



ESTUDIOS LITERARIOS

EL TEXTO Y LA SITUACIÓN. FRAGMENTOS DE UNA EXPOSICIÓN  
IMAGINARIA SOBRE PERFORMATIVIDAD Y MÉTODOS DE  
INVESTIGACIÓN EN LA OBRA DE DORA GARCÍA

THE TEXT AND THE SITUATION. FRAGMENTS OF AN IMAGINARY EXHIBITION  
ON PERFORMATIVITY AND RESEARCH METHODOLOGIES IN  
THE WORK OF DORA GARCÍA

ÓSCAR CORNAGO BERNAL

*Consejo Superior de Investigaciones Científicas*

*oscar.cornago@cchs.csic.es*

ORCID: 0000-0002-3660-6392

Recibido: 15-12-2020

Aceptado: 22-03-2021

RESUMEN

Análisis de la obra de Dora García en el contexto de la recuperación de las prácticas performativas a partir de los años 90 y en relación con el auge de la microsociología y el concepto de situación. El protagonismo de la palabra, los libros y la literatura en su trabajo, dirige el foco de análisis de los recursos performativos a las formas de uso de los textos y las situaciones generadas por estas formas de uso: leer/interpretar, escribir/contar, conversar, anunciar/escuchar, repetir. La conclusión es que las prácticas artísticas, revisadas en términos de performatividad, han conducido a unos modos de conocimiento ligados a una economía de los medios y los recursos, que es también una ecología de los saberes y los cuerpos.

Palabras clave: Dora García, performatividad, investigación en artes, crítica del conocimiento, antropoceno.

ABSTRACT

Analysis of the work of Dora García in the context of the recovery of performative practices from the 90s and in relation to the rise of microsociology and the concept of situation. Given the importance of the word, books and literature in their work, the result is the study of the forms of use of the texts and the situations generated by these forms of use: reading / interpreting, writing / counting, talking, announcing / listening, repeat. The conclusion is that artistic practices, reviewed here in terms of performativity, have led to modes of knowledge linked to an economy of means and resources, which is also an ecology of knowledge and bodies.

Keywords: Dora García, performativity, research in arts, critique of knowledge, anthropocene.

## 1. LA SITUACIÓN

Al entrar en este texto ha entrado también en una exposición sobre la dimensión performativa y las formas de investigación en la obra de Dora García y más concretamente sobre las formas de usar los textos, y ahora usted también es parte de esta exposición y de este texto. Usted es de hecho su primera lectora o lector, la revisora o el revisor externo, la encargada o el encargado de evaluar este artículo de cara a su publicación en la revista de la Universidad de Córdoba Sevilla *Philologia Hispalensis*. Cualquier lector es un revisor anónimo, aunque solo a dos de ustedes la institución le ha encomendado esta función. De entre todos los lectores ustedes son los agentes más secretos.

La figura del agente doble, el avatar, el impostor o el actor anónimo aparece ya en la obra de Simmel ([1903] 1986) a principios del siglo XX como el personaje clave de la vida moderna identificada con la ciudad. Esta figura fue retomada por la sociología urbana de la Escuela de Chicago en los años veinte y treinta y desarrollada a través del interaccionismo de Goffman (1997[1959]), recuperado en las últimas décadas por autores como Joseph (2002 [1984]), Delgado (2002) o Fabbri (2013) para definir al transeúnte de la urbe que sale cada día de su casa protegido por su careta de ciudadano normal. Este es también el personaje central de la obra de García, en la que no por azar Goffman ha sido uno de sus interlocutores constantes. A partir de los años 90, con un marco cultural distinto y una historia ya por detrás de la acción como género artístico, el sustituto podrá ser el *performer* delegado, a pesar de que en sus comienzos la *performance* fuera más bien todo lo contrario de una actuación delegada.

En torno a los años 50 y 60 la *performance* se entendió como una acción física que comenzaba y acababa en un momento determinado, a menudo guiada por una partitura previa. El que tuviera una partitura no cuestionaba su originalidad en cuanto experiencia, pues la *performance* se presentaba como algo que se hacía por primera y en algunos casos única vez, y por tanto debía ser siempre distinta. Frente a los territorios sociales ya instituidos, organizada a partir de representaciones, relatos e imágenes previamente construidas, la *performance* introduce una ruptura, un momento de apertura e incertidumbre, que establecía una distancia con respecto a la institución. Medio siglo después, la relación dentro-fuera, institución-no institución, construido-spontáneo, se ha hecho más compleja y sobre todo menos evidente. La perspectiva ecológica a la que remite la crítica del Antropoceno ha puesto de manifiesto una vez más en las últimas décadas que todo está en relación con todo y no hay campos aislados. Esto tiene también unas consecuencias evidentes en el ámbito de la investigación, el conocimiento y los modos de hacerlo público y ponerlo en circulación. Dentro de este complejo entramado de actores humanos y no humanos, la acción no es solo lo que se hace, sino todo lo que se deriva de ese hacer. Tras la performatividad del actor, más delimitada y visible, surge un horizonte más difuso que es la performatividad de la situación.

En mayor o menor medida todos somos actores delegados dentro de espacios de actuación cuyos límites se nos escapan. Esto lo sabe bien el transeúnte que recorre como un espía las galerías solitarias de una exposición, las líneas de un texto o las calles de una ciudad, mirando con desconfianza cualquier señal que pueda delatarlo. El sustituto de *uno mismo*, del *self* de Goffman, somos todos, dirá la microsociología, cuando tenemos que ponernos a la altura de una situación, porque una situación no es una cuestión de identidades verdaderas o falsas, sino, como explica Joseph (2002 [1984]), de ocasiones y posibilidades: “Hay que arrebatar el interaccionismo a la filosofía de la máscara. La esencia se manifiesta, no en la apariencia, sino en la ocasión, por eso el modo del suceso, del evento, es lo problemático” (61).

De ahí que, con todos los respetos, deba entender que lo que usted sea “de verdad”, más allá de la función que está realizando ahora como revisora o revisor de este texto, no interesa en este momento. Lo importante es que esté aquí, porque esto nos brinda una ocasión llena de posibilidades. Yo he sido también revisor de revistas académicas, y sé que puede convertirse en una tarea solitaria. Resulta sorprendente que la academia, siendo un ámbito de conocimientos, y por ello de relaciones, sea también un mundo de solitarios. ¿Es el saber una disciplina solitaria?, se preguntaba recientemente Fernández Polanco (2019) en su recorrido por diferentes pasajes del saber masculino y patriarcal. En todo caso, me gustaría guiarme por esta exposición. Esto me permitirá compartir no solo lo que dice este texto, sino también lo que no consigue decir, sus dudas y límites.

Yo estoy aquí todos los días para que este texto pueda existir. Debe haber alguien dentro de esta exposición para que pueda tener lugar, y ahora estamos usted y yo, con un nivel de presencia incierto, pero con una extraña certeza de estar de todas formas vivos. Al entrar en este espacio, usted se ha convertido también en una especie de fantasma. Este recibimiento es una adaptación libre de la explicación que recibe el espectador cuando llega a la galería, la sala o el espacio donde se está haciendo *Enter*, una *performance* de García. Como ella explica, estas aclaraciones deben darse “con un aire de gran solemnidad, como un extraterrestre le contaría a un terrícola el funcionamiento de su nave” (García 2002c: 155).

En realidad, como ve, este recibimiento era solo teatro. A diferencia de lo que ocurrió en torno a los años 60, en el mundo de García la acción ya no se presenta en oposición al teatro y la representación, sino más bien al contrario: *performance* es aquello que se puede repetir; por eso, concluye la artista en el Manifiesto del Reino (que veremos más adelante), lo único que no es *performance* es el nacimiento y la muerte. Pero que sea teatro no quiere decir que este recibimiento no haya sido sincero, porque en realidad, como diría también Delgado (2002), especialista donde los haya en estas arenas movedizas de lo social y lo falso, son cuestiones que ahora no importan. Aunque suene raro afirmar esto en un texto científico, también la ciencia, y el discurso de la objetividad sobre la que está construida, son una cuestión de

relaciones puestas en juego. Una situación, siguiendo la sociología de las interacciones, no es una cuestión de ficciones o realidades, sino de intervalos, distancias y posibilidades de emergencia.

Si el espectador/lector no estuviera conforme con esta explicación, podría dirigirse a la otra intérprete, de las dos que hacen el trabajo, y se encontraría con una respuesta distinta, como, por ejemplo, “Hemos recibido instrucciones para estar aquí. Y usted ¿por qué está aquí?” (García 2002c: 63). A continuación, la *performer* se alejaría de inmediato sin dar opción a una respuesta por parte del público. Aunque también pueden optar por no decir nada, ignorar al espectador y hacer como si van al baño.

*Enter* es un trabajo del 2001, un momento de transición en el que la artista está descubriendo las posibilidades de la performance. Todos los descubrimientos se hacen por primera vez. La conciencia temporal de estar haciendo algo que ya se hizo antes, es decir, de estar repitiendo algo que ya fue, define el acercamiento de García sobre la *performance*. La acción artística abre un intervalo impreciso, una ocasión singular, entre dos momentos ya reconocidos, un pasado que se está actualizando y un presente a punto de ser también pasado.

García hizo su primera exposición individual diez años antes. En este momento en que comienza a jugar con la performatividad de las situaciones tiene ya una sólida obra desarrollada en el campo de la escultura conceptual. A partir del 2000 la escultura de objetos, a menudo en forma de libros intervenidos, irá alternando con la escultura de situaciones, construidas también a partir de libros, textos y palabras, o mejor dicho a partir de su ausencia, que funciona como otra forma de presencia, pues como ella explica “aquello que no está allí, pero cuya ausencia es denunciada por todos los elementos presentes, es una presencia mucho más poderosa (diríamos, “la presencia de la ausencia”) que cualquier objeto que colocásemos en una situación dada” (García 2005: 42).

*Enter* está realizada por dos personas, agentes, sustitutos o avatares que ocupan el espacio de una sala sin hacer nada de particular, como si fueran dos espectadoras más (que en realidad también lo son, aunque espectadoras del público y de sí mismas en cuanto público), pero por ciertas actitudes se deja ver que tanto ellas (como nosotros ahora) estamos siendo producidos por la propia obra/texto del que formamos parte.

En este artículo se cruzan tres perspectivas de estudio: lo performativo como aproximación historiográfica a la obra de esta artista, el modo de usar los textos, y la situación como estrategia y práctica de investigación/creación. Hablar de situación con respecto a los textos implica entenderlos desde sus formas de uso, es decir, como ocasiones para una serie de acciones: leer, interpretar, escribir, contar, decir, escuchar o repetir. Al considerar estos momentos como situaciones y no solo como acciones, se les restituye una temporalidad suspendida y un grado de incertidumbre que dejaron de tener por su conformación como

prácticas culturales perfectamente integradas y normativizadas. Este proceso de naturalización se explica por el alto capital simbólico que encierran estos usos de las palabras a través básicamente del ejercicio de la escritura y la lectura como disciplinas sociales.

Una situación trae consigo la apertura de un espacio/tiempo en el que no todo está bajo control. La situación nos confronta con otros agentes entre los que se teje un territorio cambiante de conocimiento y desconocimiento: “Lo que se nos da es más bien la experiencia de la fluidez de la copresencia y de la conversación, de las pequeñas oposiciones sociales que son nuestras vacilaciones, la experiencia del excedente de socialidad [sic] en su materialidad discursiva” (Joseph [1984], trad. Alberto L. Bixio 2002: 84).

La situación es el modo que mejor conviene a unas formas de sociabilidad cuyo paradigma hoy serían las redes virtuales y las comunicaciones por internet. Pero este grado de irrealidad comenzó a introducirse ya cuando empezaron a establecerse las bases de la esfera pública como un entramado de opiniones que no solo no exigía la copresencia, sino que necesitaba de las distancias; lo que explica que el periódico, como advirtió Tarde (1904), fuera uno de los medios fundamentales en la institución de la conciencia de lo público. Internet es el desarrollo último de un sistema de comunicación a distancia clave para la construcción de este espacio social. No es casualidad que lo performativo y las herramientas digitales se hayan integrado en la obra de García como dos caras de un mismo modo de entender lo público, un fenómeno que se está constantemente jugando entre el estar y no estar, presencia y ausencia, acciones y palabras.

El extraño ya no es alguien que viene de lejos, extraños somos ahora todos para casi todos; los encontramos nada más salir a la calle o entrar a internet. Es la gente con la que nos cruzamos todos los días, los mails que recibimos sin saber cómo han llegado hasta nosotros, presencias a medias, conocidos y desconocidos a parte iguales, actores ilegales, migrantes o agentes secretos. Cualquiera podría ser un revisor externo de su vida o su trabajo. La situación, como categoría estética, es el modo de hacernos cargo de este estado de control e incertidumbre, de previsibilidad y desconocimiento.

Este artículo describe un recorrido circular en torno a una sala central presidida por una enorme cinta de Moebius (Figura 1) que anuncia el sentido de la exposición.

Esta primera parada en la que nos encontramos ahora y que hemos llamado La situación está basada en la idea y la práctica de los Textos suspendidos, que funciona como introducción a este recorrido imaginario por la obra de García desde el punto de vista de los recursos performativos en relación con el uso de los textos: leer/interpretar, escribir/contar, conversar, y anunciar/escuchar. El recorrido se concluye con una conclusión, RE-PE-TIR / SOS-TE-NER, que nos devuelve al comienzo de la exposición. Sin embargo, cuando se regresa al punto de partida, este ya no es el mismo.



Figura 1. Cinta de Moebius I.

## 2. TEXTOS SUSPENDIDOS

La introducción de la *performance* en la obra de García a comienzos de los 2000 implica otro modo de relacionarse con el trabajo artístico, y por ello también otro tipo de economía. No se trata en primer lugar de una cuestión de estilos, sino de otro modo de articular la práctica y sobre todo de *situarla* en relación con los entornos en los que se realiza. La obra dejará de ser un producto que una vez acabado se muestra al público, para convertirse en un proceso abierto al medio con un carácter más permeable e incierto. Como explica García, la *performance* obliga a aceptar un estado de negociación constante e imprevisto entre la obra y el medio.

Hace ya mucho tiempo me di cuenta de que no podía controlar las *performances*. Es una cosa muy violenta. Cuando empiezas a trabajar lo haces partiendo de unos patrones aprehendidos y pensando que todo tiene que estar muy bien medido. Siempre te preguntas si se va a producir el resultado esperado, bien sea porque le guste a quien lo vea, bien sea porque se comporte como tú habías planeado. Eso genera una ansiedad que ya no podía soportar y decidí que lo que sucediera estaría bien. Entonces aceptas la negociación con la realidad (García y Donoso 2019).

El rasgo esencial de la *performance* ya no será la acción física, sino la apertura de un marco de temporalidad difusa definido por unas formas de hacer, que son también unos modos de no hacer. La acción no se presenta como una actividad aislada, sino en relación con aquello a lo que puede dar lugar. Dentro y afuera, hacer y no hacer, actor y público, son posiciones que entran en un territorio inestable en el que están continuamente cambiando. Más que definir un espacio exterior o interior dentro de un medio más grande, identificado con la institución, la *performance* funciona como un interruptor, un *shifter* que obliga a preguntarse constantemente quien está fuera y quien está dentro, quién es el personaje y cuál es la acción.

A su primera *performance* del 2001, *Proxy* (término usado en informática para un terminal fantasma que se conecta entre medias de otros dos ordenadores para borrar el rastro de las operaciones), le sigue una serie de trabajos como *La pared de*

*crystal* o *La multitud*. Esta serie inicial de propuestas performativas pueden considerarse como variaciones en torno a una situación básica: la creación de un vacío de sentido o hueco temporal que interrumpe la aparente normalidad del entorno ya sea la galería, el museo, la calle o el metro. García se refiere a su “gusto personal por la ausencia de objetos” como aquello que la llevó al “diseño de situaciones” (García 2005: 42).

El grado cero de este tipo de intervenciones lo encontramos en *La habitación cerrada*, una de sus fantasías recurrentes. Su realización consiste en un texto explicando la interrupción del paso a alguna de las dependencias de la galería. En cuanto objeto la obra es la propia cartela (Figura 2) acompañada del texto explicativo, cuya función performativa transforma la percepción del espacio.

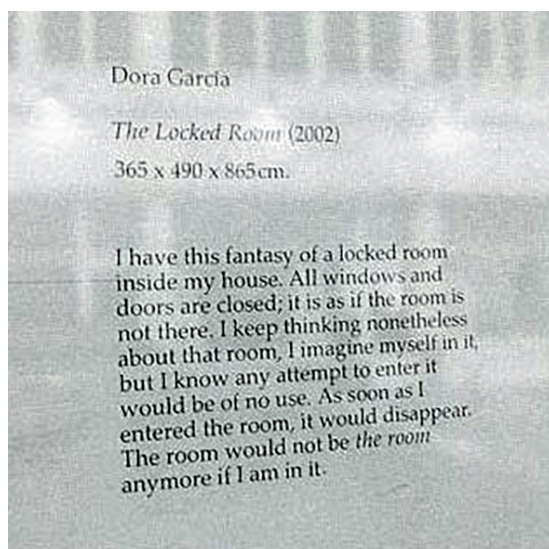


Figura 2. The Locked Room (2002-2003).

En *La multitud* es el performer quien conduce al público al lugar donde ocurrirá la obra, pero en ese lugar no pasará nada más que ellos mismos esperando que ocurra algo. Confundidos entre los espectadores hay algunos cómplices, pero el público no tiene certeza de si son o no son actores, o son las dos cosas al mismo tiempo. Este efecto de puesta entre paréntesis explica el título de la serie a la que pertenecen estos trabajos, *Insertos en lo real*. Estas propuestas se combinarán pronto con los soportes digitales, que servirán para hacer el relato en tiempo real no solo de la acción en sí misma, sino de aquello a lo que da lugar la acción, que pasa a ser parte de esta. Poco antes García había empezado a desarrollar obras en formato digital,

caracterizadas también por una dimensión performativa, aun si no implicaban la participación física de actores, que eran recreados por la propia ficción. Así, por ejemplo, *Heartbeat*, su primer trabajo online, de 1999, es un hipertexto con distintos recorridos diferenciados por los colores de las pantallas y enlazados por términos como adictivo, percepción alterada, destructivo, moda, alucinaciones, realidad, silencio, etc., y acompañado de un audio con una percusión rítmica que se va modulando. El relato habla de una extraña tribu urbana que no puede dejar de escuchar los latidos de su corazón. Se les reconoce por el uso de auriculares; con lo cual cualquier viandante se convertiría en un potencial *hearbeater*.

Puede resultar paradójico que el vacío provocado por la no actuación comience pronto a llenarse de textos, lugar del sentido por definición, pero es este contraste el que potencia la presencia de cada uno de estos planos, texto y vacío, narración y cuerpo, acción y palabra, manteniendo un raro equilibrio en el que ninguno se impone al otro, sino que se miran, se distancian, se buscan o se tropiezan, tampoco llegarán nunca a fundirse. Los libros serán también el material de sus obras a modo de objetos intervenidos (Aguirre 2018), como en los volúmenes de las series *Libros exhaustos* (2013) o *Leído con dedos de oro* (2018). A estos objetos exhaustos le corresponderán formas igualmente exhaustas de escritura/lectura, como la de *El cuaderno de notas*, consistente en abrir un cuaderno y ponerse a escribir todo lo que pasa por la cabeza, como si fuera una producción textual que se superpone como una segunda capa de realidad:

The Notebook happens *anywhere anytime*. A new, blank notebook, you start writing on it, you write absolutely everything that crosses your mind, everything that happens while you are writing it; the moment you stop writing (because you are bored, tired, because you have other, more urgent things to do), the insert ends. You close the notebook (García 2001).

El desarrollo performativo de los objetos textuales permite proyectar hacia fuera la potencia de una falta: personas leyendo o escribiendo, gente discutiendo el sentido de lo que leen o tratando de entender el texto del que forman parte, grupos que se reúnen para escuchar, mirar o sentir, o para contar lo que escuchan, ven o sienten, son situaciones recurrentes en su trabajo.

Al comienzo de esta maquinaria de textos por hacer, lo que hay es otro texto que funciona como una ficción operativa que pone en marcha el mecanismo de la obra. Estos relatos-marco despliegan un frente de conflictos y negociaciones para infiltrarse en la realidad. Lo imaginario y lo real, la ficción y el mundo terminan solapándose. La ficción-marco puede funcionar como un modo de conspirar dentro la institución, y al mismo tiempo, en los proyectos de curaduría más complejos, servirá para dar forma al programa de actividades.

El plano textual se desarrolla de forma paralela a otros dos niveles de trabajo: la búsqueda, por un lado, de aliados, cómplices, sustitutos, *proxys* o agentes



ocasionales, que vendrán a sumarse al proyecto entendido como una suerte de misión colectiva; y por otro, la reelaboración permanente de los modos, ocasiones y formatos para su exposición pública. El público dejará de ser el receptor pasivo de una obra/investigación ya hecha, para convertirse en un agente más.

*Lo inadecuado*, su primer proyecto de curaduría expandida, diez años después de comenzar a trabajar con la *performance*, fue presentado en el pabellón de España en la 54 Bienal de Venecia (2010) como una *performance* expandida a lo largo de seis meses con más de 70 intervenciones. En la Guía del trabajo se comenzaba aclarando que no se trataba ni de una serie de conferencias ni de un acto realizado hacia fuera para entretener a un público:

The Inadequate is an extended *performance*, made of objects, conversations, monologues, theatre, silences and debate. [...] all interventions construct a single *performance*, complex and extended (outside of the pavilion and outside the time frame of “open to the public”), exploring the concept of “inadequacy” in all its different forms (García 2011: 4).

El arte como forma de investigación abre una nueva etapa y un modo distinto de entender este medio y ponerlo en relación con otros ámbitos de actuación y conocimiento. A este cambio paradigmático se refería Bishop (2012) enfocando la actividad artística en términos de proyecto: “A Project in the sense I am identifying as crucial to art after 1989 aspires to replace the work of art as a finite object with an open-ended, post-studio, research-based, social process, extending over time and mutable in form” (194). Este nuevo horizonte servirá también, siguiendo a Bishop, para replantear la articulación social del medio artístico y su relación con otros campos sociales.

## 2.1. Leer / Interpretar

La primera sala de este recorrido está ocupada por un grupo de personas reunidas en torno a un texto. Conversan, leen, discuten, cantan, se callan. No resulta fácil distinguir lo que están diciendo. De fondo solo se oye un rumor, un paisaje indiferenciado de personas concentradas haciendo no se sabe bien qué. Leer/interpretar abre una temporalidad específica, un intervalo de tiempos y distancias, pues como explica Joseph, “aquello que me ‘desborda’ en una relación pública son menos los demás que el intervalo mismo que me separa de ellos, el contexto en el que se presenta dicho intervalo, el marco dentro del cual se sitúa la interacción” ([1984], trad. Alberto L. Bixio 2002: 39). Trasladado a un espacio de creación, este ejercicio de lectura/interpretación se presenta como una ficción operativa que lo proyecta hacia fuera en busca de aliados ocasionales, como decíamos antes, y modos de sociabilidad imprecisos.

En tanto que situación la función del texto es tejer un haz de relaciones entre un grupo de agentes humanos y no humanos entre los que se está tramando una

historia que será distinta en cada ocasión. Convertida en una situación abierta, la lectura desborda los límites de la hermenéutica y la lectura como actividad interior y solitaria para abrirse a los lectores, las circunstancias y fragilidad del presente.

La expresión literal de esta situación la encontramos en *Narración instantánea* (2006-2008), que puede entenderse como un desarrollo escénico de *El cuaderno de notas*; otro intento por agotar el sentido de un presente a través de su descripción exhaustiva, con la diferencia de que ahora el objeto de la descripción es el público: una persona, sentada frente a un ordenador en algún rincón de la sala, observa y tecldea todo lo que ve. La imagen de los visitantes leyendo entre sorprendidos e incómodos la relación de sus gestos, ropas y actitudes adquiere una dimensión alegórica como retrato de un público errante por las galerías del museo en busca del sentido de lo que están haciendo en ese momento; un sentido del que finalmente se tendrán que hacer cargo ellos mismos.

Entre esos textos inagotables de García destaca *Finnegans Wake*, de James Joyce. *The Joycean Society* (2013) es un acto de señalamiento y desplazamiento de una sociedad de lectores que se reúne desde hace décadas para leer la última obra del autor irlandés. Aunque esta sociedad ya existía, este desplazamiento supone su reinvención dentro de un contexto distinto. El relato circular de Joyce, hecho de sonoridades, juegos y referencias cruzadas desafía cualquier posibilidad de llegar a un sentido cierto, convirtiendo su lectura en un ritual interminable que al igual que el texto no tendría ni principio ni fin. La operación de García consiste en trasladar esta situación a un entorno artístico, sacando a la luz el espesor teatral y performativo del gesto hermenéutico como una operación colectiva que adquiere un tono conspirativo con respecto a otros modos de interpretación autorizados por la institución.

Es importante que un nivel no excluya al otro, que la interpretación no clausure el presente, ni que la performatividad y el juego acaben con la posibilidad del sentido. No se trata de un gesto iconoclasta de rechazo al texto y los libros, como fue el caso en algunos entornos de las vanguardias y la *performance*, sino al contrario, es la promesa de un sentido la que moviliza una situación colectiva por definición que es la lectura.

Tanto en versión instalación/encuentro abierto al público como en formato vídeo, no se busca llegar a una interpretación determinada del texto de Joyce, expuesta en una pizarra a base de signos y esquemas, sino de sostener un tejido de relaciones y una situación suspendida. Como en *The Sinthome Score*, otro proyecto de lectura/interpretación en este caso del *Seminario 23* de Lacan, no se trata de llegar a un sentido, sino de jugar con esta posibilidad: "I don't pretend to understand Lacan. I don't even think that it is possible to understand Lacan. I enjoy reading Lacan, especially since I gave up the pretense of understanding him." (García y Elgh Klingbord 2018: 14)

## 2.2. Escribir / Contar

En la segunda sala del recorrido se exhibe un extraño artilugio de contar historias, escribir relatos e inventar diarios. El ingenio se alimenta de textos para producir otros nuevos, y solo dejará de funcionar cuando estén contadas todas las historias y escritos todos los artículos, relatadas todas las experiencias y enunciadas todas las teorías. Este artículo que estás leyendo ahora es otro texto resultado de este mecanismo de re-producción compulsiva de textos.

Si cualquier texto en el momento de ofrecerse para su lectura conforma una especie de escenario en papel o en pantalla sobre el que se levanta un telón, focalizando ahora el instante de la escritura llegamos a la sala de máquinas desde la que se pone en marcha todo el proceso. La imagen la podemos encontrar en *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia, otro de los interlocutores/aliados de García. Piglia recrea una extraña máquina de hacer historias, un nuevo Museo de historias, retomando el *Museo de La Novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández, otro avatar del mundo de García:

Primero habían intentado una máquina de traducir. El sistema era bastante sencillo, parecía un fonógrafo metido en una caja de vidrio, lleno de cables y de magnetos. [...] La primera obra, había dicho Macedonio, anticipa todas las que siguen. Queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina transformadora de libros (Piglia 2003: 35).

*Todas las historias* es literalmente un dispositivo *online* de contar historias puesto en marcha en 2002, también dentro de la serie *Insertos en lo real*. La promesa de que alguien que lea en voz alta todas las historias habrá hecho que pasen por su boca todas las mujeres y todos los hombres, todo el tiempo y todos los lugares, es la ficción que activa el proyecto, alojado en la web de la artista. Esta ficción forma parte del mecanismo, que adquiere así un carácter autorreferencial, describiendo una dinámica envolvente y autogenerativa que caracteriza estos proyectos.

El proyecto/texto se presenta como una maquinaria autorreflexiva de pensar lo que está haciendo y de hacer lo que está pensando. Estas máquinas de contar poseen un cierto automatismo, pero al mismo tiempo están movidas por un deseo (de seguir inventando historias) que les da un alma, las mantiene vivas e impredecibles. Esta imagen bifronte entre lo maquínico y el deseo hace que el sujeto no sea solo sujeto de palabra, sino objeto a la vez de esa palabra de la que no puede prescindir.

Con la teoría del actor-red, Latour lleva la microsociología al mundo de la ciencia, los laboratorios y departamentos de universidad. El énfasis que hace en la dimensión transitiva de la acción la convierte en “un modo, un nudo y un conglomerado de muchos conjuntos sorprendentes de agencias y que tienen que ser desenmarañados lentamente” (1992 [1987], trad. Gabriel Zadunaisky: 71). En tanto en la forma de hacer, la lectura no sería un estadio final, sino un modo también de hacer que

otros hagan; lo que trasladado al conocimiento se traduciría en un elemento más de una maquinaria de tejer relaciones entre agentes diversos.

Estas narrativas, que son también narrativas de conocimiento mediadas por distintos niveles de ficción, pueden tener formatos distintos, como el hipertexto, el diario a base de mails, o el relato visual o sonoro a través de pequeños vídeos o cápsulas de sonido. Una marca de estos textos es su datación precisa. Son siempre relatos situados, resultado de unas acciones que ocurren en unos momentos precisos, en un lugar, fecha y hora determinadas. Este rasgo, que inicialmente viene dado por el soporte electrónico de los textos, quedará ya como característica de su producción textual; así, por ejemplo, las hojas de *Los profetas* (2005-2020), que suministran el material para la acción, distinta en cada ocasión, están encabezadas por el lugar, fecha y hora de cada *performance*:

Lo siguiente ocurrirá entre el jueves 25 de noviembre de 2010 a las 20:00 y el domingo, 4 de diciembre del año 292,277, 026,596, a las 15:30:08 UTC.

20:00- Dos hombres jóvenes y atractivos distribuyen fotocopias entre el público que ha acudido esta noche a OPA, Guadalajara, México, fotocopias como esta que ahora mismo tiene usted entre sus manos. Hoy es el primer día de la *performance* “Los Profetas” en OPA Guadalajara, México (es la *performance* que está usted ahora mismo presenciando). García (2010).

Estas escrituras heredan una dimensión colectiva, procesual y abierta que les viene por el carácter performativo de los modos como se generan. Esto devuelve a la palabra escrita una dimensión autorreferencial como texto que está haciéndose en lugares y momentos precisos. Por otra parte, este sistema de datación hace que la recopilación de todos los textos producidos por un determinado proyecto se convierta automáticamente en un registro histórico o novela de esa misión.

El sitio web de García, donde están los enlaces a cada uno de estos trabajos, termina funcionando como un archivo vivo de investigación con una enorme diversidad de textos y formatos, que es también un espacio por momentos laberíntico de cruces y encuentros. Esta compleja maquinaria puede entenderse como una réplica a otro nivel de los ingenios de producción de escrituras de Piglia o Fernández con el que se abría esta sala.

### 2.3. Conversar

La tercera parada alberga una instalación sonora en la que se oye el rumor de gente conversando que a veces es solo un silencio; por momentos se distinguen frases entre las que los visitantes reconocen lo que han ido diciendo, pensando o sintiendo a lo largo del recorrido.

Si la maquinaria de escritura opera fuera de la vista del público, oculta en la sala de operaciones, en el escenario central asistimos a esa interminable conversación

que la microsociología descubre como el modo por definición para hacer circular los sentidos: “La microsociología imagina el espacio de circulación de esos actos de palabra como una inmensa conversación, constantemente atravesada por interferencias” (Joseph [1984], trad. Alberto L. Bixio 2002: 96). La conversación es el vórtice desde el que se genera el tejido conectivo que hace que un texto esté vivo y en circulación.

García extrae las conversaciones fuera de sus marcos convencionales, crea un efecto de extrañamiento que las hace visibles como acciones en la cuerda floja, sostenidas sobre un vacío, una situación de desconocimiento, un malentendido o un momento por descifrar. Funcionan como una especie de jeroglífico en el que la pregunta por el sentido se traslada al nivel de la acción: ¿Quién eres tú? ¿Qué estás haciendo aquí? ¿Qué está pasando?

Por ello este recorrido podría también haber empezado por la conversación, por el momento del encuentro expuesto al desencuentro, de uno con el otro que es finalmente también uno mismo; el desencuentro como puesta en escena de una improbabilidad hecha posible, que no esté pasando lo que se esperaba, que no esté pasando nada o casi nada. De ceremonia de confirmación de lo ya sabido, la conversación se transfigura en un terreno de desconocimientos, cotidiano y extraño a la vez.

El rumor es el paisaje de fondo de la película *La sociedad joyceana*, como lo es también de dos de los medimetrajes de Segunda Vez, inspirados respectivamente en el cuento homónimo de Cortázar y en el *Museo de la Novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández. Pontbriand identifica este rumor con el coro en la tragedia antigua como expresión de una conciencia pública que fluye a través de las grietas, los silencios y momentos de suspensión: “Much of the meaning of the conversation is carried by this ‘no-time’ which comes up in these films. Rather than any chronological or logical sequence, García captures the Kairos of situations in these films, moments when hidden meanings appear” (2018: 121).

#### 2.4. Anunciar / Escuchar

La penúltima sala, presidida por una frase en tubos de neón *-all good fiction is prophetic* (García y Klingbord 2018: 25)- es la más incierta. Está llena de voces y presencias que parecen venir de otro mundo, o que anuncian un mundo por venir. La conversación se hace más incierta a medida que la presencia de quienes hablan es también menos evidente. En algún momento deja de ser conversación para convertirse en un decir/hacer que proviene de alguna región oscura y se dirige a un futuro que ya se está realizando. La capacidad adivinatoria transforma al emisor; enunciar y anunciar, decir y profetizar son una misma cosa. El espacio artístico recupera un don profético que tuvo desde sus comienzos, pero replanteada desde lo cotidiano. Algunos de estos trabajos toman el nombre de estas acciones/figuras visionarias: *Los profetas* (2002-2020), *La esfinge* (2005), *Rezos* (2007).

Pero quizá sea *El reino (una novela para un Museo)* donde esta ficción operativa en forma de profecía o viaje al futuro alcance mayor desarrollo. Este relato

multimedia ocurre tanto en la red como en el museo, conjugando pasado, presente y futuro. Los relatos producidos desde cada uno de estos puntos temporales pueden consultarse en la página del proyecto bajo el enlace “Entra en el Reino”, que da acceso a Ayer (la verdad), Ahora (cámara web), Mañana: La novela del Reino. El Ayer contiene el diario vía mail de lo que va ocurriendo en cada momento, contado por García y los distintos jugadores. El Ahora es una cámara web colocada en el atrio del museo, que idealmente continuaría funcionando después de la exposición/*performance*, creando la impresión de que esta novela en tiempo real no acabaría nunca. Y el Mañana, fechado un año antes, entre febrero y marzo del 2002, es el diario de acciones construido y re-construido a partir de las rutinas del museo que se cumplirá en el futuro: “Lo que es realmente importante para el proyecto El Reino es cómo esta elección de un futuro posible afecta a los acontecimientos que realmente van a ocurrir. ¿Hemos realmente predicho un acontecimiento, o el acontecimiento ha tenido lugar porque lo hemos predicho?” (García 2002-2003).

El Manifiesto del Reino (Figura 3), incluido en la novela del museo en la entrada del viernes 21 de febrero del 2002 para ser expuesto como cartel a la puerta del museo y reemplazado en distintos formatos cada vez que desaparezca o se detiore, puede considerarse una poética de la *performance* como forma de intervención/investigación basada en la posibilidad de repetir/predecir/reinventar lo que ya ha pasado o lo que está por pasar.

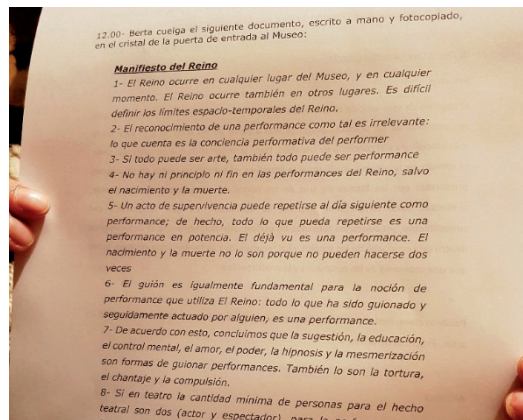


Figura 3. Manifiesto del Reino, extraído de *Mañana: La novela del Reino*.

Al otro lado del decir está el escuchar como una acción cargada igualmente de irrealidad encarnada por aquellos que escuchan lo que no ven o sienten lo que no pueden tocar. Si en *El reino* la ficción servía para abrir la caja negra de la institución

artística, en *The Hearing Voices Cafe* será la institución mental la que despliega sus zonas de luz y sombras. Este proyecto, organizado a través de encuentros entre personas que se reúnen para escuchar voces, medicalizadas o no, en un café (se hizo por primera vez en Hamburgo en 2014 y de ahí se ha extendido a muchas otras ciudades), retoma el movimiento de los escuchantes surgido a finales de los años ochenta en la estela abierta por la anti-psiquiatría y la lucha contra la medicalización de los enfermos mentales una década antes.

Las voces interiores desestabilizan la construcción del sujeto dejándolo reducido a un significante hueco sobre el que se sostiene una identidad que aparenta ser más estable de lo que en realidad es. En esta línea afirma Agamben que “La política es la esfera de los puros medios; es decir, de la gestualidad absoluta e integral de los hombres” ([1996], trad. Antonio Gimeno Cuspidera 2001: 56). No es casualidad que el libro del que proviene esta cita, *Medios sin fin*, esté dedicado a la figura de Guy Debord y consagre un capítulo al concepto de situación y el situacionismo, un capítulo que García recupera para su texto “Cómo repitió a Masotta” (2018b) relativo a un proyecto con el que se cierra esta exposición.

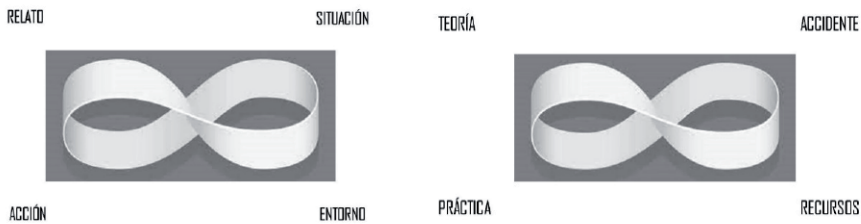
### 3. RE-PE-TIR / SOS-TE-NER, A MODO DE CONCLUSIÓN...

Al entrar en este espacio está ingresando en una exposición sobre la dimensión performativa y las formas de investigación en la obra de Dora García y más concretamente sobre las formas de usar los textos, y está pasando a formar parte de esta exposición y de este texto. Usted es su primera lectora o lector, la revisora o el revisor por pares ciegos, la encargada o el encargado de evaluar este artículo de cara a su publicación en esta revista científica, *Philologia Hispalensis*.



Figura 4. Juan Loriente, *La Santísima Trinidad: RE-PE-TIR*, 2006.

La última parada de este recorrido nos devuelve al punto de partida, sin embargo, algo ha ocurrido entre medias, este ya no es el mismo. Del centro de la sala cuelga ahora un holograma en versión *kitsch* de la Santísima Trinidad (Figura 4) y sobre aquella cinta de Moebius han aparecido una serie de términos que varían según el lado por el que se mire (Figs. 5 y 6):



Figuras 5 y 6. Cinta de Moebius II y III.

*Segunda Vez* (2014-2018) es un proyecto que dio lugar a encuentros, seminarios y publicaciones sobre psicoanálisis, política, repetición y arte, pero el eje central consistió en volver a hacer las obras del intelectual y teórico argentino Oscar Masotta, *El helicóptero* y *Para inducir el espíritu de la imagen*, ambas de 1966. El objetivo no era, como explica García (2018c), recuperarlas para la historia o hacerle un homenaje a su autor, sino literalmente volver a hacerlas con la conciencia de que se está repitiendo algo que ya se hizo.

Repetir es ahuecar, dejar en suspenso, crear un vacío. Esta operación se convierte en una práctica de creación y herramienta de investigación para bucear en la caja negra de la historia. Este mecanismo de vaciado es también uno de los elementos característicos de todo proceso de teatralización. Nos quedamos con la carcasa de la historia, con sus formas, textos e imágenes puestos entre paréntesis.

“Blackboxing: An expression from the sociology of science that refers to the way scientific and technical work is made invisible by its own success. [...] the more science and technology succeed, the more opaque and obscure they become” (Latour 1999: 304). *Descajanegrizar*, dando la vuelta a esta idea de Latour, no significa revelar los secretos de la institución, sino habitar sus oscuridades. Repetir, en el sentido en que lo plantea García, es un modo de abrir esa caja negra de la historia, el arte, el conocimiento o la psiquiatría. El objeto no es salirse de ella, sino repetir/predecir/reinventar sus reglas y poner en práctica otras formas de circulación con el medio. Desestigmatizar lo estigmatizado, recuperando la terminología de Goffman, o hacer sentir la anormalidad de lo aparentemente normal.

Lo performativo y la idea de acción a partir de los años 90 apuntan, antes que a la búsqueda de un efecto, producto o resultado que reflexiona a nivel físico y sensorial



sobre su propio estar haciéndose, a la apertura de otros planos de relación con el medio. La acción ha de entenderse en términos de simbiosis en el sentido literal de procesos de vida *junto con*, proponiéndose como motor de “una contingencia frágil, inestable, en la que es imposible determinar cuál es la entidad dominante. Ahí se da un sistema dinámico” (Morton y Jiménez de Cisneros 2016).

Al comienzo de *Ecología oscura*, Morton recurre al bucle helicoidal de la cinta de Moebius como la figura necesaria para enfrentarnos a la paradoja de una historia como la historia de la Tierra que ocurre a distintas escalas al mismo tiempo, en la que estamos dentro y fuera. Una historia que no es solamente una historia, sino muchas, y en la que pasado, presente y futuro, traducidos a otro nivel en relato y acción, teoría y práctica, se superponen por ser también experiencia e historia, realidad y texto al mismo tiempo: “Hay un ‘aún no presente’ que nunca llega; y sin embargo aquí estamos pensándolo en el paradójico destello de esta misma oración” ([2016], trad. Fernando Borrajo 2019: 18). El bucle es el modo de romper estas dicotomías abriéndolas a un tercer elemento que reenvía a su vez a un cuarto, el entorno, los recursos, el medio, para volver de nuevo al comienzo, igual pero distinto.

Este artículo, como las máquinas/proyectos de García, está construido como un modo de pensar y hacer, de pensar lo que está haciendo y hacer lo que está pensando. Si la artista tiene razón cuando afirma que en una investigación en artes “no es posible llegar a ninguna conclusión” (García 2018b), la conclusión de esta exposición debe ser también una no conclusión, un modo de repetirla para dejarla suspendida, como un nodo más de una red incierta de posibles actores. Por ello quiero terminar proponiéndole, mi estimada revisora o revisor externo, que finalmente podríamos ser cualquiera, que incluyamos su informe como cierre de este artículo, como una voz/cómplice/aliado más de este tejido de voces secretas pensándose/haciéndose, replanteando las formas del conocimiento, las economías que lo mueven y los modos de ponerse en circulación. Gracias.

## REVISOR A

Interesante aportación al estudio de algunas “performances” de Dora García desde una teoría de la situación.

El artículo plantea un juego enunciativo en el que se dialoga con la figura del revisor de una forma inteligente, pero ha de tenerse en cuenta que este juego pierde parte de su valor en la misma publicación de la revista.

Corrección: no es la Universidad de Córdoba la que publica la revista, sino la de Sevilla.

## REVISOR B

El autor/a proporciona un riguroso análisis de la obra de la artista Dora García a través de una redacción personal y atenta. La metodología es clara y coherente con el

objeto de estudio, y se presenta a través de un enfoque innovador en el campo de la investigación en artes. Es muy recomendable la publicación del artículo en su forma actual, aunque es necesaria la corrección de algunas erratas que incluyo en el archivo adjunto.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2001 [1996]). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Pre-Textos.
- Aguirre, P. (2018). Envuelta en libros. En D. García, *Segunda vez que es siempre la primera vez*. Catálogo de la exposición de Dora García *Segunda Vez* (36-61). Museo Nacional y Centro de Artes Reina Sofía.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.
- Delgado, M. (2002). Impostura y sociedad. Lo verdadero y lo verosímil en Erving Goffman. *Escala* 5, 7-11.
- Fabbri, P. (2013). Secreto, mentira, disimulación. El acorde como estrategia de sentido. *Paolo Fabbri. Semiótica on line*. [https://www.paolofabbri.it/interviste/secreto\\_mentira\\_disimulacion](https://www.paolofabbri.it/interviste/secreto_mentira_disimulacion)
- Fernández Polanco, A. (2019). *Crítica visual del saber solitario*. Consonni.
- García, D. (Ed.) (2002c). *La pared de cristal. Dora García*. Catálogo de la exposición de Dora García, Sala La Gallera, 30.11.2001-26.01.2002. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana / Generalitat Valenciana.
- (2005). Allá voy yo. Entrevista con Chus Domínguez. En D. García, B. Matthew, *Introducción a una estética científica* (40-45). Catálogo de la exposición comisariada por Chus Martínez. Fundación Telefónica.
- (2018a). *Segunda vez que es siempre la primera vez*. Catálogo de la exposición de Dora García *Segunda Vez* (144-153). Museo Nacional y Centro de Artes Reina Sofía.
- (2018b). Cómo se repetió a Masotta. En D. García, *Segunda vez que es siempre la primera vez*. Catálogo de la exposición de Dora García *Segunda Vez* (144-153). Museo Nacional y Centro de Artes Reina Sofía.
- (2018c). Entrevista a Dora García.
- García, D. y Donoso, S. (2019). Entrevista a Dora García. Interpelar la mirada desde un tiempo acrónico. *Otros Cines Europa*. 2.11.2019.
- García, D. y Klingbord, C. E. (2018). I Always Tell the Truth. En D. García (Ed.) *Always Tell the Truth* (13-30). Art and Theory Publishing, 2018.
- Goffman, E. (1997 [1959]). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu.
- Joseph, I. (2002 [1984]). *El transeúnte y el espacio urbano. Sobre la dispersión y el espacio urbano*. Gedisa.
- Latour, B. (1992 [1987]). *Ciencia en acción. Cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*. Labor.
- (1999). *Pandora's Hope. Essays on the Reality of Science Studies*. Harvard University Press.
- Morton, T. (2019 [2016]). *Ecología oscura. Sobre la coexistencia futura*. Paidós.
- Morton, T. y Jiménez de Cisneros, R. (2016). Timothy Morton: una ecología sin naturaleza. *Dossier Posthumanismo(s)*. CCCBLAB. Investigación e innovación en cultura. 12 de diciembre de 2016.
- Piglia, R. (2003). *La ciudad ausente*. Anagrama.

- Pontbriand, C. (2018). Dora García – the Way of Conversation. En D. García (Ed.) *Always Tell the Truth* (101-130). Art and Theory Publishing.
- Simmel, G. (1986 [1903]). Las grandes urbes y la vida del espíritu. En *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura* (247-261). Ediciones Península.
- Tarde, G. (1904). *L'opinion et la foule*. Félix Alcan.

### Fuentes documentales

- García, D. (2001). El cuaderno de notas. *Insertos en lo real*.
- (2002a). *The Tunnel People*.
- (2002b). The Glass Wall Diary. En *The Glass Wall / La Pared de Cristal. Insertos en lo real*.
- (2002-2003). *El reino*.
- (2010). *Los profetas*. Oficina para Proyectos de Arte A.C. Guadalajara, México.
- (2011). Performance guide. *Lo inadecuado*.
- (2014). *The Hearing Voices Café*.

