella» (James, 1989: 364).

El cese del ensimismamiento, sea por causas externas o internas, se identifica para James con salir de un estado de hipnosis, pese a que el ensimismarse se trate en realidad de un estado autoinducido. Despertar del mismo significaría «volver en nosotros, parpadear, sacudir la cabeza, poner por delante las ideas que estaban en el trasfondo y echar a andar otra vez las ruedas de la vida» (James, 1989: 364). Cuando el rapto de atención termina y esta es rescatada del paréntesis abstraído-distraído, la persona es entonces capaz de reemprender su vida denominada activa. Sin embargo, al recuperar la conciencia la persona no tiene nada que recordar, por lo que en realidad se limitaría a dejar atrás un tiempo de indeterminación.

Estas rupturas y vaciamientos del devenir cotidiano enlazan con la picnolepsia de la que habla Paul Virilio en *Estética de la desaparición*; una enfermedad definida por ausencias frecuentes y momentáneas. Durante las mismas, los sentidos permanecen despiertos, pero no perciben ningún tipo de actividad, por lo que, tras volver en sí, los/as afectados/as tienden a inventarse o reconstruir aquel periodo de tiempo en blanco. Como muchos de los lapsos del ensimismamiento, las ausencias picnolépticas llegan a la persona inadvertidamente y esta reemprende la actividad interrumpida tras un breve periodo de tiempo, como si nada hubiera pasado. El así llamado «pequeño mal» (Virilio, 1998a: 13) tiene un origen poco definido, a la vez que polémico en cuanto a su asociación con la epilepsia, y un diagnóstico abierto a bastantes dudas, en tanto sus síntomas pasan desapercibidos para quien los padece y para quienes le rodean, incluso

alcanzándose una frecuencia de centenas de estas ausencias por día. Curiosamente, la picnolepsia se presenta comúnmente en la infancia y tiende a disiparse conforme se alcanza la adolescencia, hasta que normalmente desaparece una vez alcanzada la edad adulta, cuando supuestamente la persona comienza a ser productiva y no tiene *tiempo que perder*. Según Virilio, es entonces cuando se entraría «en otra categoría de ausencia en el mundo, un exilio aún más lejano, “la exuberancia y la ilusión de los paraísos inmediatos, fundados en las rutas, las ciudades, el poder”» (1998a: 20). Aparte de ello, este autor democratiza la afección y sostiene que a la pregunta de quién es hoy picnoléptico se podría responder: «¿quién no lo es o no lo ha sido?» (1998a: 13) Lo que vendría a subrayar lo acertado de comparar este tipo de ausencias con un estado de ensimismamiento, por otra parte, tan común a todos.



Figura 3. *Keyhole*. Roman Ondák. 2012

3. La ensoñación como espacio creativo

Como hemos señalado antes, la ensoñación, el ensoñamiento o el ensueño es un tipo de abstracción distraída en la que entra en juego una producción creativa de la mente a través de la imaginación, por lo que equivale a una abstracción activa. Pese a que los ojos puedan seguir abiertos, la información visual que procesa el cerebro en una ensoñación no es la que le llega del exterior, sino que lo que está *viendo* la persona se corresponde con visiones de la memoria o la imaginación, combinándose con una especie de ceguera respecto a la visión de la realidad circundante.

Parece ser que la ensoñación, como el sueño, cumple con una función autorreguladora del sujeto para la ordenación de sus contenidos inconscientes. Peter Brown describe un patrón de ensoñación cotidiana denominado «calma ultradiana» que tiene lugar después de un rango temporal que abarca de 70 a 120 minutos. Según

este autor, ese trance cotidiano provoca:

una expresión lejana. Se observan menos movimientos faciales y es posible que aparezca mayor asimetría entre los lados de la cara. Los sujetos dan cuenta de alteraciones perceptivas con cambios en la experiencia subjetiva del oído, la vista y el tacto. Tienden a ocuparse de fantasías y pensamientos personales. La intensidad emocional crece a pesar de la ausencia relativa de expresión externa. (*apud.* Crary, 2008: 103)

Algo similar describe Alfred Polgar cuando narra cómo la aparente indiferencia de los y las ocupantes de un tren puede encerrar una ensoñación:

El viajero que está en su compartimento de tren y, mentalmente desocupado, mira el paisaje, piensa sin pensamientos. [...] Probablemente todos los viajeros de tren que, sin pensar en nada preciso, miran por la ventanilla, meditan lo mismo. La ensoñación que se produce en el vagón, conjurada por el paisaje y sus formas, es una ensoñación unívoca. (2005: 125)

La expresión de «ensoñación unívoca» enlaza con la forma de distracción masiva que Walter Benjamin sitúa en el cine, dentro del ensayo sobre la obra de arte,² por la que se activarían correspondencias en el conjunto de espectadores entre las imágenes de la película y su memoria, despertada involuntariamente e induciendo por ello a la reflexión. Algo que enlaza con la proposición de Henri Bergson, cuando señala que: «Para evocar el pasado bajo la forma de imagen, es preciso poder abstraerse de la acción presente, es preciso saber apreciar lo inútil, es preciso querer soñar» (2006: 94). De tal forma que Benjamin estaría planteando que, de alguna manera, las películas, o al menos las buenas películas (las que servían de punto de partida a la reflexión), son aquellas que no deberían ser vistas del todo si se prestan a esa función. Esta forma de mirar el cine se mantendría según Virilio en directores como Hitchcock, «a partir de Dreyer y de muchos otros», quienes sostendrían también

que los espectadores no fabrican sus imágenes mentales a partir de lo que les es dado de modo inmediato para que vean, sino a partir de sus recuerdos, *como en su infancia, rellenando por sí mismos los blancos con imágenes que crean a posteriori*. (1998b: 12-13)

Y si seguimos con la comparación entre imágenes cinematográficas y traslado, añadiremos que Polgar sostiene que, dada la aceleración del tren, aunque el viajero no perciba todo lo que ve, esa parcialidad activa igualmente sus sentidos, «estimulado por esas incesantes bocanadas, cae en un delicioso estado entre la sed y la embriaguez» (2005: 127). No es casualidad, por tanto, que Sharon Indira Bhagwan señale que: «El ojo tampoco permanece continuamente atento a la pantalla; puede estar medio cerrado como en el duermevela que nos sorprende en un tren en movimiento» (2002: 32).³ En el transcurso de ese duermevela, Polgar afirma que el espíritu del viajero en tren «estimulado por lo que aparece fugazmente ante sus ojos, responde al estímulo. Podríamos decir también: el estímulo, mediante suaves llamadas, transporta a la

2 Me refiero al ensayo *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, que abarca tres versiones en alemán realizadas entre 1935 y 1939 (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*) y una versión francesa de 1936 (*L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité mécanisée*). Véase: Castellano, 2012.

3 Salvo que se indique la referencia de una edición en español, todas las traducciones son de la autora.

persona a un estado que el narrador denomina “meditativo”» (2005: 125).

En-si-mismarse activamente es precisamente eso, adentrarse en-sí-mismo o en-sí-misma, reencontrar un espacio propio dentro de la ensoñación; de las imágenes de la memoria y de la proyección de otras visiones posibles. A base de perderse en lo intrascendente, ensimismarse equivale a una forma de compensación ante el bombardeo estimulativo y las posibles presiones laborales y familiares. Considerando el contexto de nuestra era digital, Marina Van Zuylen señala, además, que, precisamente por la absorbente atención que reclaman, los dispositivos móviles suponen «Vampiros de nuestra concentración» que «nos protegen celosamente de nosotros mismos y de nuestra soledad» (2019: 48). Si Brown afirma que «la ensoñación se convierte en “un taller de preocupaciones sociales y emocionales sin resolver”» (*apud.* Crary, 2008: 103) es porque todas ellas se están tratando precisamente en ese espacio: se les están dando vueltas, se las repasa, se las deforma, se las reconfigura. Precisamente lo mismo que se señala en la novela de Don Delillo, *Punto Omega*:

La verdadera vida ocurre cuando estamos solos, pensando, sintiendo, perdidos en el recuerdo, soñadoramente conscientes de nosotros mismos, los momentos submicroscópicos. [...] Llegamos a ser nosotros mismos por debajo del fluir de los pensamientos y las imágenes apagadas [...] Son los pensamientos sin clasificar que tenemos mientras miramos por la ventanilla del tren, pequeñas manchas apagadas de pánico meditativo. (2013: 27-28)



Figura 4. *Good Feelings in Good Times*. Roman Ondak. 2003

4. La ineficiencia del ensimismamiento y la ensoñación

El ensimismamiento equivale a una ruptura del ritmo objetivo, interrumpiéndolo con franjas temporales indefinidas, en extensión y contenido, e ineficientes para un sistema dado. Si recordamos la comparación que antes realizábamos entre ensimismamiento y picnolepsia, hemos de traer a colación las palabras de Virilio relativas a esta enfermedad cuando considera que:

cualquiera podrá vivir una duración que será la suya propia y de ningún otro, en virtud de lo que podríamos denominar *la conformación incierta de sus tiempos intermedios*; y el ataque picnoléptico podría considerarse como una libertad humana en la medida en que esa libertad constituiría un margen dado a cada ser humano para que invente sus propias relaciones con el tiempo; por ello, sería un tipo de voluntad y poder para los espíritus. (1998a: 22-23)

Esas lagunas inactivas no solo barren con toda eficiencia, sino que también dan pie a insertar un tiempo otro en esa porción robada al tiempo normativo.

En cuanto a la ensoñación, ésta se corresponde igualmente con lo que se podría denominar una parcela de libertad. Al identificarla Crary como un «tiempo muerto» sin beneficio productivo, apunta que «en el siglo veinte tanto el cine como la televisión se han embarcado en una competición funcional con la ensoñación. [...] la ensoñación supone un campo de resistencia en cualquier sistema de ruina y de coerción» (2008: 81). Esto alcanzaría, por tanto, un nivel exponencial si lo aplicamos al contexto de la era digital y la comunicación móvil. Pero Benjamin ya recordaba a Baudelaire cuando señalaba que «la disposición constante de un recuerdo tan discursivo como voluntario, favorecido por la técnica de reproducción, recorta el tiempo de fantasía» (2008: 251). Algo paradójico, teniendo en cuenta que entre esas técnicas Benjamin consideraría al cine como un espacio político para la salvación del espectador. Asimismo, supone también una contradicción para el neurólogo Frederik Mettler, tal y como Buck-Morss lo refleja, pues desde el punto de vista de la producción técnica, «la calma reflexiva necesaria para ser creativo (e *inventar* máquinas)» se opone diametralmente a «la destrucción de este medio ambiente calmo “por parte de las mismas máquinas y de la acrecentada productividad que la mente reflexiva crea”» (2005: 190).

La consigna taylorista de «Abajo el callejeo» (Benjamin: 2008: 144) supondría todo un grito de guerra contra las dinámicas improductivas en términos económicos. Algo de lo que precisamente el *flâneur* hace gala con su reivindicación del tiempo muerto. Con él, nos cuenta Benjamin, «retorna el ocioso [*Müßiggänger*] escogido por Sócrates en el mercado ateniense como interlocutor. Solo que ahora no hay ya ningún Sócrates, nadie que le dirija la palabra» (2008: 295). Sin embargo, en esta lucha por el tiempo sólo unos pocos privilegiados como él pueden disfrutar de un tiempo libre de presiones económicas. Benjamin señala que, al contrario de la sociedad feudal, donde «los ocios del poeta son un privilegio bien reconocido [...] con la burguesía en el poder, el poeta se encuentra como el desocupado, el “ocioso” por antonomasia» (2008: 361). Es por ello que Baudelaire tuvo que reivindicar la valía de esa «desocupación» y «elevó la ociosidad hasta el rango de un método de trabajo, es decir, de su método particular» (Benjamin, 2008: 362).

El ensimismamiento, y más concretamente un aspecto destacable del mismo, la ensoñación, se entenderían como un tiempo fuera del tiempo; proyectándose tanto

hacia la interioridad de sí —como el ensimismamiento— como hacia la exterioridad de una irrealidad —como la ensoñación—. Ambos pertenecerían a lo que Kracauer identifica como aburrimiento (*Langeweile*) (2006: 181-182) y Benjamin como ociosidad (*Müßiggang*). Esta última se plantea antes de la separación entre tiempo de trabajo y ocio: «La ociosidad intenta evitar cualquier contacto con el trabajo del ocioso, y en general con cualquier proceso de trabajo. Eso es lo que la diferencia del ocio» (Benjamin, 2005: 802). Pero con la llegada de la modernidad, Kracauer sostiene que en vez de disponer del tiempo de «practicar el correcto aburrimiento en horas de fiesta [...] se pretende no hacer nada y se mantiene uno ocupado» (2006: 182). En el caso concreto del empleado u oficinista, en relación con su libro *Los empleados*, Kracauer señala:

Cuanto más dominada por la monotonía se encuentra la jornada laboral, tanto más necesitan las horas de ocio alejarse de su proximidad; presuponiendo que la atención deba ser desviada de los trasfondos del proceso de producción. La estricta contrapartida de la máquina burocrática es, sin embargo, el mundo multicolor. (Kracauer, 2008: 212).

Ese peso laboral se podría compensar, por tanto, con «el frenesí del espectáculo» que Fernand Lèger localiza en su época como en ninguna otra:

Las colas de las multitudes ante la pantalla o el escenario es un fenómeno constante. [...] Este frenesí, esta necesidad de distracción a toda costa, se explica como reacción contra la dureza y las exigencias de la vida moderna. [...] asistiremos a este fenómeno diario de gentes que se empujan para ir al trabajo o para comer y que por la noche harán largas colas frente a los espectáculos para buscar una distracción al agotamiento cotidiano. (Lèger, 1990: 101).

La razón de todo esto, nos cuenta Kracauer, es que: «El mundo se cuida de que uno no llegue hasta sí mismo, y acaso de que se tome ningún interés en él —el mundo está mucho más interesado en que uno se aburra de él, tanto como finalmente merece, que en propiciar un verdadero sosiego» (2006: 182). Así declara este autor la dificultad para en-si-mismarse en la modernidad, ya que, como menciona, la época «se cuida de que uno no llegue hasta sí mismo». En este punto hemos de aclarar que este otro tipo de aburrimiento al que se refiere Kracauer, el «aburrimiento vulgar», no se corresponde con el «correcto aburrimiento» (2006: 181-182), ni con la ociosidad de la que venimos hablando, sino con aquel ocio en sintonía con la industria del espectáculo; la decisiva distracción que el sistema político-económico del capitalismo pone a disposición del consumidor.

Algo muy cercano a la ociosidad benjaminiana y al «verdadero sosiego» del que hablaba Kracauer es lo que se proponen restaurar teorías como «la teoría de la recuperación de la atención» (*ART: Attention Restoration Theory*),⁴ desarrollada en los años ochenta por Rachel y Stephen Kaplan, y presentada en su libro *The experience of nature: A psychological perspective* (1989), además de continuar con su investigación en las décadas posteriores. Mediante ella, estos profesores de la Universidad de

4 Es definida así por Stephen Kaplan (1995).

Michigan tratan de recobrar los estados de ensoñación perdidos en el ritmo de la vida diaria, de recuperar la capacidad de concentración y de reducir el estrés, algo que en las últimas décadas se ha dado en llamar *mindfulness*. Con tales objetivos los Kaplan plantean pasar cierto tiempo en un entorno natural, evitando así ser bombardeados por estímulos externos que sobrecarguen las memorias de trabajo.⁵ Según tales investigadores, el ambiente natural invita a experimentar «leves fascinaciones» (*soft fascinations*) (Kaplan, 1989: 192-193); un estado contemplativo volcado sobre escenas como el desplazamiento de las nubes, el juego de la luz en las hojas o la visión del atardecer. Podríamos interpretar entonces que las «leves fascinaciones» de los Kaplan funcionarían en un sentido similar al de las «suaves llamadas» que Polgar situaba en la contemplación a través de las ventanillas del tren. Esa «ensoñación que se produce en el vagón, conjurada por el paisaje y sus formas» (Polgar 2005: 125), conduciría a un objetivo similar al de los experimentos que proponen los Kaplan, pues las pausas en el devenir cotidiano tenderían a cultivar el autocontrol mental, evitando las distracciones externas, a la vez que aportarían un espacio para pensar. Lo que equivaldría, en realidad, a sumergirse en las propias distracciones internas abstrayéndose. Nos encontraríamos así ante un programa para la recuperación de la ociosidad equivalente a realizar actividades no productivas, lo cual supone un rescate del tiempo propio. Destaca el hecho de que los Kaplan lo plantearan como una especie de programa de desintoxicación de la distracción, enfocándolo como un entrenamiento para la recuperación de la atención concentrada; mientras que, como hemos visto, parte de sus ejercicios aspiraran a retomar la práctica de la ensoñación o, lo que es lo mismo, de una abstracción distraída o abstracción por distracción.



Figura 5. *Viewer* Ceal Floyer. 2011-2021

5. La libertad del desviado

Jaques Rancière en *El espectador emancipado* (2010) muestra claramente la importancia de desviar la mirada cuando llama la atención sobre del texto *Le travail à la journée*. En él, Gabriel Gauny describe la jornada de trabajo de un obrero carpintero, por lo que

5 No muy lejano estaba de esto Joseph Addison cuando en 1712, en su escrito *Los placeres de la imaginación*, cuenta que «los placeres de la imaginación son más conducentes a la salud, que los del entendimiento. [...] escenas deliciosas de la naturaleza o de las artes tienen una influencia tan benigna sobre el cuerpo, como sobre el ánimo, y no sólo sirven para depurar la imaginación, y hacerla brillante, sino también para despedir la melancolía y la aflicción, poniendo los espíritus animales en agradable movimiento» (1991: 135).

supone un texto aparentemente fuera de lugar, al incluirse en un diario revolucionario obrero, *Le Tocsin des travailleurs*, durante la revolución francesa de 1848.

Creyéndose en casa, mientras no ha terminado la habitación que está entarimando, aprecia la disposición del lugar; si la ventana da a un jardín o domina un horizonte pintoresco, por un momento detiene sus brazos y planea mentalmente hacia la espaciosa perspectiva para gozar de ella mejor que los poseedores de las habitaciones vecinas. (Rancière, 2010: 63)

Ese simple gesto, el de detenerse en su labor y mirar por la ventana «creyéndose en casa» denota una posición muy diferente a la de alguien apremiado por cumplir sus objetivos laborales y sometido al plazo de su consecución. Es por ello que Rancière asume que:

Apoderarse de la perspectiva es ya definir la propia presencia en un espacio distinto de aquel del «trabajo que no espera». Es romper la división de aquellos que están sometidos a la necesidad del trabajo de los brazos y aquellos que disponen de la libertad de la mirada. [...] Ella define la constitución de otro cuerpo que ya no está «adaptado» al reparto policial de los lugares, de las funciones y de las competencias sociales. (2010: 63-64)

Pese a no disfrutar del privilegio de contemplar esas vistas de forma cotidiana, el carpintero se cree merecedor de esa perspectiva y, aunque de forma intermitente, ejerce ese derecho a mirar desvinculándose de la sujeción laboral. Es por ello que Rancière destaca que lo importante de este pasaje es que este trabajador adopte conductas inapropiadas dentro de la posición que ocupa. Para el autor, lo sustancial de ello, y que resulta también aplicable al contexto artístico, radica no en la naturaleza de las vistas (extrapolable a la clásica concepción de la obra de arte pictórica como ventana), sino en la forma en la que se ha mirado a través de esa ventana como un tiempo suspendido.

Otro de los ejemplos de desviación que aparece en el libro es el de dos trabajadores industriales que, pese a las limitaciones impuestas por la jornada laboral, a la vez que por el ritmo de un ocio en la misma línea, deciden desvincularse de presupuestos y consiguen aislar una parcela de tiempo improductivo en términos económicos. Así lo ratifica Rancière cuando descubre su correspondencia de 1830:

Pero lo que le contaba [un trabajador a otro] no se parecía en nada al día de descanso de un trabajador que restaurara así sus fuerzas físicas y mentales para el trabajo de la semana por venir. Era una intrusión en una clase de ocio totalmente distinta: el ocio de los estetas que disfrutaran de las formas, de las luces y de las sombras del paisaje, de los filósofos que se instalan en una posada de campo para allí desarrollar hipótesis metafísicas [...] Al hacerse espectadores y visitantes, ellos trastornaban la división de lo sensible, que pretende que aquellos que trabajan no tienen tiempo para dejar sus pasos y sus miradas al azar, y que los miembros de un cuerpo colectivo no tienen tiempo para consagrarlo a las formas e insignias de la individualidad. Eso es lo que se llama «emancipación»: el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros del cuerpo colectivo. [...] Era la reconfiguración aquí y ahora de la división del espacio y del tiempo, del trabajo y del tiempo libre. (2010: 24-25)

Ese ocio al que se refiere este autor es lo que se identificaría con la ociosidad a la que alude Benjamin, opuesta a la generada por la industria del ocio. Por otra parte, no hay que olvidar que el tipo de *ocio meditativo* propio de los estetas y los filósofos, y que ahora ocupa a estos trabajadores, enlazaría directamente con la ensoñación (de hecho, el disfrutar «de las formas, de las luces y de las sombras del paisaje» parece seguir el método ART de los Kaplan), además de con la improductividad económica que suponen sus tiempos y los del ensimismamiento o la ensoñación. El espectador emancipado que da título al libro de Rancière se trata de una persona desviada, ensimismada, soñadora y distraída de la función de su clase social. Tal desviación no tiene que ver con el escapismo, sino más bien con disfrutar de un respiro que permita continuar. Mirar hacia otra parte, tal y como hicieron estos trabajadores, equivale a poder mirar de otra manera, aunque sea solo a veces.



Figura 6. *Turista*. Francis Alÿs. 1994

6. Prácticas (artísticas) de infiltración

Si al comienzo del texto hablábamos de la importancia de aquellos pequeños gestos susceptibles de desencadenar actitudes corporalmente desobedientes al sistema que habitamos, las propuestas artísticas que trataremos a continuación ponen en práctica tales comportamientos, alineadas con el ensimismamiento y la ensoñación, trasladando con ello otras formas posibles de entender la mirada. Puesto que sería vano tratar de ilustrar la ruptura de la dinámica sistémica con obras artísticas que encarnasen el propio ensimismamiento o la ensoñación –dado su carácter espontáneo y personal–, se ha optado aquí por evitar esa impostura y exponer propuestas artísticas que desde su desmaterialización provocan el despertar de aspectos también contenidos en el ensimismamiento y la ensoñación. En todas ellas se trata de arrancar al público de su circunstancia para brindarle una nueva vía de acceder a la misma, acaso más

sensible. Lo consiguen sobre todo a base de evidenciar o de poner en escena formas de mirar que nos remiten a nuestra propia mirada, aquel en-si-mismarse, pero también de emplear estrategias que promocionan la demora, fomentan los tiempos muertos, desestiman los resultados y devuelven al contacto con la realidad circundante. Con ello tratarían de poner en escena un tipo de «distracción constructiva» a base de perturbar dinámicas instauradas o situaciones previstas (Van Zuylen 2019: 44), tal y como sucede con ensimismamiento y la ensoñación.

Francis Alÿs apuesta claramente en su trayectoria por la evidencia de tiempos, espacios y esfuerzos ajenos a la productividad económicamente entendida, adhiriéndose al espíritu del *flâneur* como declarado observador y paseante. Encarna así una ociosidad que entiende positivamente como turista en México, donde se establece desde los años ochenta. Es precisamente en su obra *Turista* (1994) (Figura 6) donde plantea esta declaración de intenciones incluyéndose con un cartel con dicha denominación entre trabajadores que se identifican mediante rótulos de «electricista», «plomero», «pintor y yesero», etc. El artista aparece así alineado (literal y figuradamente) con el resto de trabajadores que ofrecen sus servicios, proponiéndose a sí mismo como observador profesional, siguiendo así la estela baudeleriana que, tal y como hemos visto antes, eleva la desocupación a un método particular de trabajo (Benjamin 2008: 362). Seguramente sea cuestionable este carácter de *flâneur* occidental encarnado por Alÿs, opuesto al de aquellos trabajadores que ofrecen el desempeño de su oficio. Al fin y al cabo, el tiempo del *flâneur* es un tiempo elitista opuesto al de la masa, cuyo privilegio es no tener que trabajar como los demás o, como en este caso, no hacerlo de la misma forma que el resto. Sin embargo, pese a su manifiesta distinción, insertarse por parte de Alÿs en ese grupo como uno más supone una tentativa de lo que más tarde serán propuestas más acordes con las resistencias en las que nos centramos. En cambio, de lo que sí participa el artista en esa *performance*, igual que el resto de los allí presentes, es del trabajo de esperar. De experimentar una demora incierta en su duración y en la consecución de su objetivo, lo cual exige una gestión de la indeterminación suficientemente preparada.

El recorrido artístico de Alÿs evidencia un tipo de producción centrada en el proceso y carente de interés por un resultado definido en términos de éxito. Pues, tal y como Russell Ferguson señala del autor: «Contra el dogma de la modernidad, el progreso y la eficiencia, él ha situado anécdotas, gestos y parábolas» (2007: 54). Dan prueba de ello obras tan referenciales como *Paradox of praxis 1* (1997), cuyo subtítulo «A veces, hacer algo conduce a nada», expone claramente su lógica. Durante más de 9 horas Alÿs arrastra un enorme bloque de hielo por las cálidas calles de Ciudad de México. El ingente esfuerzo que esto supone contrasta drásticamente con sus resultados: tanto la disolución del enorme bloque en un reducido charco de agua al final de la *performance* como los 5 minutos que alcanza el montaje de vídeo del registro de la acción.

Looking up (2001) (Figura 1) es una propuesta que trata de ser el contrapunto de la anterior, pues se basaría en su principio inverso: «A veces, hacer nada te conduce a algo» (Ferguson 2007: 86). La *performance* comienza con el artista, que se detiene en medio de la plaza de Santo Domingo, en Ciudad de México, y comienza a mirar hacia arriba. Este gesto persistente y sugestivo consigue progresivamente atraer la atención de los transeúntes, que terminan emulándolo, mirando todos y todas en conjunto hacia arriba. Una vez ha congregado a un grupo considerable de personas, el artista se escabulle entre la multitud, dejando atrás la réplica de su gesto multiplicado. La interrupción que supone la desviación de la mirada, una mirada curiosa por desvelar

un misterio sin resolver, marca un paréntesis en el recorrido de los ciudadanos y ciudadanas que les hace distraerse, detenerse y demorarse. Estas personas se toman su tiempo a causa de una invitación subrepticia a perderlo. El ritmo del resto de la plaza, con la gente sumida en el acaecer cotidiano, contrasta así con el pequeño grupo detenido, prendado de la interrogante que Alÿs deja tras de sí.

Una detención también es planteada en la propuesta performática *Good Feelings in Good Times* (2003) de Roman Ondák (Figura 4). En ella, una fila de gente simplemente espera. Ubicada bien en lugares relacionados con espacios expositivos, bien en torno a diversos edificios, la cola está integrada por voluntarios y actores que no se distinguen del público o de los transeúntes y que han recibido la consigna de no actuar y de no dar dato alguno sobre la *performance*. En el caso de que se les pregunte directamente qué hacen o a qué esperan, se les ha autorizado a responder: «no lo sé» o «simplemente haciendo cola». Estas formaciones espontáneas ocurren disgregándose y reconfigurándose de manera orgánica, a lo largo de horas o días, según la acción. Supone así una coreografía pautada simulando una dinámica natural, que, a su vez, se entremezcla con el acaecer fortuito, al sumarse a veces a la fila personas ajenas a la acción. Tal y como también sucedía en la obra de Alÿs, el público de la obra (aunque no tenga conciencia de serlo) es captado aquí atencionalmente por la disposición corporal de quienes esperan en conjunto preguntándose por el motivo; pero además integra performáticamente a las personas que, por inercia, se incorporan de forma ocasional al conjunto. Por lo que, en ambos casos, habiendo sido el público atraído participativamente por la propuesta, en cualquiera de las modalidades mencionadas (atencional o performáticamente), igualmente sería distraído de su cometido anterior. El hecho de que no exista una razón aparente para esta hilera de personas enmarca al propio hecho de esperar como centro de atención y acontecimiento del devenir cotidiano sin resolver. De esta forma, la detención y la demora, es decir, el tiempo en forma de interrupción, se aprecia manifiestamente en este trabajo.

Otro ejemplo del mismo autor en sintonía con el anterior es *The Stray Man* (2006) (Figura 2). En él un hombre mira hacia el interior de una vidriera, en la galería donde precisamente Ondák ubica su exposición. La acción tiene lugar cada día de la duración de la muestra durante media hora, alternando el hecho de mirar con paseos de un lado a otro de la calle. La mirada del hombre allí apostado escudriña el interior oscuro de la sala, debiendo por ello colocar sus manos a modo de túnel y esforzándose en percibir. Parece una persona extraviada, tal y como expone el título, sin un objetivo claro y bloqueada por la falta de resolución. Desconocemos como público qué busca o qué llama su atención dentro del espacio, tan solo estamos expuestos (a la vez que él se expone ante nosotros como obra) al hecho de mirar más allá y tratar de vislumbrar algo. La propuesta sale fuera de la sala de exposición e irrumpe en el espacio público, como también lo hacían algunas versiones de la anterior *Good Feelings in Good Times*. Al menos, esto supone el propósito, ya que la performance corre peligro de desactivarse al desapercibirse en grandes ciudades, como sucedió en Londres cuando se presentó en la Tate Modern, anegada por el devenir del propio museo y de la ciudad en general. En cambio, tuvo posibilidades de ser detectada en poblaciones más reducidas, como ocurrió en Trento, al contar con un ritmo urbano diverso, que daba lugar al descubrimiento de sutilezas tales como esta. Tal y como señala Thierry Davila:

corresponde a cada uno/a darse cuenta, según la propia disponibilidad de su mirada, de

aquello que tiene lugar en un momento dado en la ciudad donde se encuentra [...] La libertad de percepción depende de la libertad del que mira, que es el que en verdad realiza la obra por muy poco que esté abierto a aquello que sucede, atento al acontecimiento sin importancia, al gesto ínfimo y sin embargo portador de un orden nuevo, o en todo caso suplementario, situado en el mundo. Esta indistinción de la acción, inserta en el tejido de las circunstancias y de los actos que son el contexto donde aparecen, devienen la condición del ejercicio de la mirada: *The Stray Man* es una obra de Roman Ondák en la que se trata de mirar, o de tratar de hacerlo (2010: 244).

Si precisamente en esta obra «se trata de mirar, o de tratar de hacerlo», en *Keyhole* (2012) (Figura 3), del mismo autor, impera la misma premisa, pero con ciertas inversiones. Para empezar, es dentro de la sala de exposición (con una muestra del artista) donde se ubica un pequeño ojo de cerradura a través del que se puede acceder a la visión de la calle. Los visitantes tendrán así la opción de activar la obra movidos por su propia curiosidad, emulando una especie de *Etant donné* duchampiano. En este caso no existe ningún señuelo en forma de actores que invite a participar de la realidad misma, sino que la dimensión que podríamos denominar ficticia la encarnaría la propia exposición, componiendo una puesta en escena de las obras artísticas en un espacio, colocadas expresamente para ser observadas. Desde la sala, la visión furtiva que tendríamos del exterior como público a través de *Keyhole* sería una visión parcial, al recortarse gran parte de la visión periférica.⁶ Ondák nos invita de nuevo con ello a percibir la realidad circundante, esta vez, sin intermediarios, a través de un dispositivo que recuerda al de un *peep show*. Es, sin embargo, la gran banalidad que aparece ante nuestros ojos, la de un mundo corriente, aquella que supone toda una obscenidad al presentarse tal cual. Tanto este trabajo como los anteriores de Ondak tienen como pretexto centrarse en el acontecer urbano. Es en ellos cuando el privilegio de una mirada extrapolada del flujo cotidiano disfruta de la posibilidad de aislar las cosas que percibe.

En la línea de *Keyhole*, Ceal Floyer propone también una mirada hacia el exterior desde la galería. Esta vez, a través del dispositivo de una mirilla, *Viewer* (2011-2021) (Figura 5), situada, precisamente, en la diáfana ventana de la sala de exposición. *Viewer*, que en inglés también significa «visor» (algo en la línea de lo que podríamos entender por mirilla), parece invitar a mirar a través de la ventana, recogiendo el campo visual del paisaje, pero también podría ser una invitación a experimentar la obra y convertirse en espectador o espectadora (*viewer*). Se diría que mirar hacia la calle a través de un doble dispositivo de visión –el cristal de la ventana y la mirilla– se torna redundante. Floyer podría insertar esa opción extra a sabiendas de que precisamente en los circuitos artísticos, donde supuestamente se ejercita la práctica de la (audio-) mirada, el público (también) participa de una dinámica consumista bien vorazmente perceptiva, bien sobrecargada estimulativamente y, con lo cual, desensibilizada en su aprehensión. Decía Benjamin que: «En cuanto empezamos a orientarnos, el paisaje ya desaparece, cual la fachada cuando entramos a una casa» (2010: 60). Quizás estamos tan acostumbrados y acostumbradas a orientarnos, a desenvolvernos dentro del devenir diario, a sobrestimar el conocimiento que tenemos de lo ya conocido, que no vemos el paisaje por mucho que lo tengamos delante. Es entonces cuando pequeños artilugios,

6 Véase un análisis más extenso de obras que invitan a una mirada parcial en: Castellano, 2019.

como *Viewer*, nos detienen y nos interpelan haciéndonos ver las cosas de nuevo y de nuevas. Nos invitan a admirar el exterior o incluso a salir afuera, como otra obra de Floyer, *Welcome* (2011); un felpudo girado 180°, que permite su lectura al dejar la sala e, igual que la última propuesta de Ondák, nos invita a presenciar directamente la realidad que habitamos.

7. Cuestión de actitud

El ensimismamiento con su huelga sensorial y la ensoñación con su proyección fuera de sí configuran un modo de ubicarse más allá del tiempo vivido. Perder la mirada puede entenderse entonces en un doble sentido. Por un lado, la mirada perdida se corresponde, tal y como hemos visto, con una mirada a la lejanía que dentro del contexto de la distracción se puede identificar con el fenómeno del ensimismamiento, el cual simultáneamente engloba y se distingue de la ensoñación. Por otro lado, es experimentando esos estados cuando se neutraliza el contacto con el exterior y la mirada se pierde, es decir, se experimenta una especie de ceguera pese a no perder visión; simplemente nos hallamos viendo *otra cosa*, sea el vacío, sea una configuración mental.

Estos breves lapsos de tiempo desconectados de una dinámica económicamente productiva suponen escapes posibles como estrategias de distracción. Equivalen a gestos desviados, y por ello liberados, al tiempo que suponen una esfera dispersa y aleatoria, alejada del reclamo atencional que ejercen de manera generalizada los dispositivos digitales sobre nosotros y nosotras. Es por ello que, pese a su desacreditada presencia, son capaces de intercalar pequeños respiros de reencuentro con lo sensible a lo largo de la jornada diaria o de la absorción tecnológica. Funcionan a un nivel ínfimamente perceptible, a micro-escala corporal, pero presentándose igualmente eficaces. Provocan no solo una fuga exitosa, aunque fugaz, sino también un reencuentro con la mismidad de cada cual. La resistencia que encarnan consistiría entonces en dejarse llevar, pero hacia uno o una misma; aprendiendo a mantenerse aparte de la producción y del consumo, del entretenimiento y de la absorción tecnológica, aunque sea solo momentáneamente. Si Jonathan Beller propone que «La manera en la que nuestra mirada se mueve, se relaciona directamente con la forma en la que nuestros cuerpos y nuestros ojos están conectados a la economía misma» (1994: 39), la práctica del ensimismamiento y de la ensoñación supondría toda una contestación a dicho sistema, pues, al igual que señala Jonathan Crary (2015) en relación a la esfera del sueño, equivaldrían a unos de los pocos bastiones aún sin explotar capitalistamente. Esta panorámica acusa una necesidad que Aurora Fernández Polanco define como un «tiempo fuera del tiempo y lleno de tiempo. Tiempo de fiesta, no productivo» (1996: 39). Y continúa:

Si Benjamin consideraba que Baudelaire sería capaz de rasgar el velo “fantasmagórico” que nos envuelve en esta sociedad de falso progreso, es posible que si al menos el arte volviera a encontrar su tiempo propio se vislumbraría la auténtica experiencia perdida para Benjamin. (1996: 39)

La práctica del arte desmaterializada y deudora del *ready-made* como la que venimos abordando, capaz de camuflarse con la vida donde se encuadra, puede aportar una experiencia que se infiltra en la propia realidad, desmintiéndola, potenciándola o

ampliándola. Tal y como hemos analizado en la obra de Alÿs, Ondák y Floyer, las propuestas extraen al público del mundo que habitan para intentar devolverles en otro estado a su realidad, en el mejor de los casos, habiendo revitalizado sus *sensoriums* y refrescado la conciencia de lo vivido. Lo consiguen incluso conduciendo a la persona espectadora aparte de la propia exposición de arte, invitándola a salir literalmente fuera de la experiencia artística y proponiendo esta, a su vez, como divergencia de la misma. Estos trabajos ofrecen modos alternativos de mirar o de interrumpir el flujo temporal, alineándose así con el cometido del ensimismamiento y de la ensoñación; como en ellos, haciendo alarde de mínimos gestos y desviaciones que retan desde la propia dimensión corporal a los ritmos socio-económicos existentes. No obstante, la clave de su eficiencia estética reside en la transformación de la mirada del público durante su experiencia con la obra.

Los gestos y acciones que despliegan las propuestas tratadas, más o menos significativos, abren una brecha que produce el efecto necesario para hacer ver otras dimensiones en lo presente. Sin embargo, la contrapartida es que este *hacer ver* requiere del público un esfuerzo considerable, delegando en él la responsabilidad de activar su experiencia. Se torna necesario disponerse a ser espectador o espectadora con las expectativas adecuadas, convirtiéndose en un *expectador* dispuesto a «rasgar el velo» o a injertar otras realidades en el devenir diario. Seamos pues partícipes de la expectación y agentes predispuestos a inscribir la experiencia artística distraída en lo cotidiano. Tal y como sugiere Van Zuylén: «¿Por qué no aceptar que es la relación distanciada, pero a la vez íntima, entre ensueño y realidad, arte y vida, azar y determinismo, lo que constituye la forma más dinámica de recalibrar cuerpos y mentes?» (2019: 81)

Para finalizar, propongo entender el título de este artículo «Perder la mirada. Ensimismamiento y ensoñación como prácticas (artísticas) de resistencia» como el título, en cambio, de una práctica artística desmaterializada. No son necesarios en esta obra más dispositivos que este, para tan solo tener en cuenta que a lo largo del día, de los días, se traten de encontrar espacios vacíos –ensimismados– y llenos –ensoñados– que interrumpan el ritmo dado y poder resistirlo así colectivamente. Por eso, echa un vistazo a tu alrededor y elige el punto más lejano posible. Ahora, pierde tu mirada.

Bibliografía citada

- Addison, J. (1991). *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Visor.
- Baudelaire, C. (2000). *El pintor de la vida moderna*. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, Librería Yebra, Cajamurcia.
- Beller, J. (1994). Cinema, Capital of the Twentieth Century. *Postmodern Culture*, 4(3).
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Akal.
- Benjamin, W. (2008). *Obras*, Libro I, vol. 2. Abada.
- Benjamin, W. (2010). *Obras*, Libro IV, vol. 1. Abada.
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria. Ensayo de la relación del cuerpo con el Espíritu*. Cactus.
- Bhagwan, S. I. (2002). *A Logic of Distraction: Spectacle, Thought, and Capital in French New Wave Cinema* [Tesis de doctorado, Harvard University].
- Buck-Morss, S. (2005). *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Interzona.
- Castellano, T. (2012). *Inicio. Búsqueda. Distracción. Un análisis de la distracción en Walter Benjamin*. Editorial Complutense.
- Castellano, T. (2019). La visión incompleta. El ver a medias como eje de producción artística. *Fotocinema. Revista científica de Cine y Fotografía*, 9-36.

- Crary, J. (2008). *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Akal.
- Crary, J. (2015). *24/7. El capitalismo al asalto del sueño*. Planeta.
- Davila, T. (2010). *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*. Regard.
- Delillo, D. (2013). *Punto omega*. Seix Barral.
- Ferguson, R. (2007). *Francys Alÿs: Politics of Rehearsal*. The Hammer Museum/Steidl.
- Fernández Polanco, A. (1996). *La fantasmagoría, Baudelaire y la mercancía absoluta*. La balsa de la Medusa, (38-39), 19-40.
- Freud, S. (1991). *Obras completas*, vol. 15 (1915-16). Amorrortu.
- James, W. (1989). *Principios de psicología*. Fondo de Cultura Económica.
- Kaplan, R. y Kaplan, S. (1989). *The experience of nature: A psychological perspective*. Cambridge University Press.
- Kaplan, S. (1995). The Restorative Benefits of Nature: Toward an Integrative Framework. *Journal of Environmental Psychology*, 15, 169-182.
- Kracauer, S. (2006). *Estética sin territorio*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Fundación Caja Murcia.
- Kracauer, S. (2008). *Los empleados*. Gedisa.
- Léger, F. (1990). *Funciones de la pintura*. Paidós.
- Polgar, A. (2005). *La vida en minúscula*. Acantilado.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Real Academia Española [RAE]. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22^a ed.): Espasa Calpe.
- Van Zuylen, M. (2019). *A favor de la distracción*. Elba.
- Virilio, P. (1998a). *Estética de la desaparición*. Anagrama.
- Virilio, P. (1998b). *La máquina de la visión*. Cátedra.







Este número de LAOCOONTE se terminó de editar el 5 de diciembre de 2024.

En su maquetación se usaron las tipografías Calisto MT, diseñada en 1986 por Ron Carpenter para Monotype, y Futura, diseñada por Paul Renner en 1927 para Bauer Type Foundry.

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA | DEPARTAMENT DE
FILOSOFIA



Departamento de
Filosofía
Universidad Zaragoza

UAM | Departamento de
Filosofía



VNIVERSIDAD
ID SALAMANCA | **FLE**
CAMPIUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA,
LÓGICA Y ESTÉTICA



MINISTERIO
DE CIENCIA, INNOVACIÓN
Y UNIVERSIDADES



PID 2022-140020NB-I00. Réplicas de la investigación artística a la crisis histórica

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA | **IC**
Institut de Creativitat
i Innovacions Educatives