

# 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



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

LAOCOONTE aparece en los catálogos:



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

Imágenes de © **Xavier Ribas**













# LOCOONTE

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

ARTÍCULOS



## Resistir desde abajo: camas incómodas y violencias ortopédicas en la creación artística contemporánea

### *Resisting from below: uncomfortable beds and orthopaedic violences in contemporary artistic creation*

José Luis Panea Fernández\*

#### Resumen

Gran parte de la creación artística contemporánea apela al cuerpo y al espacio para hacer consciente al público de su rol activo en la experiencia estética. Un rol, no obstante, a menudo *incómodo*, perceptible en obras que, por ejemplo, comprometen al espectador o espectadora haciéndole tomar decisiones inesperadas, o que despliegan ambientes poco acogedores, complicando incluso el movimiento alrededor de ellas. En este artículo nos preguntamos cómo este *habitar frustrado* en el contexto del espacio expositivo establece paralelismos con el espacio resultante del proceso mismo de *habitar*: el entorno doméstico. Nos centramos en artistas que tratan dicho espacio pero como un lugar paradójicamente incómodo, de ahí su inoperancia. En concreto, acudimos a la cama por ser el umbral mínimo de lo doméstico –al proporcionar descanso, reposo y cobijo–, pero cuya *incómoda apelación* nos permitirá trascender sus límites, apuntando a temas como el derecho a la vivienda, la privacidad, el descanso o la violencia ortopédica en nuestras actuales y disciplinadas sociedades del rendimiento.

**Palabras clave:** resistencia; incomodidad; cama; arte contemporáneo; inoperancia.

#### Abstract

A large part of contemporary artistic creation appeals to the body and space to make the public aware of their active role in the aesthetic experience. A role that, nonetheless, is often *uncomfortable*, perceptible in works that engage the spectator by making him or her make unexpected decisions, or that display unwelcoming, precarious environments that even complicate movement around them. In this article we ask how this *frustrated inhabiting* around the exhibition space establishes parallels with the space resulting from the very process of inhabiting: the domestic environment. We focus on artists who treat this space as a paradoxically uncomfortable place, hence the loss of its operability. We will turn to the bed as the minimum threshold of the domestic –the one that primarily provides rest or shelter– and whose *uncomfortable appeal* will allow us to transcend its limits, raising issues such as the right to housing, privacy, rest and orthopaedic violence in our current disciplined societies of efficiency.

**Keywords:** resistance; discomfort, bed; contemporary art; inoperosity.

---

\* Universidad de Sevilla  
jpane@us.es  
ORCID: 0000-0002-8989-9547



### 1. Resistir en reposo, ¿resistir desde la cama?

El concepto de resistencia implica la presencia de una fuerza externa no deseada frente a la cual se postula una oposición. La naturaleza de esta oposición, como escribe Giorgio Agamben (2005: 97), no es dinámica ni violenta, sino pausada, detenida, quieta. Este detenimiento, si bien se caracteriza por su firmeza, también suele resultar pacífico, y hasta «silencioso» (Papastergiadis, 2008: 68). No actúa de manera llamativa, ostentosa o provocadora, aunque su cometido es señalar, llamar la atención. «La resistencia suele ser discreta», escribe Josep Maria Esquirol al respecto (2014: 95). Precisamente por este carácter, carente de vehemencia y ansiedad de influencia, la resistencia entraña un valor simbólico remarcable. Su forma, en caso de tenerla, sintoniza más con la horizontal que con la vertical, y precisamente porque *no hace nada* estrictamente hablando, resulta inoperante. Una inoperancia que nos permite revisar normas, hábitos, costumbres, con frecuencia hartamente institucionalizadas, y que afectan a nuestra vida diaria. Nos permite asimismo hacer descarrilar ciertas lógicas que damos por hecho, aquello que es posible en el marco de nuestras sociedades (Agamben, 2005: 113). Por tanto, pese a su carácter *a priori* estático o inocuo, la resistencia apela a una transformación. Construye mundo.

La efectividad de la resistencia radica precisamente en que comporta un detenimiento, un parón, una pausa o –y este será un concepto que aquí nos interesa especialmente– un reposo. En una sociedad como la actual donde se nos insta al constante movimiento y producción, donde asistimos a un continuo aceleramiento de la vida cotidiana y a la vez de las relaciones urdidas en ella, parar, detenerse, adquiere una alta significación (Pallasmaa, 2016: 117). Tiene, de hecho, un matiz subversivo que *a priori* resulta absurdo. Pararse, detenerse, hace a uno, a una, más fácilmente localizable, mientras que estando en tránsito resulta más sencillo escabullirse, camuflarse (Méndez Baiges, 2007: 26-27). Precisamente por este motivo, cuando hablamos de resistencia en pocas ocasiones nos referimos a resistencias individuales. Los movimientos de resistencia a menudo van unidos a manifestaciones colectivas, principalmente en grandes urbes, frente a situaciones de injusticia. Como hemos afirmado, su cometido es señalar, denunciar y proponer alternativas. Pero ¿qué ocurre cuando esa resistencia es individual, solitaria? Quizás lo osado de este planteamiento sea aún más significativo al dejar al descubierto una toma de decisión no acompañada ni respaldada por nadie más: es la más absoluta desnudez y apertura ante el escenario de lo público, ante el escenario de lo político. Al menos, en colectivo, esa resistencia permite la protección mutua.

Como se ha adelantado, cuando hablamos de estos movimientos se suelen imaginar en el escenario urbano (cf. Blanco et al., 2001). Quizás también sea pertinente trasladarnos a su opuesto: el espacio doméstico, el espacio de la casa, que es en el cual nos permitimos descansar, parar, porque precisamente ahí hallamos protección. Dado que en principio la casa no está tan expuesta a las miradas de la esfera pública, o no al menos de una manera muy evidente, todo movimiento de resistencia que propongamos en sus confines parece inútil. *La resistencia es un mensaje*, y ese mensaje es enviado a nuestro entorno doméstico, el dominado, el querido: nuestra familia, independientemente de su tipología, comprenda a humanos o a no humanos. Otra cosa muy distinta sucede cuando llevamos las imágenes de ese espacio doméstico –recreándolas, por ejemplo– al espacio expositivo y público de la galería o el museo. Ahí no solo hay una mayor recepción a dicha resistencia sino que su contexto difiere sustancialmente.

Trasladada al territorio del arte, la casa adquiere una mirada diferente ya que, además, coloca al público las gafas del mirón o mirona en *la sociedad del espectáculo o de la transparencia* –a tenor de autores como Guy Debord o Byung-Chul Han– en la que vivimos. Y esto aún más en un momento en que el concepto de *telerealidad* se impone en muchas facetas de la vida con el avance de las tecnologías de la información y la comunicación (Monclús y Vicente Mariño, 2009: 85). En referencia a este tema Henry Jenkins definió a la actual como una «cultura de la convergencia», donde las imágenes de los otros, de las otras, son uno de los activos clave de las economías afectivas del neoliberalismo. Dicha «cultura» se define por la «participación activa de los consumidores» (Jenkins, 2006: 15) en torno a ciertos contenidos aparentemente informales, de la vida misma, que representan a gentes anónimas –como tú y como yo–, de amplia difusión y que suscitan todo tipo de comentarios amparados por el anonimato de la red (92). En este estado de cosas, el entorno paradigmáticamente informal de la casa es un escenario frecuente –con el que es fácil empatizar– y hasta da la impresión de que el medio audiovisual se democratiza al mostrar en él las vidas de la gente común (72), cuando realmente subviene a una planificada estrategia de marketing audiovisual<sup>1</sup>.

Por esta cuestión, entre otras, resulta tan interesante que el terreno de la casa sea trabajado en nuestros días desde el arte, pues puede devolver una mirada crítica frente a esa suerte de vida retransmitida en tiempo real. Más allá del caso específico de los *reality shows* o *reality games* (Monclús y Vicente Mariño, 2009: 74), esta *telerealidad* se ha extendido a la experiencia cotidiana de buena parte de la población mundial. Ya no es necesario salir en televisión para alcanzar estos ansiados niveles de notoriedad a bajo coste. El ámbito de las redes sociales, con sus imágenes informales y domésticas que reflejan una apresurada *necesidad de contarnos*, es el ejemplo por antonomasia debido a su amplia difusión (cf. Martín Prada, 2012b). El «vivir» ahora se reduce sobre todo al «comunicarse», como expone José Luis Molinuevo, pero masiva y exasperadamente, algo que además se naturaliza sin reparo alguno (2006: 31). Se contribuye así a que todos y todas trabajemos gratuitamente para compañías del ámbito de las telecomunicaciones cuya materia prima son nuestros datos, nuestras vidas, reducidas a *contenidos*. Por todo ello, las imágenes del día a día, y con frecuencia del día a día en casa, adquieren un gran potencial en el contexto del arte, propiciando así contra-imaginarios que cuestionen esa necesidad imperiosa de sobreexponerse. Ante ello postulamos un detenimiento o reposo que nos devuelva a la idea esencial de lo doméstico en tanto estadio retirado de lo público. Por eso proponemos una resistencia precisamente *desde la cama*, su mueble más paradigmático y en principio el más íntimo de la casa, el más alejado del escrutinio público.

En cuanto a su etimología, acudiendo al DRAE comprobamos cómo la palabra reposo deriva del verbo reposar y éste «del latín tardío *repausāre*», formado por el prefijo «re-» y «*pausāre*», «cesar, detener». Nos interesa aquí este re- porque, lejos de entender dicho concepto desde cierta pasividad, implica en realidad una insistencia –que conecta a su vez con la etimología de resistencia–, y subraya lo significativo del pararse, del

1 Las gentes anónimas en este tipo de programas televisivos resultan más rentables que los actores y actrices profesionales, así como el espacio en el que se relacionan y son filmadas –la casa– dista mucho de un sofisticado set de rodaje. Tampoco hay una trama sino que esta se crea espontáneamente en la convivencia y, para completar el círculo, la supuesta decisión del público –«soberano»– es rentabilizada mediante llamadas telefónicas (Sampedro, 2002: 3-4).



detenerse. Todo insistir-resistir nace de en esencia de una negación, de un disentiendo, de un *encuentro fallido con lo real*, como ya conceptualizara Hal Foster en torno a «lo real traumático» de la creación artística desde finales del siglo pasado (2001: 136). Así, otras acepciones del término reposo van en este sentido: «descansar, interrumpir la actividad para recuperarse del cansancio», «yacer, generalmente durmiendo un breve sueño», «permanecer un tiempo sin ser movido» o «estar enterrado». Aunque la casa es el lugar ideal en el que *guardar reposo*, sobre todo si se está enfermo, por otro lado esa casa no deja de reclamar una salida dado que el excesivo tiempo en ella suele resultar enfermizo. De hecho, no tiene sentido su función *interior* sin ese *fuera* en tanto que es su condición de posibilidad. De igual manera, llevar esta idea *extramuros* –a la intemperie– implicaría reconocer su dimensión política, ateniendo por ejemplo al tema del trabajo. Es más, el reposo no es una esfera indemne al exterior, sino que es susceptible de ser alienado, al igual que la fatiga capitalizada, lo cual limita un posible agenciamiento de nuestros propios ritmos vitales: los «ritmos» de nuestro día a día (Luque Moya, 2018: 370).

A este agenciamiento del propio tiempo, el arte más crítico y/o comprometido de las últimas décadas ha decidido dirigirse: a lo cotidiano (Martín Prada, 2012a: 25). Teniendo en cuenta la creciente cultura urbana donde habitamos, el capitalismo informacional y de consumo, la crisis migratoria y medioambiental, gran parte de este arte decide acudir a lo rutinario e inmediato desde la propia experiencia, sin ínfulas utópicas o salvíficas (Johnstone, 2008: 12). En una sociedad dominada por los medios de comunicación que, *desde arriba*, nos bombardean con ciertas imágenes del mundo –aquellas que han de verse, aquellas que expresan el poder–, postular imaginarios críticos *desde abajo* nos ayudaría a tener una visión más crítica de la realidad. Pero proponemos que la forma de esa crítica no siga las lógicas espectaculares, productivistas, *erectas*, de nuestro tiempo, sino más bien «abdicando de lo que nos mantiene erguidos», lo cual supone, en palabras de David Pérez, «reivindicar un ser y un estar humano diferente: aquel que se reconoce desde una horizontalidad que sustancialmente se vertebrada desde la cama» (2010: 21). Desde ese punto, sigue el autor, es posible «el cuestionamiento del autoestablecido privilegio de la verticalidad» (21). La verticalidad de una humanidad, por lo demás, definida en base a sus violentas imágenes, donde los cuerpos son constantemente forzados, alistados, apuntalados y, por supuesto, están disponibles 24/7.

## 2. La cama incómoda a través de la creación artística contemporánea

Una vez señalado el territorio al que nos vamos a dirigir, hemos de apuntar cuál será el motivo de nuestra resistencia, o lo que es lo mismo y como dijimos antes, de nuestro *mensaje*. Asumiendo la radical inserción del arte en la vida, hemos de pensar los problemas a los que los y las artistas que han tratado el tema de la casa han hecho frente (Ardenne, 2000: 9). Encontramos en exposiciones y publicaciones en el ámbito de la Teoría y Crítica del Arte que la orientación es decididamente subversiva y problematizadora –de ahí que nuestro concepto clave sea la incomodidad–. A menudo se plantean temas de amplio recorrido y no solo en este tipo de arte, como el «empobrecimiento de la experiencia» cotidiana a causa de la tendente velocidad en los modos de comunicarnos (Gomes Pinto, 2006: 106), o la visibilización de «lo real traumático» (Guasch, 2000: 53), antes mencionada, mediante estéticas que atañen a la multiplicidad, la repetición, la apropiación o la citación (Martínez-Collado, 2008: 207). Empobrecimiento, trauma, no solo aluden, y más aún en el contexto de la casa,

a la precariedad económica generalizada que dificulta el acceso a la vivienda en el capitalismo tardío, sino a la vez a la sensación de extrañamiento o «nostalgia de hogar» propia de una sociedad globalizada, flexible, desarraigada, que por definición merma así la experiencia del habitar, la cual requiere de unos mínimos de permanencia, identificación y conexión con el lugar en el que se vive (Garb, 2002: 19).

Hablamos de la casa desde quien tiene casa, pero ¿qué ocurre cuando ese reposo (esa cama, esa guarida, ese hogar) no está «garantizado»? (Guattari y Rolnik, 2005 [1986]: 213). Cuando no se tiene dónde *reclinar la cabeza*, la noche, la intemperie, es el mayor de los desafíos cotidianos, puesto que, como mantiene Gaston Bachelard, «contra el frío, contra el calor, contra la tempestad, contra la lluvia, la casa es para nosotros un abrigo evidente [...] un *contrauniverso* o un universo del *contra*» (2006 [1948]: 131). Sin ese abrigo, cualquier reposo puede ser interferido en cualquier momento. La noche se convierte así en «una bestia inmensa, que está en todas partes, como una amenaza universal» (133). De hecho, en las condiciones de vida actuales, algunos factores económicos y sociales como la progresiva gentrificación de las ciudades y la especulación inmobiliaria o el auge del turismo han hecho del derecho a la vivienda hoy una preocupación de primer orden. Ese umbral mínimo de comodidad esencial para vivir acaba convirtiéndose en un privilegio, y por ese motivo acudiremos a dicha *incomodidad*. Un tema del cual se ramifican otras cuestiones, como la denuncia de las condiciones de vida de las personas sintecho, la propuesta de modos de habitar que disienten de los sistemas sexo-género canónicos –ampliamente conectados con la economía–, o la búsqueda de espacios no interferidos *audio-visualmente* por un afuera agresivo que de continuo nos *ocupa* con sus ruidos, por poner solo unos ejemplos.

La mayoría de estos y estas artistas acude a la instalación artística por varias razones. En primer lugar porque, al generar un cierto tipo de espacio o ambiente por el que transitar, dicha modalidad artística consigue hacer al público consciente de su corporalidad, de su propio *estar-ahí* frente a la obra (Archer, 1994: 29). De este modo, es posible apelarle más allá de la mera visión, activando el resto del cuerpo, algo no tan frecuente en un mundo ocular-centrista (Hervás, 2021: 17). Se rompe así con la rigidez de las prácticas más disciplinares que potencian la mirada, desjerarquizando la prevalencia de los sentidos en este ámbito. En segundo lugar, porque al requerirse la presencia física del espectador o espectadora, de su movimiento en derredor, como estamos hablando de la casa, a la vez aludimos a *una casa dentro de otra casa* como es el propio museo o galería. Este motivo es fundamental porque proponemos una resistencia doméstica que, no obstante, no la exime del espacio público, pues en su porosidad constitutiva ambas regiones se complementan. Del mismo modo, no podemos dirigirnos a la instalación artística, siguiendo tanto a Rosalind Krauss (2002 [1983]: 72-74) como a Juliane Rebentisch, sin el concurso de otras disciplinas que, de hecho, habitualmente la integran, poniendo en valor así dos conceptos como los de desdiferenciación (cuestionamiento de los límites entre arte y no-arte, así como entre las disciplinas artísticas) y experiencia (el paso de una estética de la producción a una estética de la recepción) (2021: 24-27). Por ese motivo, sin dejar de recordar que nuestro horizonte es la instalación, hemos abierto el abanico a la «creación artística contemporánea» en general, como se lee en el título de este artículo. La escultura, el objeto encontrado, el *ready-made*, han aportado importantes contribuciones al respecto, al igual que la intervención en espacios públicos, o la *performance*, en su conexión también con las artes vivas e intermediales.



Finalmente, en cuanto a la selección de las obras, dado que queremos aportar una visión lo más completa y panorámica posible del tema, se señalan numerosas piezas que, si bien se sitúan cronológicamente, también se conectan temáticamente, enlazando tiempos diversos. Por tanto, nuestra metodología, aunque engarce en los postulados más propios de la Historia del Arte, no pierde el talante problemático-conceptual característico de la Estética al establecer vínculos entre obras en base a conceptos, a saber: las cuestiones que lanzan dichas obras. Para poder realizar un trabajo como este hemos limitado los datos referentes a las biografías de los y las artistas, ciñéndonos así a sus trabajos, y dado que algunos tienen más interés que otros, nos centramos en los más relevantes, a menudo incidiendo en los contextos de donde surgen –las exposiciones, de ahí que acudamos a sus catálogos–. Aunque otras piezas son solo mencionadas, creemos necesario localizarlas para con ello generar una imagen amplia del tema en cuestión e inspirar así ulteriores investigaciones en torno a estos trabajos.

### **2.1 Del objeto precario a la intervención retransmitida al albor del mayo del 68**

En el convulso contexto de los años sesenta, al albor del mayo del 68, «un momento de intenso activismo social y político» (Méndez Baiges, 2007: 81), nacen algunos de los proyectos artísticos más críticos en torno a las relaciones entre arte y vida cotidiana que acabarán acudiendo al espacio doméstico por ser en el que a menudo esta vida transcurre. Si bien en épocas anteriores la casa ya había sido tratada por los y las artistas (Todorov, 2013[1997]: 73), es en este momento donde se asiste a una generalizada toma de conciencia en torno a las relaciones entre lo público y lo privado en dicha arquitectura, encarnándose en la misma forma artística (Gras Balaguer, 2001: 7). Se abandona el plano bidimensional y las imágenes de la cama comienzan a explorarse en contextos diversos. En lo que a la cama atiene concretamente, algunas de las más tempranas de la historia del arte occidental contemporáneo, esto es, posterior a las vanguardias históricas, son las de Robert Rauschenberg, los accionistas vieneses y Robin Mitchell.

En este momento, la crítica de dichos artistas se dirige primariamente al estatus de objeto artístico ya que fundamentalmente lo que se plantea es la relación entre el objeto de la cama y la práctica artística, en concreto la pintura. *Bed* (1955) de Robert Rauschenberg consiste en un colchón intervenido con pintura y colgado sobre la pared a modo de cuadro (Perry, 2013: 40). La *3rd action, Festival of the Psycho-Physical Naturalism*, de Hermann Nitsch, Otto Muehl y Ludwig Hoffenreich (1963) es una acción en cuya escena central hallamos una cama cuyas blancas sábanas contrastan con la sangre que terminará también *pintando* toda la escena (Codognato, 2015: 221). Por su parte, en *Painted Room* (1972) Robin Mitchell interviene pictóricamente una habitación entera, cama incluida. La habitación, en el contexto de la célebre exposición *Womanhouse*, deviene así una suerte de lienzo en el que destacan los enérgicos trazos de la autora. Una fuerza que, como podemos comprobar, es común a estas tres propuestas.

Pese a que dichas obras no plantean explícitamente una crítica al ámbito doméstico, sí pueden interpretarse como una crítica al *masculino* expresionismo abstracto, aún dominante en aquellos años, y mediante un tipo de práctica que excede su catalogación disciplinar, esquivando así la noción de cuadro. Pero la orientación espectacular y abyecta de las obras de los accionistas vieneses, en las que los artistas asumen un rol demasiado protagónico, será muy cuestionada, y por su parte la vehemencia de

Rauschenberg y Mitchell no tendrán en este sentido un gran recorrido. A todo ello vienen a responder las estéticas más íntimas e introspectivas de Gina Pane, como es el caso de *The Conditioner* (1973). La cama se convierte en un espacio inhóspito, que moldea un tipo de violencia postural de forma inquietante. La sencilla acción tiene un matiz escénico e instalativo interesante: la artista misma se tumba sobre un roído somier, sin colchón alguno, mientras que debajo de él, en el suelo, arden un conjunto de velas. El calor que desprenden consigue dañar su cuerpo, potenciándose a través del metal del somier. Si bien la cama es aquí entendida como una suerte de refugio –donde el fuego sustituye el calor de la manta o la comodidad del colchón ante su ausencia–, una prolongada exposición a la misma cama es dañina e incluso mortal. Se ejemplifica así la doble dimensión simbólica de este enser: la que atañe tanto a la protección como a la muerte, y lo que es más interesante: en función del tiempo que se pase en él.

Resulta bastante llamativo cómo el empleo del somier será frecuente también en estos años dentro de un movimiento distinto al *body art* o al arte de *performance*: nos referimos al *povera*, que con su especial interés en la conexión entre arte y vida cotidiana indagará así sobre la materialidad y, sobre todo, la precariedad del espacio de la cama. *Letto* (1966) de Gilberto Zorio, y *Untitled (bed)* (1968-1969) de Jannis Kounellis, son obras que nos sitúan ante esa cama incómoda, herida, pero sin servir de mero soporte –soporte al cuerpo–, como en el caso vienés (Codognato, 2015: 35) o en Gina Pane. Tampoco hay un debate acerca de las disciplinas artísticas. Estamos ante unas camas que, si bien pueden encajar en la categoría de escultura, no pretenden elevarse a objeto artístico, ni a la peana ni a la pared, y presentan diversas intervenciones en su estructura que buscan desestabilizar la percepción habitual que se tiene de ellas. Es aquí donde reside su incomodidad, donde se suscita al público a replantear su relación, *su postura*, respecto a dichas estructuras antropomórficas.

A esta línea se sumaría el también pionero Pier Paolo Calzolari con *Combustio* (1970), pieza formada por dos colchones, nuevamente sin somier alguno, unidos mediante unas luces de neón que dibujan la palabra de su propio título (Perry, 2013: 25). En general, estamos básicamente ante esculturas realizadas con objetos cotidianos, también encontrados, donde la intervención del o la artista es mínima aunque muy visible, y que vienen a mostrarnos la inestabilidad de un mueble que debe en principio proporcionarnos todo lo contrario: seguridad y descanso. El empleo de elementos orgánicos o naturales –como el fuego, característico también en Kounellis, además de en las obras de Calzolari o Pane– contribuyen a esta idea, y será retomado muy posteriormente, por ejemplo, por la artista Meg Webster. *Moss bed* (1986) sigue claramente una tendencia que en este caso amplía las conexiones de la cama no solo con lo comfortable sino con su oposición a la intemperie. Estamos, como su título indica, ante una suerte de colchón realizado con musgo, tan delicadamente colocado que pese a incitar al descanso, también lo frena: cualquier acción sobre él, el más mínimo, destruiría la obra (Panea, 2022: 1614). Una pieza muy similar a la de Webster es *Bed* (2008) de la artista Toshie Takeuchi, que viene a resaltar una vez más la gran influencia del *povera* en el arte contemporáneo. Se trata, en este caso, de una cama construida con hojas secas, también colocadas de forma muy delicada y que, por tanto, suscita un debate en torno a la *operancia* de dicho espacio.



Figura 1. John Lennon y Yoko Ono, *Bed Peace*, 1969. Capturas de pantalla.

Las obras del arte povera, más próximas obviamente al objeto beuyisiano que al duchampiano<sup>2</sup>, convivirán los años siguientes con apuestas *expandidas* mucho más porosas en su forma, como las de Milan Knížák –*Lying-Down Ceremony* (1966-1969)– y John Lennon y Yoko Ono –*Bed Peace* (1969)–. En la primera la cama era el suelo de la propia galería. El artista «invitaba a los participantes a tumbarse en el suelo, en silencio y con los ojos vendados mostrando toda su vulnerabilidad en público» (Rivas Herencia y Peña Sillero, 2023: 134). Su aspecto subversivo residía en proporcionar un espacio para la aparente inacción y, con ello, la resistencia, en un escenario en el cual esperamos que precisamente ocurran cosas. La catalogación de la segunda obra resulta confusa, pues en esencia era una acción, pero a la vez una intervención de *site specific* que también fue retransmitida e incluso fuertemente mediatizada. Por otro lado, no se trata solo de una acción porque la retransmisión de la misma fue clave para entender la pieza. Del mismo modo, la distancia del arte respecto a su exterior no artístico, como vimos en Krauss y Rebentisch, es aquí manifiesta por la propia presencia de sus autores en la escena. Con *Bed Peace* Lennon y Ono pretendían protestar contra la Guerra de Vietnam, invitando a la prensa internacional a unirse a su manifestación pacífica y doméstica. Llevaron a cabo la acción en distintos hoteles de Ámsterdam y Montreal en largas jornadas que iban desde las nueve de la mañana a nueve de la noche, «haciendo así de la cama una oficina [...] mientras los periodistas grababan y las imágenes eran retransmitidas» (Colomina, 2014: 22). El límite entre el activismo y la práctica artística entra aquí en cuestión.

A lo largo de los años setenta no hallaremos tantas camas *propriadamente* sino más bien intervenciones sobre el contexto doméstico en general, como *Splitting* (1974) de Gordon Matta-Clark. Solo muy posteriormente volveremos a dar con obras que acudan al reposar y a la cama incómoda como escenario de denuncia. Lo interesante de estas

2 Pues, como se ha indicado, no plantean una pregunta en torno al objeto artístico (o no principalmente), sino que su intención reside en la conexión experiencial del espectador o espectadora con el objeto (Codognato, 2015: 34).



propuestas es que no procederán tanto *desde arriba* como hicieron Lennon y Ono, con un altavoz mediático privilegiado, sino más bien *desde abajo*. Nos referimos, además, ya no a una pareja artística o a un artista individual, sino a un colectivo activista como son las Madres de la Plaza de Mayo. Su acción *Siluetazo* (1983) fue «una iniciativa artística que tomó la fuerza vinculada a la indignación» y las demandas de este movimiento social junto al de «otros colectivos activistas y en defensa de los derechos humanos» (Pérez Royo, 2022: 106). Aunque la cama aquí estaba ausente, lo interesante es que la herida se encarna plásticamente desde un medio tan precario como el papel. Recortadas en dicho material, una serie de siluetas de personas anónimas se diseñaron en el suelo de las distintas plazas argentinas donde tuvieron lugar las protestas. También se colocaron sobre algunos edificios para protestar por las desapariciones de civiles inocentes en el país durante la dictadura militar (107). Como vemos, el concepto de reposo se vincula a la muerte, como indicamos antes en su definición, y es trabajado desde la denuncia social. De hecho, será el tema también de las acciones en los ochenta de ACT UP, como sus característicos *Die-in*: escenificaciones de muertes en protesta contra la estigmatización de las personas enfermas de VIH, como el realizado frente a la sede de la FDA en Rockville (Estados Unidos) el 11 de octubre de 1988. Estrategia similar que muchos años después llevarán a cabo las protestas anónimas con de los y las estudiantes de Caracas, tituladas *Acuéstate por la vida*, de 2006, y *Acuéstate por la paz*, de 2010 (108-109).

## 2.2 De la escultura al site specific: camas abyectas y gentrificación desde la era Thatcher-Reagan

La obra mencionada en el anterior punto, *Splitting* (1974) de Gordon Matta-Clark, es una acción e intervención arquitectónica no específicamente sobre el dormitorio sino sobre la casa entera. Guarda similitudes con algunas obras anteriores por esta hibridez en su forma y por la sencillez de la idea, aunque a nivel temático conecta mejor en este segundo punto. Pese al esfuerzo técnico, la acción era simple: una casa abandonada era perforada por la mitad, serrada y partida en dos, dejando entrever su interior a través de dicha fisura central, manteniéndose el resto intacto. El cometido era denunciar, mediante un gesto aparentemente absurdo pero a la par desafiante, la creciente gentrificación de las ciudades, en este caso norteamericanas (Lleó, 2005: 155). Un tema que será el que una a las obras señaladas en este apartado, que proliferan desde los ochenta a la actualidad.

Tal y como Martha Rosler escribe, las políticas neoliberales que desde inicios de los ochenta se consolidan con Thatcher y Reagan a ambos lados del Atlántico motivarán una oleada de protestas y creaciones artísticas relacionadas con este asunto (2001: 179). Si, como hemos visto, en el periodo anterior este tema no era tan predominante, a lo largo de estos años asistimos a numerosos trabajos. Tenemos los de Jana Sterback y Kristof Wodiczko, *The Homeless Projection: A Proposal for the City of New York* (1986), el cual involucró la proyección de imágenes de las personas sin techo de la ciudad en edificios públicos (Perry, 2013: 205), o *Homeless Vehicle Project* (1988-1989), del propio Wodiczko, un vehículo para personas en la calle, con los elementos básicos para su supervivencia<sup>3</sup>. En tiempos más recientes, encontramos estéticas similares en

3 Aunque no tan evidente en su forma, *Hunger* (1988), de Michelangelo Pistoletto, sigue una línea similar. En este caso, se limita a una pieza escultórica con forma de cama junto a un cuadro con un enorme rótulo: «Hunger»

la instalación de Lisa Kirk *Maison des Cartes* (2009), o la escultura de Cristian Herrera Dalmau, *Fency Bed* (2022). La primera consiste en una caseta realizada en chatarra que denuncia el boom inmobiliario de la primera década de los 2000 (Perry, 2013: 111), mientras que la segunda es una cama cuyo cabecero y pie son construidos con las vallas empleadas comúnmente para delimitar el territorio en obras del suelo urbano. Extraídas de su contexto y ensambladas a la estructura de un somier con su colchón, llaman la atención acerca de la función de dicho mueble. Quizás el aspecto más problemático de la pieza sea que se propone –y esto es lo que conecta la obra con las piezas de Kirk o Wodiczko– como una cama para las personas sin techo, cuando lo cierto es que se trata de una obra expuesta en el circuito de museos y galerías y, además, se halla en venta.



Figura 2. Martha Rosler, *If you lived here...*, 1989. Vistas de la instalación.

Si bien estos ejemplos son discutibles en cuanto a la posible visión desde fuera que se hace de la problemática<sup>4</sup>, encontramos ya en 1989 un proyecto de la propia Martha Rosler, probablemente el más célebre en esta etapa, titulado *If you lived here...*, que realmente se involucró en el tema y engarza mejor con los postulados aquí reseñados. En esta ocasión, se trabajó con distintos colectivos en un proyecto expositivo. Analizando el urbanismo de los ochenta, Rosler propuso una muestra colaborativa donde a través de entrevistas, conferencias, actividades y exposiciones denunciaría la pérdida progresiva de espacio público (Rosler, 2001: 175-176). La artista mantendría

(Codognato, 2015: 207).

4 No hemos entrado en las obras de Francis Alÿs, *Vivienda para todos* (1994) y *Sleepers* (2001), pues son sobradamente conocidas de la espectacularización de la carencia de hogar.

la necesidad de «representar la vida subterránea de una ciudad, las vidas, de hecho, de la mayoría de sus residentes», así como exponer «las condiciones de la lucha de los inquilinos, las personas sin hogar, las alternativas al urbanismo» (2000: 177). La obra fue organizada a partir de una serie de foros que «ofrecieron una oportunidad para el discurso directo», organizados en tres exposiciones que debatieron acerca de la vida urbana (177). De esta manera, «artistas, grupos de la comunidad y activistas dieron a conocer sus puntos de vista a través de una serie de materiales de todo tipo, desde vídeos, películas y obras fotográficas a panfletos y carteles, pasando por pinturas, montajes e instalaciones» (177-178). El proyecto se dividió en tres muestras: *Home Front, una exposición sobre la vivienda disputada*, *Homeless: The Street and Other Venues*, donde, como su nombre indica, «las personas sin hogar pasaron a ocupar el protagonismo», y *City: Visions and Revisions*, que versaba sobre «los planes, fantasías, comentarios, utopías y distopías arquitectónicas internacionales» (Alberro, 2000: 107). Junto a «las exposiciones, se celebraron cuatro foros: uno para cada una de las tres exposiciones y el último sobre la vivienda de los artistas», abiertos al público general (107, 110). Se trataba así de «forjar una comunidad o una esfera pública de oposición», que contribuyera «a fijar el contexto para el amplio despliegue de obras vinculadas a la comunidad y al cambio social que se desarrollaron durante los años noventa» (110). Como vemos, y pese a sus diferencias, los y las artistas mencionados se dirigen a estas cuestiones a finales de los ochenta y principios de los noventa desde el campo expandido, pues ya no hay una remisión clara o exclusiva a la disciplina artística. No obstante, en el grueso de exposiciones sobre el tema de lo doméstico, encontramos que en estos años la escultura seguirá siendo un punto de partida fecundo para representar ese reposo incómodo que nos convoca. Algunas tratan de nuevo sobre el problema habitacional pero muchas otras simplemente aluden al lado más inhóspito y hasta amenazante de este mueble, desde lo corporal, como hacían los povera. Si bien las cunas de Robert Gober, de sesgo claramente posminimalista, como *Pitched crib* (1986), o los *somieres* de Mona Hatoum con formas de utensilios de cocina<sup>5</sup>, así como la *Bed for Aphrodite and her Lovers* (1991) de Marina Abramović, no emplean medios nada precarios, la mayoría de los y las artistas de los años sucesivos sí indican en los materiales pobres e inestables de estos lechos, entre los que destacan Rachel Whiteread, Doris Salcedo o Jimmy Durham<sup>6</sup>.

Al margen del proyecto House (1993), de Rachel Whiteread, una escultura pero a la vez intervención en el espacio público e incluso acción –breve, pues al poco de su creación fue demolida por el ayuntamiento de Londres (Foster, 2003: 133)–, la mayoría de estas obras, como dijimos, son principalmente esculturas. Pero en los noventa, uno de los momentos álgidos de la instalación artística, encontramos dos nombres fundamentales como Gregor Schneider y Julia Scher, que además acudirán a la cama.

5 En este artículo no entramos en sus objetos *redimensionados*, donde también hay diversas piezas que se asemejan a camas. No obstante, conviene señalar la enorme influencia de su trabajo en el artista Bruno Gironcoli, especialmente con la escultura *Untitled* (2008) (Codognato, 2015: 180).

6 Nos referimos a Hans Kupelwieser y Franz West, con *Cot for Hermann Schürer* (1985), Mariusz Kruk, con *Untitled* (1991), algunas obras de la ya mencionada Mona Hatoum –como *Short space* (1992) y *Quarters* (1996)–, la famosa serie *Beds* (1992-1993) de Rachel Whiteread –sin dejar de lado la controversia suscitada con *House* (1993), ampliamente estudiada–, así como los muebles extraídos de los escombros y reparados de Doris Salcedo –como *Untitled* (1997)–, o los ensamblajes de Jimmy Durham, como *A Stone Asleep in a Bed at Home* (2000) (Codognato, 2015: 27) o las esculturas ilusionistas de Urs Fischer, como *Kratz* (2011).



Del primero destacamos *Liebeslaube (Nido de amor)*, y *ur 12 – Total isoliertes Gaestezimmer (Habitación de invitados completamente aislada)*, de 1995, habitáculos provistos de cama y mesilla a los que se accede desde zonas no convencionales en el espacio expositivo y que juegan con el miedo del o la visitante a quedar encerrado o encerrada (Moriente, 2012: 160-162). De la segunda –en la línea de las videoinstalaciones de Perry Bard, como *Here lies* (1990) (Canogar, 1991: 68)– destacamos *Surveillance Bed* (1994), también otra habitación incómoda donde unas cámaras de videovigilancia son instaladas en las cuatro esquinas de dicho mueble. Desde el absurdo, nuevamente, se hace énfasis en este caso en la cada vez mayor presencia de las tecnologías de la comunicación en el ámbito privado de lo doméstico, hasta convertirlo en un espacio público<sup>7</sup> (Cameron, 1995: 53). Tanto Schneider como Scher señalan a lo «familiar extraño» del ámbito de la casa (Racz, 2015: 101) y a la incomodidad de una cama que, pese a permitir el descanso, se encuentra amenazada por su entorno, ya sea la imperativa arquitectura circundante, ya sean las cámaras de videovigilancia.

### 2.3 Violencias corporales y movilizaciones colectivas: la instalación y las artes vivas a comienzos del nuevo siglo

Aproximadamente en los últimos veinte años, la *cama incómoda* suele ser llevada al ámbito de la instalación o la *performance* para denunciar ya no tanto aspectos que tienen que ver con la política o la economía sino con aspectos más micropolíticos, no por ello menos inocuos como afirma Arthur Danto (2005: 6), a saber: todas aquellas violencias que se dan de forma rutinaria y velada, como la violencia de género (Martínez-Collado, 2014: 46). Lo vemos en Jana Leo, con *Rape room* (2002), Emma Sulkowicz, y *Mattress Performace (Carry That Weight)* (2014-2015), así como en Regina José Galindo, con *La siesta* (2016). En cuanto a este tema, podemos trazar una genealogía que nos conduce fundamentalmente a la fotografía y el videoarte, y a artistas como Ana Mendieta o Nan Goldin. Del mismo modo, podemos conectarlas con las acciones realizadas más recientemente también por artistas masculinos que revisan los roles de género, como Abel Azcona<sup>8</sup>. Sin embargo, estos tres ejemplos aludidos son interesantes ya que ejemplifican el interesante traslado que a rasgos generales se da en estos años desde la instalación a la *performance*. De este modo, el impacto del mensaje que es transmitido consigue apelar descarnadamente a la propia presencia, al propio cuerpo de quien se inmiscuye en las obras.

Leo y Sulkowicz parten de la experiencia personal, pues ambas fueron violadas, recreando la primera el dormitorio donde ocurrió el suceso, mientras que la segunda carga a cuestas en su *performance* el colchón en el que fue agredida (Panea, 2021: 360-361). Por su parte, Galindo, en lugar de acudir a su propia historia, trata de «evocar en su cuerpo otros tantos que han sido maltratados, desaparecidos, asesinados» (Pérez Royo, 2022: 92). En *La siesta* (2016) «recuerda el número de violaciones diarias en Guatemala», pues una gran mayoría de estas «no llegan siquiera a denunciarse» (92). Dado que la mayoría se realiza mediante sumisión química, para ponerse en el lugar de

7 Aunque por motivos de espacio no entramos en la fotografía y el videoarte, sobre el tema de la vigilancia y la cama destacamos al respecto los trabajos de Alicia Framis, *Cinema solo* (1996) y Hasan Elahi, *Stay* (2011).

8 Destaca Abel Azcona con *La última hora* (2015), *Alguien más* (2016) o *La mercancia* (2021). En estas acciones el artista comparte la cama con el público, dándose situaciones verdaderamente catárticas y hasta violentas, tocando temas que van desde los roles de género a la exploración de los traumas infantiles.

las víctimas «Galindo toma un hipnótico de este tipo y se duerme para ser despertada violentamente por dos hombres que le arrojan cubos de agua fría» (92). Como es perceptible en toda su producción, la artista trabaja con los problemas específicos de cada lugar donde acomete sus acciones e intervenciones. En esta ocasión, la efectividad de la conmoción que siente el público es palpable ya que tiene lugar en Guatemala, su país, el cual «todavía no ha reconocido plenamente el genocidio» y por este motivo «su cuerpo yacente sigue resultando muy incómodo e intranquilizador» (95).

En las artes vivas, a lo largo de estos años hallamos obras que convocan de manera colectiva a distintos grupos *participantes* que *componen* a su vez la pieza artística para expresar una denuncia, siendo ejemplos claros de la exposición de esa violencia ortopédica antes mencionada. Tenemos a Emilio García Wehbi, con *Filoctetes* (2002), y Trajal Harrell, con *Tickle the sleeping giant #9 (The Ambien Piece)* (2009), quienes ponen sobre la mesa la pregunta en torno a la agencia del espectador o espectadora, que se debate en torno a si debe o no tocar al cuerpo inerte que se presenta en el espacio público o expositivo. El primer trabajo consistía en la distribución de muñecos con forma humana a lo largo de la ciudad, en posición yacente. Su logrado antropomorfismo y su posición incómoda en distintos lugares de paso eran estrategias para provocar al público (Pérez Royo, 2022: 125). Una serie de personas colaboradoras documentó la acción, explicando posteriormente al público que se trataba de una obra de arte, «invitándoles a participar en el taller y a la mesa redonda que se llevarían a cabo unos días después para reflexionar colectivamente sobre lo sucedido» (125). En la segunda pieza, ideada por el coreógrafo Trajal Harrell, los bailarines «toman una dosis de Ambien, un somnífero hipnótico cuyos efectos duran entre seis u ocho horas, tiempo durante el que duermen sobre esterillas distribuidas por el suelo de la sala en la que se expone la obra» (95). El público asistente es libre de circular por el espacio alrededor de estos cuerpos yacentes «completamente inactivos, como en *La siesta* de Galindo» (95). Aquí es pertinente pensar cómo los bailarines «no entran dentro del sistema de representación» (97), sino que *encarnan* la problemática que exponen. Su exposición es total<sup>9</sup>, pero en Harrel los cuerpos «no solo no pueden devolver la mirada, sino que ni siquiera registran o tienen conciencia de quiénes, cuándo y durante cuánto tiempo los miran» (99).

Avanzando cronológicamente en nuestro recorrido, estos trabajos, especialmente *Filoctetes* –pues no solo es una acción sino también tiene una dimensión escultórica debido a los muñecos que integran la pieza– contrastan por ejemplo con la escultura de Peter Land, de temática similar, *Back to Square One* (2008-2015). Realizada en silicona, el artista se retrata a escala humana con todo detalle, aunque solo dos fragmentos de su cuerpo, cabeza y pies. Ambas partes del cuerpo reposan sobre el suelo unidas por una hilera de cajas de cartón, las cuales simulan ocultar su tronco –como si el artista fuera un mendigo en la calle–. Sin embargo, esta hilera de cajas dibuja un semicírculo, haciendo imposible por tanto la cobertura de un cuerpo humano real debajo. Este trabajo sigue la línea de otras esculturas propias de años anteriores que representan figuras antropomórficas alargadas –a menudo autorretratos– donde lo familiar y lo extraño convergen (G. Cortés, 2001: 97). En esta ocasión, el objetivo era visualizar uno de sus mayores miedos en el contexto de la crisis económica –tema que veremos

9 Algo que conecta con otras performances ya a título individual como la de Cornelia Parker, *The Maybe* (1995), donde la actriz Tilda Swinton dormía dentro de una vitrina y, a modo de escultura, era expuesta al público.



a continuación–, e intentar redimirlo desde el arte. La figura creada con las cajas va en sintonía con el título de la obra, que llama a la posibilidad de volver a la casilla de salida: aquella en la que no se tiene nada. Estas casillas son metafóricamente reflejadas en las cajas que forman esta estructura, parecida a la de, como dice el artista, un juego de mesa.

Si bien la obra de Harrell entronca mejor en el marco aquí planteado, pues hay una apelación al público, incómoda, marcada economía de medios –aunque cabría preguntarse por cómo se obtuvo la dosis de Ambien–, *Filoctetes*, de García Wehbi suscita ciertas objeciones. Pese al interés en la concienciación social de la obra, en los vídeos de la acción resulta destacable el tratamiento del público a los muñecos, a menudo violento una vez este descubre que no son humanos. Si por un lado esto visualiza reacciones bastante esclarecedoras de una sociedad que parece responder con facilidad de forma agresiva, plantea sin embargo el debate en torno a la viabilidad de jugar con el engaño ante dicho tema, empleando muñecos, y máxime cuando los cuerpos *reales* que sí yacen en las inmediaciones –las personas sin hogar– pueden presenciar esa acción. Por su parte, la pieza de Peter Land es eminentemente contemplativa, y este *rebajamiento* –este verse como mendigo, o mejor dicho: este poder verse como mendigo– desde una escultura de factura semejante, en absoluto precaria, puede resultar obsceno. La pregunta que parece deducirse aquí tiene que ver entonces con los límites en torno a la representación así como la presentación –e incluso la encarnación, como en Harrell o en Galindo– del tema que abordan estas obras.

#### **2.4. La cama en tiempos de crisis económica y conflictos bélicos, seguida de un apunte al contexto post-pandémico**

Otro de los grandes temas de este tiempo, atisbado en el punto anterior, es la recesión económica global tras la quiebra de Lehman Brothers, la cual abrirá un nuevo paradigma que también tendrá su eco en el ámbito de las artes. Lo precario, que como hemos visto es constante en muchos de los trabajos apuntados, ahora se hace más explícito en obras objetuales pero contraponiéndolo a los materiales *nobles*, aportando una dimensión extraña y hasta paradójica a estas piezas. Tatiana Trouvé en *House of Leaves* (2017) presenta unas esculturas en bronce, aluminio y cobre que se asemejan a pequeñas cabañas hechas con cajas de cartón. La silla del vigilante de sala también ha sido intervenida, como si este fuera el puesto de alguien encargado de vigilar semejantes construcciones. También encontramos las frías «lápidas» de Mirosław Bałka, donde la cama remite al peligro y a la muerte, esculpida en materiales como el mármol, como en *229 x 118 x 75* (de 1975, aunque remodelada en 2017). La estética «antiespectacular» (Aliaga, 2007: 28) del artista es realmente llamativa en este punto, y aunque el mármol es un material caro también lo combina con otros más pobres, como en *120 x 80 x 15* (2008) –un simple palet intervenido con luces y dispuesto como si de una atractiva cama se tratase–. Más adelante, desde un ámbito que transita de la acción a la fotografía tenemos, ya en el contexto español, la serie de Ismael Iglesias *Streetfighter* (2018), donde interviene colchones encontrados en la calle con grafitis en los que se leen frases como «El precio que debemos pagar» o «He visto las calles ardiendo otra vez». La obra finalmente es presentada como un fotolibro, y se defiende una crítica más descarnada que pretende eludir cualquier estetización de dicho objeto –como en Sulkowicz–. Sin embargo, resulta paradójico que la propuesta acabara concursando y, de hecho, ganando el premio de arte contemporáneo del portal inmobiliario Idealista (2018).

La crisis económica global se imbrica también con muchos otros sucesos, como el estallido de conflictos bélicos y a su vez la crisis migratoria y de personas refugiadas, especialmente en Asia Occidental. En concreto, el conflicto palestino-israelí será tratado por Mona Hatoum en las instalaciones *Interior landscape* (2009) y *Exterior Landscape* (2010). Dos habitáculos precarios, con catres desprovistos de colchones, almohadas bordadas con los mapas de Palestina y sillas y mesas extraídos de los escombros de la zona, a punto de quebrarse, aluden a la paupérrima situación del pueblo palestino (Bertola, 2009: 31). La fragilidad de estos espacios conecta con la del propio sujeto migrante, que pese a no poder habitar efectivamente su espacio –un entorno de muebles a punto de romperse y una cama sin colchón– aún sigue soñando con su lugar de origen –como el delicado mapa bordado sobre la almohada–. Por otro lado, y en territorio israelí, Gregor Schneider crea su instalación titulada *Accadia Beach, 21 Beach Cells* (2009). En este caso estamos ante una suerte de cárcel *en primera línea de playa* realmente siniestra. De nuevo nos hallamos frente a unos habitáculos, en esta ocasión con vallas de metal, que dejan ver el entorno circundante –tanto desde dentro como desde fuera– y se asemejan a las celdas de una prisión, ahora expuestas a la mirada del o de la paseante. En ellas encontramos unos raídos catres que contrastan con las tumbonas que habitualmente veríamos en el entorno idílico de Accadia Beach, en la ciudad de Herzliya (Dessau, 2012: 106-107). Sin lugar a duda, estamos ante una crítica al propio contexto sociopolítico donde se instala la pieza así como a la cercanía y a la par enorme distancia entre dos espacios que suelen invitar a la horizontalidad del cuerpo.



Figura 3. Dominique González-Foerster, *TH.2028*, 2008. Vistas de la instalación

Estos lugares domésticos, pero a la intemperie, conviven en el tiempo con tres proyectos como los de Andrés Jaque –*IKEA Disobedients* (2012)–, Dominique Gonzalez-Foerster –*TH.2058* (2012)– y Borjana Ventzislavova –*Bed Stories* (2013)–. En el proyecto del arquitecto Andrés Jaque –una instalación basada en encuentros y entrevistas documentadas en fotografías, como vimos en Rosler– las personas a las que entrevista y retrata nos muestran cómo sus modos de vida desentonan del ideal doméstico vendido

desde la publicidad, y hay una reflexión en torno a cómo estas encaran su día a día, en sus habitaciones. En suma, la obra pone sobre la mesa la importancia de pensar el límite entre el espacio expositivo y el espacio escénico, además de que mezcla de una manera muy singular distintas disciplinas artísticas en el proyecto final. Por su parte, en la instalación de Gonzalez-Foerster, *TH.2058* (inicialmente un *site specific* para la Tate Gallery), de 2012, esta reivindicación se sitúa en otro problema, aún no tratado aquí: el del cambio climático. La artista instala una serie de literas desprovistas de sus colchones –recurso que ya nos es familiar–, y que solo albergan libros de ciencia ficción sobre el fin del mundo. Se invita al público a una lectura colectiva, aunque incómoda, sobre dichas estructuras horizontales para, quizá, estimular una toma de conciencia en torno a los problemas que asolan el planeta (Codognato, 2015: 38). Asimismo, apuntamos al altavoz que Borjana Ventzislavova proporciona a los y las participantes de la serie *Bed Stories* (2013), compuesta por las *performances* documentadas en video *15 Minute Constitutional Bed Stories*, *15 Minute Human Rights Bed Stories* y *15 Minutes Revolutionary Bed Stories* (Codognato, 2015: 199). Se trata de sencillas acciones donde el público –y aquí se relaciona especialmente con el proyecto de Jaque– es invitado a participar respondiendo a cuestiones previas lanzadas por la autora, acerca de, verbigracia, la Declaración de los Derechos Humanos o la Constitución de los Estados Unidos de América. El cometido es crear un espacio de reivindicación, en este caso en el espacio privado del dormitorio aunque llevado al cubo blanco, y donde en ocasiones estas personas llegan a compartir una misma cama. Una cama, por tanto, para pensar en colectivo. Vemos aquí, como en Lennon y Ono, otro modo de entender este espacio como un aparentemente absurdo pero subversivo lugar de denuncia.

Ya para finalizar, en el actual contexto post-pandémico del que reseñamos publicaciones que vinculan la crisis del SARS-CoV-19 y el sueño como el reciente número de EXIT, *Durmientes y soñadores* (Sliwinski, 2022: 7), simplemente mencionaremos dos obras más, en este caso en el contexto español, como las del colectivo EdredonLab, *Sueñan los museos con cuerpos roncantes* (2022), y la del artista Enrique Res, *Los Descansadores* (2023) (Rivas Herencia y Peña Sillero, 2023: 136-137). En esta ocasión, no hay tanto una crítica seria o claramente dirigida, quedando lejos de las tres propuestas instalativas y performativas que acabamos de ver. Antes bien, son piezas irónicas y hasta lúdicas. Se sigue, por tanto, una línea muy diferente aunque en continuidad con el creciente interés en la Filosofía y la Estética contemporánea hacia conceptos como la inoperancia, la sociedad del cansancio o el aburrimiento. Se trata de trabajos en los que el público es invitado a dormir en el espacio de la galería sobre colchones y cojines dispuestos en torno al suelo. Probablemente estos sean los proyectos aquí mencionados más influidos por la *Estética relacional* de Nicholas Bourriaud, ya que en su disposición son informales, distando mucho de la teatralidad de la *Bed Peace* o de las *Bed Stories*, donde aún había hasta un cierto diseño escénico, pero reconocen su deuda con muchas otras obras previas del dormir colectivo –tema que excede este artículo– como *Green Dragon (lying)* de Marina Abramović (1989), *Sleeping pill* (1999) de Rosemarie Trockel, *The House of Dreams* (2005) de Ilya y Emilia Kabakov o *4th Floor to Mildness from the Mildness Family* (2016), de Pipilotti Rist. No obstante, el espacio cómodo que aquí es creado se distancia de los proyectos previos, incluso de la *Bed Peace*, donde las cámaras asediaban a quienes se acercaran a la propuesta, o en los continuos flases de los vídeos de *Bed Stories*. Y ni que decir tiene de la *Surveillance Bed*, las instalaciones imposibles de Gregor Schneider o todas esas camas



abyectas y pequeños habitáculos antes señalados. Se trata simplemente de entornos cómodos, para el encuentro, lo cual no significa que dejen de ser críticos y que, en línea con las teorías actuales acerca de la pereza y el trabajo, quizá estén alumbrando a otra posible manera de entender los espacios para el reposo –desconocemos hasta qué punto incómodo– en la creación artística contemporánea.

### 3. Conclusiones

En este recorrido panorámico y genealógico por distintas obras contemporáneas encontramos que el concepto de inoperancia se revela en el modo en que el espacio doméstico es trabajado en estas propuestas. A menudo estamos ante una cama, como hemos señalado, incómoda, desprovista, abyecta, que niega su función principal, y permite acercarnos a dicho objeto o espacio desde un inquietante extrañamiento, que revela a la vez las violencias ortopédicas propias de nuestro capitalismo extractivista 24/7. Los temas que fundamentalmente han aparecido tienen que ver con, en primer lugar, una cuestión más propiamente existencial: la fragilidad y precariedad del cuerpo humano, condensado en dicho mueble, el mueble antropomórfico por excelencia. Las esculturas de Jannis Kounellis, Mirosław Bałka, Rachel Whiteread, Meg Wester o Jimmy Durham son ejemplos relevantes al respecto. En segundo lugar, hemos asistido a muchos trabajos que hacen énfasis en el límite entre lo público y lo privado para visibilizar las reivindicaciones que proponen, ya no solo artistas –algunos tan mediáticos como John Lennon y Yoko Ono– sino también manifestantes, desde las Madres de la Plaza de Mayo a los y las estudiantes de Caracas. La cama se convierte en una cama colectiva e incluso muchas veces ha aparecido sin aparecer: ha bastado con nombrar o mostrar al cuerpo yacente y revelando la carencia de semejante lecho, como en Milan Knížák, Emilio García Wehbi o Trajal Harrell. Los temas reivindicados son muy variados, aunque predomina la relación con la prisión y el dolor, como en Gina Pane, Mona Hatoum y Gregor Schneider, o la muerte, como vimos en ACT UP.

Por otro lado, la cuestión afectivo-sexual también ha sido evidenciada dado que este es un lugar en el que habitualmente el encuentro con el otro, la otra, un encuentro en principio deseado, suele producirse, pero que asimismo es el escenario de las más cruentas violencias que convierten a este reposo en un reposo interferido, dañado, traumático. Destacamos aquí las instalaciones y acciones de Jana Leo, Emma Sulkowicz y Regina José Galindo. Finalmente, hemos comprobado cómo también se han postulado algunas narrativas de la resistencia, frecuentemente irónicas, que atañen al mundo laboral, y que especialmente desde la crisis económica de 2008 se han trabajado –como en Andrés Jaque, Dominique Gonzalez-Foerster o Borjana Venzislavova–, aunque muchas se retrotraen a los efectos de las políticas neoliberales de los ochenta en occidente –las instalaciones de Martha Rosler o Gordon Matta-Clark, o las camas videovigiladas de Julia Scher–. Políticas que dejaron y a día de hoy dejan a tantas personas sin techo, sin un lugar en el que guarecerse. Sin el umbral más mínimo, sin la oportunidad de un reposo seguro que nos permita, en esencia, vivir.

Con todo, este trabajo ha pretendido apuntar a un tipo de resistencia *desde abajo*, horizontal, frente a la violencia ortopédica propia de la vida neoliberal cuya figura por antonomasia es la vertical. Esta resistencia engarza con aquellas prácticas de la inoperancia o el descanso que hacen del cuerpo tumbado, improductivo o descansado un contrapunto subversivo a las imágenes hegemónicas de una sociedad cada vez más erguida y estresada, también despierta y violenta –violentamente despierta–. Las

recientes teorías en torno a las poéticas de la inoperancia –como las señaladas en este monográfico–, así como las aportaciones desde el arte y la teoría aquí señaladas vienen a poner en valor este tema, aunque como hemos visto no se sigue una sola línea sino que distintas tendencias a lo largo de las décadas se han sucedido. En suma, se han iluminado así otros modos de declinar el cuerpo y los espacios con los que este interactúa en el contexto de la casa, teniendo en la cama su más primario umbral. Retando dicho umbral al cuestionar su estabilidad –esto es, su función de ser– hemos podido arrojar una perspectiva crítica que facilite futuras investigaciones acerca de este: un espacio, un enser, un mueble, tan crucial en nuestras vidas. En nuestro día a día.

### **Bibliografía citada**

- Agamben, G. (2005). Elogio de la profanación. En *Profanaciones* (pp. 97-122). Adriana Hidalgo.
- Alberro, A. (2000). La dialéctica de la vida cotidiana. En C. De Zegher. (Ed.), *Martha Rosler. Posiciones en el mundo real*. MACBA y Actar.
- Aliaga, J. V. (2007). En terreno pantanoso. En *Miroslaw Balka. Reflejos condicionados* [Catálogo de exposición, comisariada por J. V. Aliaga], (pp. 11-29), Fundación Marcelino Botín.
- Archer, M. (1994). Towards Installation. En N. De Oliveira, N. Oxley y M. Petry (Eds.), *Installation Art* (pp. 11-31), Thames & Hudson.
- Ardenne, P. (2000). L'art 'micropolitique', généalogie d'un genre. En *Micropolitiques* [Catálogo de exposición, comisariada por P. Ardenne & C. Macel], (pp. 9-14), Centre National d'Art Contemporain de Grenoble.
- Bachelard, G. (2006 [1948]). *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. Fondo de Cultura Económica.
- Bertola, Ch. (2009). Mona Hatoum. Unstable, Living, Organic and Moving Forms. En *Mona Hatoum. Interior landscape* [Catálogo de exposición, comisariada por C. Bertola]. Charta.
- Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J. & Expósito, M. (Eds.). (2001). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Cameron, D. (1995). Cocido y crudo. En *Cocido y crudo* [Catálogo de exposición, comisariada por D. Cameron], (pp. 44-59), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Canogar, D. (1991). Paisaje fin de siglo. *Lápiz. Revista internacional de arte*, 75, 60-71.
- Codognato, M. (2015). *Schlaflos / Sleepless. The bed in history and contemporary art*. (Catálogo de exposición, comisariada por M. Codognato). Belvedere.
- Colomina, B. (2014). The Century of the Bed. En B. Colomina, A. Rumpfhuber y A. Ruhs (Eds.). *The Century of the Bed* (pp. 19-23), Moderne Kunst.
- Cortés, J. M. G. (2001). ¿Héroes caídos? Masculinidad y representación. En *Héroes caídos, Masculinidad y representación* [Catálogo de exposición, comisariada por J. M. G. Cortés], (pp. 20-132), Espai d'Art Contemporani de Castelló.
- Danto, A. C. (2005). *La distancia entre el arte y la vida*. Fundación ICO.
- Dessau, O. (2012). Una reflexión sobre Gregor Schneider. En *Punto muerto. Gregor Schneider* [Catálogo de exposición, comisariada por V. Loers], (pp. 105-110), Centro de Arte 2 de Mayo.
- Esquirol, J. M. (2014). *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*. Acantilado.

- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal.
- Foster, H. (2003). Este cadáver es por el funeral equivocado. En *Micropolíticas. Arte y cotidianidad: 2001-1968* [Catálogo de exposición, comisariada por J. V. Aliaga, M. de Corral & J. M. G. Cortés], (pp. 102-143), Espai d'Art Contemporani de Castelló.
- Garb, T. (2002). Nostalgia de hogar. En *Mona Hatoum* [Catálogo de exposición, comisariada por C. Zelich], (pp. 17-31), Centro Galego de Arte Contemporanea.
- Gomes Pinto, J. M. (2005). «Las acciones apropiadas». La «mediación» en el pensamiento de Guy Debord. En A. Notario Ruiz (Ed.), *Contrapuntos estéticos* (pp. 99-120), Ediciones Universidad de Salamanca.
- Gras Balaguer, M. (2001). Escenarios domésticos o instrucciones para construir la soledad. En *Escenarios domésticos / Etxe arteak* [Catálogo de exposición, comisariada por M. Gras Balaguer], (pp. 6-22), Koldo Mitxelena Kulturunea.
- Guasch, A. M. (2000). El compromiso entre la historia y la crítica de arte. Entrevista con Hal Foster, *Lápiz. Revista internacional de arte*, 166, 45-54.
- Guattari, F. & Rolnik, S. (2005 [1986]). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traficantes de Sueños.
- Hervás, M. (2021). *La escucha del ojo. Un recorrido por el sonido y el cine*. Exit Publicaciones, Museology.
- Idealista (2018). «Idealista crea un premio de arte contemporáneo que presentará en SIMA», en: <https://www.idealista.com/news/inmobiliario/empresas/2018/05/24/765804-idealista-crea-un-premio-de-arte-contemporaneo-que-presentara-en-sima>
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós.
- Johnstone, S. (2008). Introduction: Recent Art and the Everyday. En S. Johnstone (Ed.), *The Everyday* (pp. 12-23), Whitechapel, The Mit Press.
- Krauss, R. (2002 [1983]). La escultura en el campo expandido. En H. Foster (Ed.), *La Posmodernidad* (pp. 59-74). Kairós.
- Lleó, B. (2005). *Sueño de habitar*. Gustavo Gili.
- Luque Moya, G. (2018). El pulso del proceso estético: una ilustración multicultural de la noción deweyana de ritmo. En L. Arenas, L., R. del Castillo y A. M. Faerna (Eds.), *John Dewey: una estética de este mundo* (pp. 367-384), Universidad de Zaragoza y Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Martín Prada, J. (2012a). *Otro tiempo para el arte*. Sendemá.
- Martín Prada, J. (2012b). *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Akal.
- Martínez-Collado, A. (2008). *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. CENDEAC.
- Martínez-Collado, A. (2014). Arte contemporáneo, violencia y creación feminista. «Lo personal es político» y la transformación del arte contemporáneo. *Dossiers feministes*, 18, 35-54. <https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/292366>
- Méndez Baiges, M. (2007). *Camuflaje. Engaño y ocultación en el arte contemporáneo*, Siruela.
- Molinuevo, J. L. (2006). *La vida en tiempo real: la crisis de las utopías digitales*. Biblioteca Nueva.
- Monclús, B. & Vicente Mariño, M. (2009). Reality games en España: crónica de un



- éxito anunciado. En B. León (Ed.), *Telerrealidad: el mundo tras el cristal* (pp. 71-85), Comunicación Social.
- Moriente, D. (2012). Claustrofilias. En *Punto muerto. Gregor Schneider* (cat. exp., comisario Veit Loers, pp. 159-166), Centro de Arte 2 de Mayo.
- Pallasmaa, J. (2016). *Habitar*. Gustavo Gili.
- Panea, J. L. (2021). Espacios domésticos de resistencia. La cama en el arte de los siglos XX y XXI desde una perspectiva de género. *Asparkia. Investigación feminista*, 38, 341-367. <https://doi.org/10.6035/Asparkia.2021.38.17>
- Panea, J. L. (2022). Territorios rehabilitados: el imaginario paisajístico a través de instalaciones artísticas contemporáneas. En D. Arredondo Garrido et al. (Eds.), *Arquitectura y paisaje: transferencias históricas, retos contemporáneos* (pp. 1611-1622, vol. II), Abada.
- Papastergiadis, N. (2008). Everything that surrounds. En S. Johnstone (Ed.), *The Everyday* (pp. 68-75), Whitechapel, The Mitt Press.
- Pérez Royo, V. (2022). *Cuerpos fuera de sí. Figuras de la inclinación en las artes vivas y las protestas sociales*. Documenta Escénicas.
- Pérez, D. (2010). Elogio y nula refutación del lecho frente al hecho de lo humano. En *A piel de cama: miradas sobre un espacio cotidiano* [Catálogo de exposición, comisariada por M. Ibáñez], (pp. 15-25), Sala Parpalló.
- Perry, G. (2013). *Playing at Home: The House in Contemporary Art*. Reaktion Books.
- Rebentisch, J. (2021). *Teorías del arte contemporáneo*. Publicacions Universitat de València.
- Rivas Herencia, E. & Peña Sillero, E. (2023). El descanso como resistencia pasiva: inacción en el arte contemporáneo. *Arte y Políticas de Identidad*, 29, 126-142. <https://doi.org/10.6018/reapi.598751>
- Rosler, M. (2000). Fragmentos de un punto de vista metropolitano. En C. De Zegher (Ed.), *Martha Rosler. Posiciones en el mundo real*. MACBA y Actar.
- Rosler, M. (2001). Si vivieras aquí. En P. Blanco et al. (Eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 173-204), Ediciones Universidad de Salamanca.
- Sampedro, V. (2002). Telebasura: McTele y ETT. *Zer*, 7(13), 1-9. <https://addi.ehu.es/handle/10810/40812>
- Sliwinski, Sh. (2022). El derecho a dormir, tal vez a soñar. *EXIT Imagen y cultura*, 85, 7-15.
- Todorov, T. (2013 [1997]). *Elogio de lo cotidiano*. Galaxia Gutenberg.















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 | DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA, LÓGICA Y ESTÉTICA

MINISTERIO DE CIENCIA, INNOVACIÓN Y UNIVERSIDADES

UNIÓN EUROPEA  
AGENCIA ESTATAL DE INVESTIGACIÓN

VNIVERSITAT ID VALÈNCIA | Institut de Creativitat i Innovacions Educatives

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