

IRANTZU SANZO-SAN MARTÍN

CONCEPCIÓN ELORZA IBÁÑEZ
DE GAUNA

Universidad Pública de Navarra UPNA

irantz.sanzo@unavarra.es

Universidad del País Vasco UPV/EHU

mconcepcion.elorza@ehu.eus

RESPECT EXISTENCE OR EXPECT RESISTANCE (des)Aprender desde/ en/ a través del arte

RESPECT EXISTENCE OR EXPECT RESISTANCE (UN)LEARNING FROM/ IN/ THROUGH ART

ABSTRACT

The slogan that gives the title to this article is an expression used over the years to make different kinds of demands visible. In this sense, we raise here the possibility of applying it to our work as teachers, artists and researchers, thus understanding art and, therefore, its production -being it teaching or researching- as an act of resistance. Thus, we ask ourselves about a type of artistic activity whose contribution makes visible and locates what the normative reality, with its pacts and interests, hides or leaves on the margins. To this end, we analyse two works: The film *Swinguerra* (2019) by Barbara Wagner and Benjamin De Burca and the exhibition project *La levadura y el anfitrión* (2017) created by Philippe Parreno. Both of them are works without a centre that, through their queer and relational positions, constitute, according to our hypothesis, privileged contexts of de-learning and, therefore, of learning, as both, in their display before the public, demonstrate decided resistance to the pacts of reality, thus generating unbeatable scenarios and learning situations.

Keywords: Art, Education, Barbara Wagner/Benjamin de Burca, Philippe Parreno, Resistance

RESUMEN

El lema que da título a este artículo es una expresión utilizada a lo largo de los años para visibilizar reivindicaciones de distinta índole. En este sentido, se plantea aquí la posibilidad de aplicarlo a nuestro trabajo como docentes, artistas y/o investigadoras, comprendiendo, de esta manera, el arte y, por tanto, su producción, enseñanza o investigación, como un acto de resistencia. Así nos preguntamos por un tipo de actividad artística cuya aportación visibilice y localice lo que la realidad normativa con sus pactos e intereses, oculta o deja al margen. Para ello, se analizan dos obras: el trabajo audiovisual *Swinguerra* (2019) de Barbara Wagner y Benjamin De Burca y el proyecto expositivo *La levadura y el anfitrión* (2017) creado por Philippe Parreno. Se tratan, en ambos casos, de *obras sin centro* que, mediante lo *queer* y lo relacional, constituyen, según nuestra hipótesis, contextos privilegiados de des-aprendizaje y, por lo tanto, de aprendizaje, pues tanto una como otra, en su despliegue ante los públicos, pone de manifiesto una clara resistencia a los pactos de la realidad, generando de este modo inmejorables escenarios y situaciones de aprendizaje.

Palabras clave: Arte, Educación, Barbara Wagner/Benjamin de Burca, Philippe Parreno, Resistencia

1 INTRODUCCIÓN

Adoptamos las primeras palabras del título de este artículo *Respect existence or expect resistance* (*Respeto la existencia o espera resistencia*), recuperando un lema que se popularizó entre los movimientos por los derechos civiles especialmente en la última década del siglo XX en Estados Unidos y Europa, manifestaciones en las que se aglutinaban una serie de intereses y preocupaciones como el cambio climático, el racismo, las diferencias sociales, las reivindicaciones feministas. La voz común a estas demandas colectivas pone de manifiesto el espíritu que recorre también nuestro texto.

De este modo, buscando un origen que, para nosotras, aún resulta incierto, hemos encontrado esta frase en un tema de la banda brasileña de *thrash metal*, Violator, en concreto de su disco de 2013 *Scenarios of Brutality*. Sin embargo, al margen de su existencia primera, nos interesaba precisamente por el hecho de haberse convertido en expresión apropiada desde distintas sensibilidades que han decidido hacerla suya. De hecho, teniendo esto en cuenta, nos preguntamos ¿qué pasaría si aplicáramos este lema a nuestro trabajo diario como investigadoras, docentes y/o artistas?

Mediante esta cuestión, algo estructuralmente cambia, ya que el trabajo no se genera desde una expectativa o idea preconfigurada o previa al acto o acontecimiento. Este lema, por el contrario, funciona como *statment* que proporciona un suelo o una base para un posicionamiento que no trata tanto (o únicamente) de producir algo nuevo independientemente a la situación, circunstancias o condiciones, sino de escuchar o atender a lo Otro y de co-crear con/ a través de ello. Se habla aquí entonces de una forma de generar pensamiento distinta al modelo epistemológico que responde a una lógica binaria y jerárquica.

Desde el punto de partida que este *statement* provee, dedicarse al arte, sea a su producción, enseñanza o investigación, puede constituir un acto de resistencia. Se trata de encontrar las fisuras desde las que proporcionar, haciendo uso de las especiales cualidades de los espacios artísticos, modelos que permitan acceder a otros saberes e imaginar otros mundos posibles. En este sentido, la filósofa y ensayista Marina Garcés (2013) sostiene, “la honestidad con lo real es la virtud que define la fuerza material de una educación -se podría decir arte- implicada en su tiempo” (p. 68). En este contexto, nos preguntamos por una práctica docente, investigativa y artística cuya aportación, dejándose vapulear por lo real, visibilice y localice lo que la realidad con sus pactos e intereses, oculta o deja al margen. Al mismo tiempo, nos hacemos eco de un *giro educativo* (Rogoff, 2008) que en los últimos años se ha venido apreciando en diversos contextos vinculados con las prácticas artísticas. Tal *giro* supuso que los espacios del arte —ámbitos como Museos y Centros de arte, pero también plataformas voluntariamente al margen de estas estructuras- asumieran la tarea de proporcionar un lugar a nuevas situaciones de aprendizaje, en oposición a la domesticación neoliberal de la enseñanza en contextos institucionalizados. Entonces, ocuparse de lo real constituye la resistencia radical que presentan hoy en día un arte y una educación reales. Para ello, al igual que la educación, el arte se centra en crear entornos y condiciones propicias para que el/la otro/a -sea espectadora o discente- genere. En este contexto, entendemos que la figura del/la artista y/o docente puede (o debe) resultar inadecuada o incómoda, ya que ha de convivir con sus propias resistencias y no solo con las ajenas [que, a su vez, son (serán) propias].

En consecuencia, desde esta visión holística y no logocéntrica, se analizarán a continuación dos obras que, desde entornos de creación, presentan al arte como acto de aprendizaje y desaprendizaje en sí. Por un lado, el trabajo audiovisual *Swinguerra* (2019) de Barbara Wagner y Benjamin De Burca; en segundo lugar se examinará el proyecto expositivo *La levadura y el anfitrión* (2017) creado por Philippe Parreno. Se trata en ambos casos de obras sin centro que, mediante lo *queer* y lo relacional, constituyen, según nuestra hipótesis, situaciones privilegiadas de desaprendizaje y por lo tanto de aprendizaje, pues tanto una como otra, en su despliegue ante los públicos, pone de manifiesto una clara resistencia a los pactos de la realidad, generando de este modo inmejorables escenarios para situaciones de innovación docente. No en vano, su desarrollo permite, como diría el artista, docente e investigador Juan Luis Moraza (2009) “entrampar inercias” (p. 9) y, crear, dar paso a, experiencias significativas.

2 OKUPAR LA INSTITUCIÓN ARTÍSTICA ACUERPANDO LA IMAGEN: SWINGUERRA

En la primera obra que analizamos, *Swinguerra* (2019), el arte se traza como un lugar para la enunciación y el fortalecimiento de identidades disidentes. Así, los cuerpos que vemos en pantalla fiscalizan posibilidades alternativas de sociabilidad, en tanto corporeizan subjetividades otras y dibujan líneas de fuga respecto al control ejercido por los dispositivos de poder y de saber. En esta obra, personas que convencionalmente serían entendidas como *subalternas* (Spivak, 1988) o marginales, adquieren un lugar protagonista, exhiben su potencia y autoridad apareciendo ante los públicos plenas de capacidad de discurso y acción. Con este solo gesto, permitiendo que se muestren empoderados cuerpos no normativos, esta obra audiovisual pone en cuestión de modo radical las relaciones de sometimiento que rigen nuestras sociedades y que constantemente naturalizamos.

Accedemos así a todo un flujo de sentimientos, pensamientos, conflictos y emociones, a través de los desarrollos del baile de los grupos Compañía Extremo, La Máfia, Bonde do Passinho y As do Passinho Sociedad Anónima, cuyos integrantes ejecutan de manera impecable un repertorio que les resulta natural, pues está inserto en su día a día. Entre los ritmos que adoptan estos grupos se encuentran la *swingueira*, el *brega funk* y el *passinho do maloca*, géneros de música popular implantados en los alrededores de Recife, con matices y sutilezas que solo un conocimiento en profundidad permite distinguir¹. Se trata de estilos que adaptan ritmos precedentes como samba, bossa nova, reggae y dancehall, cuyos intérpretes, con frecuencia, proceden de zonas desfavorecidas en términos económicos y sociales. Sin embargo, ellos y ellas actúan desde la plena consciencia de la importancia de estar presentes en las redes sociales y los medios de comunicación y, por lo tanto, de asumir la construcción de una imagen pública propia, que funcione como contrarrelato de narrativas homogeneizadoras sobre/acerca de la identidad de Brasil.

Del mismo modo, en *Swinguerra* sus autores, Bárbara Wagner (Brasilia, Brasil, 1980) y Benjamin de Burca (Munich, Alemania, 1975) -quienes trabajan como equipo desde 2011-, se sitúan entre lo ficcional y lo documental para generar una imagen que atrapa inmediatamente nuestra atención y nos introduce a la realidad de sus protagonistas. La danza se vuelve aquí el lugar en el que se visibilizan abiertamente, desde la afirmación y la vivencia, modos de actuación que contravienen y desestabilizan los órdenes hegemónicos. Bailar deviene entonces un instrumento político que permite construir y fortalecer la propia subjetividad, y tramarla,

tejerla, con la de muchas otras y otros. El movimiento rítmico y consensuado de los cuerpos resulta así el contexto más idóneo para la transformación y el encuentro. Siguiendo a Cabello Carceller, se reivindica lo lúdico, la diversión “La fiesta, -como dirían ellas mismas- como lugar de catarsis y concienciación, como lugar de encuentro a través del cual compartir los afectos y eludir el aislamiento que facilitan la estigmatización y la persecución” (Cabello Carceller, 2019).

Así, las elecciones que han realizado y realizan las personas que aparecen en el vídeo de Wagner y De Burca respecto a sí mismas, trascienden lo individual y lo desbordan, afectando a lo colectivo. De este modo, cada una de las personas que danzan, a través de sus singularidades y diferencias, *encuerpan* aquellas otras modalidades de producción de subjetividad que mencionara Guattari (1986) al advertir como necesarias “formas alternativas de reapropiación existencial y de autovalorización” (p. 18). Esta experiencia que Wagner y De Burca comparten con nosotros/as nos atraviesa, posibilitando así la construcción de formas de identificación complejas que generan a su vez una apertura hacia inscripciones corporales otras.

Una singular energía traspasa la pantalla hasta tocarnos. No entendemos con nuestras mentes sino que sentimos con nuestros cuerpos la plenitud de otros cuerpos -en la imagen- ejecutando un baile que los transforma al tiempo que los hace parte de un todo colectivo. La danza con su coreografía pactada y su vestuario -al mismo tiempo uniformante y singularizador, pues permite tomar conciencia de las distintas corporalidades- procura la posibilidad de una transfiguración. El cuerpo se metamorfosea y trasciende, vuela, y así borra, las limitaciones de la hetero-cis-normatividad.

Podría decirse que la obra despliega una *kinestesia queer*. Así lo entiende Danilo Baraúna (2022, p.56) quien parte del pensamiento de Katharina Lindner (2018) y Jonathan Bollen (2001) para describir tal cinestesia como modos en que los cuerpos, mediante sus movimientos en el espacio, pueden trastocar las expectativas sociales relacionadas con los géneros asignados a ellos; esto es lo que sucede -desde su perspectiva- con las y los danzantes de *Swinguerra*. Baraúna se interesa, de hecho, no solo por lo que ocurre en la pantalla sino también por la situación de proximidad -*besideness* (que precariamente podríamos traducir como sensación de estar al lado)- que favorece la estructura de la instalación en su totalidad. Así, siguiendo a Baraúna (p. 60), la propia situación de cercanía que el espacio desde donde se observan las imágenes provee, es ya un modo de provocar encuentro y conciencia de interrelación entre espectadores y espectadoras.

En este sentido, hemos de subrayar que el contexto para el visionado de este trabajo se formaliza en una instalación que es reflejo de las configuraciones habitualmente empleadas para la observación de los movimientos de baile de los grupos. De esta forma, también desde sus estructuras despojadas, en las que nos invitan a detenernos y deleitarnos en mirar y compartir, nos aproximan aún más las situaciones que recogen, para que podamos así ser partícipes, no solo observadores, junto con ellas y ellos.

Por tanto, desde la responsabilidad y la implicación, los artistas, Wagner y De Burca, proporcionan un potente altavoz a un tipo de creación que de otro modo se hubiera mantenido probablemente oculta a nuestro conocimiento por su fuerte arraigo local, construyendo así un lugar en nuestro imaginario para la actividad de estas agrupaciones, con las que así establecemos redes de afecto y de las que aprendemos, como antes lo hicieran los autores de este trabajo audiovisual. Mas no debemos olvidar que son las propias bandas las que constantemente generan sus singulares y diferentes poéticas en diálogo con una identidad -fuertemente cimentada en su propio pasado

histórico- situada muy lejos de los cánones y saberes occidentales, que busca, por el contrario, una conexión profunda y real para con su comunidad. Ellos y ellas se auto otorgan dignidad y agencia, construyen su propia imagen, se visibilizan y empoderan públicamente. De este modo, sus coreografías continúan y traen a presente la tradición de bailes ejecutados por esclavos como forma de resistencia. No en vano, la danza había sido un modo encubierto de organización política en épocas de esclavitud (Colby, 2022).

En consecuencia, se trata de un trabajo colaborativo que implica a todas las partes que lo integran, pues Wagner y De Burca no parten de un guión cerrado, sino que en su narración incorporan también, en todo momento, las experiencias cotidianas de las personas que participan en el proyecto, y esto solo es posible por su modo de operar dilatado y producto de un conocimiento en profundidad, fundamentado en procesos de diálogo y sedimentado en un importante número de iniciativas anteriores. En palabras de De Burca “Our involvement with the cast is such that we become part of their lives, and they become part of ours. This is one of the deeper things I have learned through our practice – it’s about an urgency of desires, which the viewers not only look at, but can relate to and reflect upon” (Lucchetti, s.f.). Recife es, además del escenario en donde todo lo que observamos acontece, el lugar en el que se asientan los autores. Su trabajo se nutre, por tanto, de un conocimiento en primera persona, partícipe y situado. Asimismo, su mirada busca aprender de aquellos con quienes trabajan; desde su reconocimiento y admiración son capaces de multiplicar, a través de las herramientas del saber del arte, el poder de estas personas y su capacidad de actualizar la tradición vernácula brasileña. Colectivamente corporeizan una voluntad *queer*, superadora del binarismo, los prejuicios y limitaciones de clase, la colonialidad y las identidades normativas y hegemónicas.

3 EXPOSICIÓN COMO ESPACIO-TIEMPO-MATERIA: LA LEVADURA Y EL ANFITRIÓN

Philippe Parreno (Orán, Argelia, 1964) concibe el arte como una forma de fricción o de oponer resistencia (Zahm, 2017). En relación a esto, en el folleto publicado a raíz de su exposición *La levadura y el anfitrión* que posteriormente analizaremos, el artista sostiene (Parreno, 2017):

[...] me interesan otras formas de entender el mundo y, por consiguiente, necesariamente otras formas de poblarlo, sin consideración de las normas habituales y su tendencia a unificarlo todo. Eso es lo que el arte representa para mí: es lo que impide la unificación, lo que impide la comprensión del universo. Es fricción y resistencia. (p.16)

Para el artista todo flujo tiene su ruptura y contempla el mundo como una interrupción basada en ritmos y arritmias. De hecho, eso es lo que sentía cada persona que entraba en dicha exposición, una serie de interrupciones musicales, ruidos, silencios, apagones eléctricos, proyecciones de películas que se detenían y volvían a comenzar, espacios oscuros que se iluminaban por momentos, etc. Se trata, por tanto, de una exposición compleja de describir ya que dichas interrupciones friccionan cualquier sistema ordenado, lógico y/o racional de narración o de información. Se trata de una resistencia sin violencia, “como el otro lado de la moneda del terrorismo” (Zahm, 2017, p. 16), que funciona más bien como una pausa o un enigma que, sin embargo, interrumpe normas o rutinas institucionales, sociales y simbólicas que siguen instancias de poder ajenas al evento artístico.

Entonces, la práctica de Parreno diluye los marcos del objeto artístico e ignora los determinismos de los neologismos propios del lenguaje artístico para trabajar, sin limitar, con el evento artístico en todas sus dimensiones. Su obra trata de trascender los límites de nuestra percepción y comprensión para empujarnos hacia nuevas formas que no son o no están producidas exclusivamente por el agente humano. Así, su trabajo evoluciona junto a los cambios fundamentales en el pensamiento de finales del siglo XX y principio del XXI, sintonizando íntegramente con aspectos del ser y de las sensibilidades contemporáneas.

En coherencia a los aspectos citados anteriormente, Parreno presentó entre finales del año 2017 y principios del 2018 su exposición *La levadura y el anfitrión* en el Museo Jumex de Ciudad de México. En primer lugar, señalar que, a pesar de su dificultad, se elige aquí analizar no una de las obras, si no la exposición en tanto que conjunto de eventos, debido al compromiso férreo que muestra el artista con la idea de exposición. Para él, la idea de exposición es un medio en sí mismo, constituye un lenguaje propio y tiene tanta validez como la realización de una película o el diseño de un edificio (Zahm, 2017). Parreno sostiene, en conversación con Adam Thirlwell, que el espacio de la galería o del museo todavía es un lugar extraño. Para él, es una caja blanca donde puedes difundir sonidos o colgar cosas en las paredes y no son espacios totalitarios ya que cada cual decide si quiere pasar una hora o un segundo con cada cosa. Sin embargo, sí le parecen espacios aristocráticos aunque, a su vez, afirma que tienen un cierto sentido de colectividad ya que nunca se está a solas (Parreno, 2017). En relación a esto, se subrayan dos ideas claves que fundamentan la revaloración de su idea de exposición. Por un lado, para el artista no hay arte sin conversación, es decir, concibe su proyecto artístico como plenamente conversacional (Parreno, 2013). En este sentido, Parreno colabora con múltiples profesionales tanto del campo del arte como del campo de la ciencia, de la moda, del cine, de la informática, etc. Además, como se verá en la exposición que nos concierne, sus proyectos acogen también agentes no humanos como pueden ser animales, levadura, condiciones climáticas, etc. Así, las redes y relaciones originarias pero, a la vez resultantes, de sus exposiciones trascienden su/nuestra individualidad y subjetividad creando “acontecimientos sociales” (Bloom, 2016) que cuestionan formas actuales de lo social y colectivo y exploran el potencial de otras formas de ser. Por otro lado, pero en estrecha relación con lo anterior, Parreno, en conversación con Adam Thirlwell (2017), sostiene que tiene dificultades con la noción de “firma” de autor. Para ello nombra a la noción de firma de Derrida que decía que cuando firmas una novela, te desconectas de ella y, si no lo haces, se vuelve algo monstruoso que te persigue. Sin embargo, Parreno sostiene que no quiere imponer su firma a sus proyectos ya sea porque suelen ser colaborativos, o porque no quiere determinar el momento en el que se convierte en un objeto. De esta manera, prosigue, las cosas empiezan a transformarse porque no las das por acabadas. Además, siguiendo las pautas de la estética relacional (Bourriaud, 2015), corriente artística con la que se le identificó a finales del siglo pasado, el artista no impone algo, sino es más bien un facilitador o una suerte de conducto hacia experiencias sociales compartidas. En este sentido, Parreno (2017) sostiene que su trabajo nunca trata de nada en particular, sino que lo que le interesa es crear condiciones para explorar cómo algo se hace público. Por tanto, y haciendo alusión al título de este artículo, el artista no solo respeta la existencia de lo otro, sino que la acoge creando una interacción entre diversas fuerzas creativas.

A fin de analizar en profundidad la exposición *La levadura y el anfitrión*, habremos de distinguir tres bloques. El primero ejemplifica los *cuasi-objetos* que conforman las exposiciones del artista; el segundo se centra en la noción del tiempo que se hace más evidente en los films proyectados; el tercero y último basado en el biorreactor de levadura, eje central de la exposición analizada.

En primer lugar, en la web del museo podemos observar un vídeo del montaje de una de las marquesinas del autor (Fundación Jumex, 2017). Se contempla cómo no son solo fuentes de luz, sino también de sonido. Vemos cómo parece un cartel lumínico enunciativo pero sin anuncio alguno. Parreno (2017) se refiere a estas piezas como *cuasi-objetos*. Siguiendo la teoría de Michel Serres (1982), se conciben estos objetos como aquellos constructores de intersubjetividad, es decir, del nosotros que se hace gracias a los intercambios. De hecho, se podrían definir los *cuasi-objetos* como aquellos utilizados para hacer otras cosas con otros agentes. Para que funcionen de esta manera, no son piezas que se centran en un tema o significado, sino que son, como el propio Parreno (2017) sostiene, como un “ptyx” de Stéphane Mallarmé, es decir, una palabra inventada que funciona como puro significante.

En segundo lugar, en la sala proyecciones, observamos interrumpidamente por cortes y otras alteraciones, cómo los globos flotantes y/o la composición musical que interpreta, en ocasiones, un pianista profesional. Se proyectan imágenes de la naturaleza y del océano junto a los cortometrajes hechos en torno a la figura animada Anlee, y los films *The Crowd* (2015), *Mundos alienígenas de C. H. Z.* (2011) y *Anywhen* (2016). Dado que no es posible aquí analizar cada uno de los films, haremos una breve reflexión respecto a *Mundos alienígenas de C. H. Z.* (*Continuously Habitable Zones*). Parreno imaginó y dibujó un paisaje de un planeta orbitado por dos soles enanos y realizó, junto con el arquitecto paisajista Bas Smets, un jardín de plantas negras que compone su película *Mundos alienígenas de C. H. Z.* (*CHZ*), expuesta en 2011. El jardín producido para la filmación, seguía allí años después junto con los seres animados e inanimados que le acompañarán tanto en su florecimiento, como en su degradación. El autor de ciencia ficción Bruce Sterling escribió un relato inspirado en *CHZ*. Esta cadena de eventos podría seguir entre multitud de cosas y producciones que desconocemos, pero que existieron, existen o existirán. Por tanto, *CHZ* más que un fin, se comporta como un medio para que otras cosas sucedan, al igual que toda obra o proyecto del artista. Sus películas, ponen énfasis en la importancia del elemento del tiempo en la obra de Parreno. En este sentido, el artista (Parreno, 2015) afirma que el eje de su trabajo es el tiempo y destaca que cuando usa el vídeo, no es tanto para hacer una película, sino para medir un objeto de arte en el tiempo.

Por último, en la segunda planta de la exposición, se podía contemplar un biorreactor que producía levadura y comunicaba las reacciones de dicho hongo con un sistema dinámico que activaba eventos e interrupciones en el espacio expositivo. Por ejemplo, de las alteraciones vividas por la levadura, dependían las secuencias lumínicas y sonoras de la marquesina, o el orden y la interrupción de los films proyectados, entre otras muchas cosas, como la iluminación de las salas, los eventos sonoros, etc. De esta forma, *La levadura y el anfitrión* presenta un entramado forjado en tanto que tiempo-espacio-materia, es decir, como ese *time-space-matering* que nombraba Karen Barad (2012) en tanto que *continuum* resiste a cualquier forma de reducción fija.

El hecho de ceder el control o, al menos, parte de él a una sustancia como la levadura vuelve visibles cambios o transformaciones que, en un principio, son invisibles. Por tanto, esta exposición visibiliza la alianza mundana entre otras temporalidades, otras expresiones, otra escalas no-humanas haciendo posible ese entorno multisensorial donde la racionalidad se reemplaza por lo relacional (Amor, 2021) y emerge una co-existencia con lo real. Como se nombraba anteriormente, este planteamiento recuerda a la noción de materia y de lo *queer* investigadas por Karen Barad. Para ella, la materia no es una mera cosa, sino una *dación inanimada* (Barad, 2012). A su vez, sostiene que el mundo está lleno de criaturas *queer* “no animales” animadas e

inanimadas. Por tanto, para ella lo *queer* es un organismo vivo y mutante, una apertura radical deseosa, una materialización reiterativamente materializada y promiscuamente inventiva. Lo *queer*, de esta forma, es un cuestionamiento radical de la identidad estanca y de los binarismos, incluido el de la distinción entre lo animal y lo humano, o como, sostiene Donna Haraway, entre la naturaleza y la cultura (Haraway, 2003), pero también entre lo animado y lo inanimado. Así, para Barad los fenómenos también son *queer* y esto perturba la separación entre la ontología, la epistemología y la ética que, para ella, son inseparables, unión que, a su vez, creemos que se percibe en los planteamientos artísticos de Parreno.

Por lo tanto, la exposición *La levadura y el anfitrión*, al igual que el trabajo de Parreno en su conjunto, está abierta a lo potencial y a lo desconocido, es decir, a la naturaleza del azar que nos constituye. Para ello, rompe con la idea del arte objetual y con la noción de artista en tanto que genio y sujeto individual, concibiendo la experiencia expositiva como una constante reconstitución y puesta en cuestión social, humana, institucional, colectiva e individual. Así, funde lo político y lo poético, lo biológico con lo tecnológico, sistemas algorítmicos auto-organizados con el azar absoluto, procurando preguntas sobre nuestro tiempo y, por tanto, un estado de pensamiento que desaprende y aprende acogiendo y dirigiéndose hacia lo desconocido. De esta forma, cuestiona formas institucionales de presentación del arte, pero va más allá generando condiciones o “acontecimientos sociales” (Bloom, 2016) de los que también emerge una renegociación de su posición como artista y como sujeto contemporáneo. Por tanto, esta perspectiva nos impide basarnos en los marcos éticos habituales asentados en el excepcionalismo de lo humano y sus jerarquías.

4 CONCLUSIONES

La escritura de este artículo se ha estructurado en tres grandes ejes: el primero, como ya se ha descrito en la introducción, es el posicionamiento que ofrece el eslogan reivindicativo del título; en segundo lugar, los dos proyectos artísticos analizados que han ofrecido una base factual que hace visibles y asienta nuestros planteamientos primeros; en tercer y último lugar, se encuentra la puesta en relación entre los modos del arte y de la educación, algo que sobrevuela el escrito a través de conceptos o nociones como la resistencia, lo real, lo *queer*, lo decolonial, lo no binario, lo no humano, etc.

En relación a estos tres ejes, rescatamos una cita de Lyotard escrita en referencia a la exposición “Les Immatériaux”, comisariada por él mismo, y que creemos que sintetiza lo aquí desarrollado: “Queríamos despertar una sensibilidad, ciertamente no adoctrinar mentes. (...) El visitante, en su soledad, es convocado a elegir su camino en los cruces de las redes que lo retienen y de las voces que lo llaman. (...)” (Lyotard, 1985, citado en Parreno, 2019).

En este sentido, creemos que tanto este artículo, como las obras analizadas, no tratan de definir de forma estanca las nociones mencionadas, ya que esto sería una imposición y, por tanto, un contrasentido respecto al objetivo de la investigación. De ahí, la elección de dos obras que, *a priori*, pueden resultar distantes pero, que tras este análisis, se percibe cómo cada una presenta su forma particular de resistencia. Esta diferencia entre ambas obras nos ha evitado caer en una definición unidireccional de dichas nociones y, por tanto, como dice Lyotard, impide un adoctrinamiento.

Creemos, por tanto, que ambas obras ejercen y materializan su propia resistencia de forma casi contrapuesta. Es decir, si bien en *Swinguerra* dicha resistencia tiene un eje temático, histórico, social, humano y visual muy claro y evidente, en *La levadura y el anfitrión*, al igual que en toda la obra de Parreno, no hay un tema concreto, tampoco se guía sólo por la cuestión de lo humano o por lo perceptible y visual, sino que más bien nos dirige hacia aquello que no vemos pero que existe y que, al igual que las condiciones sociales y históricas que plantea *Swinguerra*, nos condiciona. Ambas formas de concebir la producción artística pueden ser deudoras de las dos direcciones extremas, a la vez que complementarias, que señala el artista Txomin Badiola (2017) para situar la actividad artística contemporánea desde los años setenta. Por un lado, Badiola señala un arte concentrado en sus propios procesos mentales y materiales, del que serían ejemplo las aproximaciones metalingüísticas del Minimalismo y Conceptualismo; por otro, se refiere al arte como panorama expandido de “*situacionismos*, arte de acción política, arte medioambiental, *arte performativo*, *arte povera*, arte del proceso, *body-art*, *happenings*, etc.” (p.16). Estas dos derivas lo convertirían, desde su punto de vista, en “un significativo flotante, destinado por un lado a la pregunta permanente sobre su naturaleza [...]– o por otro, a modularse en variadas intensidades más o menos informes en un ámbito próximo a lo cotidiano” (Ibid.).

Si bien, ambas direcciones no son excluyentes ni estancas en los planteamientos actuales, si identifican dos formas diferentes mediante las cuales el arte, y por ende la educación, pueden ejercer resistencia. Vinculamos la obra *Swinguerra* con una fuerza centrípeta, es decir, que gira en torno a un centro, un tema o statement; a su vez, entendemos que la obra de Parreno ejercita más una fuerza centrífuga tratando de converger hacia un centro, en tanto que sala de control. De esta manera, se puede visualizar el movimiento convergente y divergente que constituye toda creación y todo pensamiento. Sin embargo, como ya se viene diciendo, ambas tendencias cooperan en ambas obras generando más un tipo de evento artístico y de aprendizaje rizomático (Deleuze, 2004), situado (Haraway,1991), corporal y relacional (Bourriaud, 2015).

Entendemos, por tanto, que movimientos como los que se realizan en estas obras pueden ayudar a radicalizar ciertas bases de la innovación en una educación que, desde nuestro punto de vista, corre el peligro de continuar siendo excesivamente próxima o dependiente de modelos de conocimiento unidireccionales y binarios propios de la modernidad y de las exigencias económicas-laborales del neoliberalismo. Por su parte, los trabajos expuestos enfatizan lo comunal y lo cooperativo, en las redes y las relaciones que nos constituyen -no sólo entre humanos y no solo en el tiempo presente- y la hospitalidad hacia lo otro. Estos aspectos convergen en la noción de lo *queer* que, siguiendo lo estipulado previamente, cada obra asume de distintas forma. Así, lo *queer*, junto a las resistencias que su corporalización ejerce, se concibe en *Swinguerra* como un modo de proyectar -desde la aceptación y la visibilización- la realidad de la fluidez de las identidades, en proximidad con las líneas de investigación llevadas a cabo, entre otras, por autoras como Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler, Donna Haraway o Paul B. Preciado. En la obra de Parreno, lo *queer* se identifica con la noción de materialidad y lo no humano, desde un punto de vista postulado por autoras como Karen Barad y Donna Haraway. De esta forma, en *Swinguerra* el dispositivo expositivo se erige como cuerpo que afecta desde lo visual pero también lo sensitivo y corporal. De un modo acusadamente físico su resistencia penetra los sentidos haciendo que el espectador pase a formar parte de esta manifestación coreográfica, recordando como experiencia corporal el poder revolucionario del canto y la danza. Mientras que en la exposición de Parreno no solo se hace referencia al hecho de que las relaciones nos constituyen, sino que se logra que esa levadura, en tanto que criatura en

continua transformación y, por tanto, *queer*, genere permanentes cambios en nuestro entorno que hacen que cada vez que visitamos la exposición formemos parte de eventos diferentes.

De este modo, concebimos que en ambas obras el evento artístico puede ser constitutivo de un acto de aprendizaje, ya que no se ciñen a dar una respuesta a imperativos normativos externos, sino que proporcionan la oportunidad de (des)aprenderlos. Así, se corresponden con nuestra creencia según la cual el arte puede producir o acompañar de modo significativo procesos de innovación educativa y empujarlos a una visión más abierta y amplia, incorporadora de la diferencia, menos hegemónica y antropocentrista. El hacer del arte puede facilitar la deconstrucción de nuestro acceso al saber y modificar, en definitiva, todo nuestro pensar.

CONTRIBUCIÓN DE AUTORES

Idea; Revisión de literatura (estado del arte); Metodología; Análisis; Resultados; Discusión y Conclusiones; Redacción (borrador); Revisiones finales; Diseño del proyecto y patrocinios: ISSM, CEIdG.

NOTAS

1. Wagner resume estas diferencias del siguiente modo: “In *Swinguerra*, the main troupe, called Extremo, is the group that is a bit more, let’s say, “old school.” They’re like the first generation that performs the swingueira on sports courts. The lyrics are more naïve. Then comes brega funk, represented in the film by a group called La Máfia. They perform in an outdoor amphitheater with a more dramatic, Gothic look. And then, at the end, you see the Passinho dos Malokas, on the football pitch. This is performed by a much younger generation. They’re super familiar with technology and make videos for social media, Instagram mostly”. Véase Aubin, Ch. (s.f.). “In Conversation. Bárbara Wagner and Benjamin de Burca”. *Performa Magazine* 12.

5 REFERENCIAS

- Amor, M. (2021). From Plasticity to Elasticity: Philippe Parreno's Permanent Revolution. *Oboe Journal*, 2(1), 4-21. <https://doi.org/10.25432/2724-086X/2.1.0001>
- Arcoverde de Oliveira, B. (2021). *Cannibalizing The Popular In The Work Of Barbara Wagner*. Lindenwood University. <https://digitalcommons.lindenwood.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1048&context=theses>
- Aubin, Ch. (s.f.). In Conversation. Bárbara Wagner and Benjamin de Burca. *Performa Magazine* 12. <https://performa-arts.org/magazine/inconversation-interviewwagnerburca>
- Badiola, T. (2017). Arte, educación, amor al arte. *Eremuak* 4, 15-24. https://eremuak.eus/web/wp-content/uploads/2018/01/eremuak4_cas_eus.pdf
- Barad, K. (2012). Intra-actions, Interview of Karen Barad by Adam Kleinmann. *Mousse Magazine* 34, 76-81.
- Baraúna, D. (2022). Besideness: distance and proximity as queer disorientations to inhabit projective moving image installations. *Frames Cinema Journal* 20, 37-66. <https://doi.org/10.15664/fcj.v20i0.2511>
- Bloom, I. (2016). On Snow Dancing. Superhumanity. *e-flux Architecture*. <https://www.e-flux.com/architecture/superhumanity/66881/on-snow-dancing/>
- Bollen, J. (2001) Queer Kinesthesia: performativity on the dancefloor. In *Dancing desires: Choreographing Sexualities On and Off the Stage*. University of Wisconsin Press.
- Bourriaud, N. (2015). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Cabello/Carceller. Proyectos: Locura Social (Agustina González López), 2019. <https://www.cabellocarceller.info/es/locura-social-agustina-gonz%C3%A1lez-l%C3%B3pez>
- Colby, C. (2022). Claiming their space through dance. 'Swinguerra' highlights queer Brazilian dancers. *The Bay State Banner, March 30th, 2022*. <https://www.baystatebanner.com/2022/03/30/claiming-their-space-through-dance/>
- Deleuze, G. y Guattari, F., (2004). *El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Paidós Ibérica.
- Fundación Jumex (2017). Montaje: Philippe Parreno. Marquee (Marquesina) [Vídeo de proceso de montaje de obra artística]. https://www.fundacionjumex.org/es/explora/videos/52-montaje-philippe-parreno-_marquee_-marquesina-2017
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Edicions Bellaterra.
- Guattari, F. (1986). De la production de la subjectivité. *Revue Chimères*, 4,1-19.
- Haraway, D. J. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra.

Haraway, D. (2003). *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Prickly Paradigm Press.

Lindner, K. (2017). *Film Bodies: Queer Feminist Encounters with Gender and Sexuality in Cinema*. I.B. Taurus.

Lyotard, J. F. (1985). *Les immatériaux* (Vol. 1). Centre Georges Pompidou.

Lucchetti, M (s.f.) Recife Bárbara Wagner & Benjamin de Burca on the Complexity of an Encounter. *Extra Extra Magazine*, 13. <https://extraextramagazine.com/talk/barbara-wagner-benjamin-de-burca-on-the-complexity-of-an-encounter/>

Moraza, J.L. (2009). *El Deseo Del Artista, Notas para una investigación artística*. Transcripción establecida por Carmen Delgado y corregida por el autor de la conferencia dictada en el Colegio de Psicoanálisis en abril 2009. Transcripción publicada en la edición de Carmen Gallano: El deseo. Textos y conferencias. Colegio de Psicoanálisis del Campo Lacaniano de Madrid.

Parreno, P. (2013, octubre, 24). Philippe Parreno by Dario Khondji. *Interview Magazine*. <https://www.interviewmagazine.com/art/philippe-parreno>

Parreno, P. (2015, noviembre, 30) Interview of Philippe Parreno by Tom Eccles. *ArtReview*. <https://artreview.com/october-2015-feature-philippe-parreno/>

Parreno, P. (2019, noviembre, 9) *A Sequel to Les Immatériaux? Postmoderns and After? 40 years after The Postmodern Condition*. Conferencia en China Academy of Art, Hangzhou, China.

Rogoff I. (2008)-(2011) *El Giro. Arte y políticas de identidad, 2011, vol. 4 (junio)*, 253-266 . Traducción del Inglés: Estíbaliz Encarnación Pinedo. Versión original: Rogoff I. Turning. E – flux Journal. Issue #00. 10/08. November 2008, 1-7. https://editor.e-flux-systems.com/files/68470_e-flux-journal-turning.pdf

Serres, M. (1982) *The Parasite*. Johns Hopkins UP.

Spivak G. (1988). Can the subaltern speak? en Nelson C. y Grossberg L. (Eds.) *Marxism and the Interpretation of Culture*. Macmillan. <https://jan.ucc.nau.edu/~sj6/Spivak%20CanTheSubalternSpeak.pdf>

Thirlwell, A., y Parreno, P. (2017). *Conversa: Um guiaio com Philippe Parreno por Adam Thirlwell*. Fundación Serralves.

Zahm, O. y Parreno, P. (2017). PHILIPPE PARRENO. Entrevista de Olivier Zahm. En: J. González. *Exhibition Booklet for The Yeast and The Host*. Jumex Museum, Mexico City. <https://www.filepicker.io/api/file/7P9cL7yQrSGp9arCn6P5>