

# 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 © **Xabier Ribas**













# L/OCOONTE

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

ARTÍCULOS



## La productividad del fracaso\*

### *The productivity of failure*

Pol Capdevila Castells\*

#### Resumen

En nuestra sociedad neoliberal e hiperproductiva, el éxito individual se ha convertido en uno de los valores más importantes y codiciados. Los gurús del éxito enseñan que incluso el error y el fracaso se deben emplear como medios para éxitos futuros. Contra esta máquina de subjetividades presuntamente perfectas, cada vez más voces críticas defienden una liberación lúdica y queer en la que el fracaso pueda recobrar sus sentidos propios. Tras el error, el tropiezo y la caída se abre todo un universo en que elementos como lo absurdo, lo inútil y lo contradictorio florecen en todo su esplendor. Hoy en día, algunas prácticas artísticas nos permiten tomar conciencia de los aspectos fundamentales del fracaso. Recorreré a diferentes artistas contemporáneos para describir los diferentes estadios de la reflexión existencial que emerge en condiciones de fracaso. Sus diferentes momentos pasan por la crisis del yo, la recuperación de la dignidad en el reintento, la reflexión sobre la formación de hábitos y normas sociales y la experiencia del estado elemental de la existencia.

**Palabras clave:** fracaso, Martí Anson, Tere Recarens, Jaume Pitarch, Fermín Jiménez Landa.

#### Abstract

In our neoliberal, hyper-productive society, individual success has become one of the most important and coveted values. The gurus of success teach that even error and failure should be used as means to future achievements. Against this machine of allegedly perfect subjectivities, more and more critical voices argue for a playful and queer liberation in which failure can regain its own meanings. By failing, stumbling, and falling, a whole universe opens up in which elements such as the absurd, the useless and the contradictory flourish in all their splendor. Today, certain artistic practices allow us to become aware of the fundamental aspects of failure. I will look at different contemporary artists in order to describe the different stages of existential reflection that emerge in conditions of failure. Their different moments pass through the crisis of the self, the recovery of dignity in reattempt, the reflection on the formation of habits and social norms, and the experience of the fundamental state of existence.

**Keywords:** failure; Martí Anson; Tere Recarens; Jaume Pitarch; Fermín Jiménez Landa.

### 1. La conquista del fracaso

Martí Anson protagonizó un sonado fracaso en el Centro de Arte Santa Mònica, de Barcelona, en el año 2005. Naufragó sin siquiera abrirse a la mar, pues no llegó ni a

\* Este artículo se realiza como parte del proyecto de investigación «Réplicas de la investigación artística a la crisis histórica» PID 2022-140020NB-I00.

\*\* Universitat Pompeu Fabra  
polcapdevila@upf.edu

ORCID: 0000-0002-2842-4302



terminar la embarcación que quería construir. Desde el día siguiente de la inauguración de la exposición titulada *Fitzcarraldo*, Anson trabajó durante 55 días en la construcción de un velero de tipo Stela 34 en el Centro de Arte Santa Mònica. Trabajaba ocho horas y cobraba el salario mínimo interprofesional. El proyecto tropezó con varios contratiempos: la llegada del material se retrasó y no se pudo mostrar en el *vernissage*, el artista sufrió un accidente en una mano, tuvo que salir de viaje... A cada momento aparecía lo inesperado y, aunque hacia el final un buen grupo de amigos le ofrecieron ayuda, al terminar la exposición, el proyecto no estaba terminado. Tenían que llevarse el barco a medio construir cuando se dieron cuenta de que no pasaba por la puerta por pocos centímetros. Frente a la consternación del director del centro y de muchos de los presentes, lo tuvieron que destruir a hachazos para dejar la sala libre para la siguiente exposición.



Figura 1. Martí Anson, *Fitzcarraldo*, Centre d'Art Santa Mònica, 2005, cedida por el artista.

Al menos, los daños personales sufridos durante la producción de la obra no fueron tan graves como los que habían marcado la producción de la película que había servido de inspiración, la colosal *Fitzcarraldo* de Werner Herzog. Encarnado por el también excesivo Klaus Kinski, este documental de ficción de 1982 fue rodado en la selva amazónica para relatar las absurdas hazañas del histórico personaje irlandés. Fitzcarraldo era un extravagante amante de la ópera que quería construir un teatro de bel canto en medio de la selva más grande del mundo. Para conseguir los fondos se embarcó en una inverosímil expedición a la búsqueda de árboles de caucho. Decidió trasladar un barco de un afluente del Amazonas a otro a través de la colina que los separaba. Una vez hizo la proeza, accedió al bosque de árboles de caucho, los taló y los cargó al barco. Según cuenta el documental de

Herzog, la vuelta por el otro afluente del Amazonas debía atravesar unos rápidos y, para no naufragar, tuvieron que deshacerse de la carga. Así que volvieron con las manos vacías. Los aires de grandeza de Herzog le llevaron a realizar la misma inverosímil proeza para rodar el documental, incluyendo el traslado de un barco de vapor a través de la selva y la vuelta por los rápidos. Después de todo lo vivido, Herzog se atribuyó a sí mismo el calificativo de conquistador de lo inútil. Dos barcos fueron necesarios para rodar el documental y tres trabajadores del Amazonas perdieron la vida en la escena en que intentaban subir el barco monte arriba.

¿Qué sentido tenía para Herzog conquistar lo inútil? ¿Qué lograba con aquella absurda grandeza? ¿Por qué Martí Anson quiso reversionar los pasos de la locura de Herzog, que, por su parte, reconstruía de forma delirante el fracasado proyecto maderero de Fitzcarraldo? ¿Qué fama o dignidad conquistaba? ¿Qué ocurre cuando fracasamos?

## 2. La caída y el dolor

Fracasar es, en primer lugar, psicológicamente doloroso y deprimente. Puede llegar a ser incluso desesperante. En el fracaso aparecen un dolor y una rabia por el esfuerzo y el tiempo implicados en las acciones que tratan de conseguir un objetivo. Uno se siente frustrado e incompleto.

Una forma de explicar el malestar generado por el fracaso lo encontramos en la teoría de la narratividad. La filosofía de Ricoeur argumenta que nuestra identidad se construye a partir de narrativas. Las narrativas no sólo explican el pasado, articulan los hechos del pasado para ofrecer una explicación del presente y, de forma inseparable, una proyección hacia el futuro. Toda estructura narrativa mira también hacia adelante y, cuando nos narramos, construimos una subjetividad incluyendo, de forma más o menos explícita, fines y objetivos para el futuro (Ricoeur, 1995). Nuestro yo narrativo tiene también forma teleológica, está determinado por la consecución de fines. Por ello, cuando nos encontramos incapacitados para alcanzar un objetivo por el que estamos comprometidos mediante una serie de acciones, se frustra un anhelo, una expectativa. Al caer el fin que sustentaba la serie de acciones, esta cadena de significantes se rompe. Las acciones mediadoras se quedan sin sentido y, con ellas, aquello que nuestra identidad trataba de integrar. El tiempo y el esfuerzo invertidos en las acciones significantes aparecen como absurdas y el yo, incompleto, fragmentado. Con el fracaso se genera, en mayor o menor medida, durante más o menos tiempo, una crisis de identidad.

Si Anson hubiera acabado el barco no hubieran salido a flote todos los defectos del plan: el retraso inicial de la empresa que debía traer el material, la precaria habilidad y la falta de técnica del artista en la construcción de barcos; la incapacidad de concluir el objeto artístico que todo público espera encontrar en una exposición; el haber tenido que salir de viaje; el haber tomado unas medidas demasiado grandes como para que el barco pasara por la puerta de salida... Es evidente que Anson jugaba con demasiados imponderables como para querer conseguir su éxito. Y provocar el fracaso permitió que salieran a la luz todos los otros problemas, todas aquellas dificultades que ahora cobraban protagonismo y hacían de todo el proceso expositivo el tema del proyecto.

Así, se tematizaba la eterna cuestión de la técnica y el arte, la transformación del público en artista, la estructura temporal propia de las exposiciones –que habitualmente se inaugura con los objetos terminados–... Mediante el fracaso, *Fitzcarraldo* ponía de relieve aspectos habitualmente ocultos en los procesos artísticos y valores sobre los que se sustenta la institución del arte.



### 3. Fracasar otra vez. Fracasar mejor

Roger Bernat y Roberto Fratini inventaron una dramaturgia colectiva para la Documenta 15 de Kassel de 2017. Con la idea de subvertir un modelo jerárquico de teatro de masas alemán, el *Thingspiel*, trataron de producir un dispositivo para movilizar a los colectivos con los que se encontraran en un largo viaje entre Atenas y Kassel. Hicieron una copia en cartón y a tamaño real de la Piedra de los Juramentos que se encuentra en el Ágora de Atenas y la emplazaron en diferentes lugares de la ciudad que vio nacer la democracia. Trataban de provocar que las comunidades en cuyo espacio público se instalaba se apropiaran de ella e inscribieran simbólicamente en su superficie sus propios valores y reivindicaciones (Fratini, 2017)<sup>1</sup>. Durante varias semanas expusieron la piedra en diferentes espacios públicos atenienses, desde plazas a lugares de interés turístico, desde gimnasios a teatros. Una larga serie de fotografías, que se expuso en la Documenta de Kassel y que se puede ver en la página del dramaturgo catalán, mostraba la llamativa indiferencia de los que se cruzaban con la piedra. Unos pasaban de largo, otros la utilizaban como mobiliario urbano para descansar. Lo único llamativo en aquellos meses fue el secuestro de la piedra por parte del colectivo *LGTBQI+Refugees in Greece*. Según la web de este grupo, identificaron la propuesta artística como una actitud colonialista por parte de una institución artística de los países ricos que trataba de utilizar a «los otros invisibles y exotizados»; frente a esto, decidieron sabotear el proyecto y robar la piedra para no devolverla jamás<sup>2</sup>.



Figura 2. Roger Bernat, *The Place of the Thing*, 2017, Atenas. Imagen de de Karol Jarek. Cedita por el artista.

- 1 Roberto Fratini es el dramaturgo del proyecto. Explica las motivaciones y contexto de la pieza, así como su falsa condición de dispositivo de verdad y de comunidad en “Vademecum”, 2017, en la página web dedicada a *The Place of the Thing*, Roger Bernat: <https://rogerbernat.info/en-gira/the-place-of-the-thing/>. Última consulta: mayo de 2023. La declaración del colectivo *LGTBQI+Refugees in Greece* se puede consultar en la web de Contraindicaciones (París, 2017): <https://contraindicaciones.net/boicot-a-la-accion-de-roger-bernat-en-documenta-14/#>.
- 2 El propio Roger Bernat documenta este hecho en su web: <https://contraindicaciones.net/boicot-a-la-accion-de-roger-bernat-en-documenta-14/>. Última visita, mayo de 2023.

Naturalmente, este fracaso fue considerado un éxito por los ideólogos de la acción y no tardaron en traer la segunda copia de la Piedra de los Juramentos que habían encargado construir por si se daban este tipo de circunstancias. La intención era seguir interpelando a la ciudadanía una y otra vez más, tratando de convocar a otros colectivos para que performaran sus valores con motivo de la piedra. Sin embargo, no hubo nuevos incidentes y la segunda copia llegó a Kassel sin dificultades y sin la menor repercusión social. Fue expuesta en el *Museum für Sepulkralkultur* –Museo de la Cultura sepulcral de Kassel–; algo que correspondía perfectamente a su capacidad para levantar el ánimo del público de la Documenta. Posteriormente, tendría que haber sido enterrada en el teatro *Thingspiel* más cercano a Kassel, pero fue subastada en eBay.

La cantidad de fotografías que se exponían en la Documenta muestra la perseverancia de los dramaturgos en tratar de interpelar a los vecinos de las localidades por donde pasaban con la piedra. Sorprende la enorme cantidad de lugares donde la plantaron y la indiferencia de los que aparecen en las fotografías. Ignorada aquí y allí, una y otra vez, el proyecto acabó encarnando la popular sentencia de Beckett, «Inténtalo de nuevo, fracasa otra vez, fracasa mejor». La repetición del fracaso hacía patente la futilidad del proyecto como dispositivo que trataba de activar la agencialidad de las comunidades. La serie de fotografías expuesta por el equipo de Roger Bernat acabó des-autorizando el proyecto mismo como dispositivo catalizador de relaciones sociales.

En realidad, muchos de los proyectos de Roger Bernat obtienen resultados análogos. Más que generar un espacio de relación social o un dispositivo que motive a activar relaciones interpersonales, parecen conrear un terreno de ambigüedad e ironía donde se ponen en cuestión las buenas intenciones de los dispositivos dramáticos. Disponer un montaje que traslada al público la responsabilidad de activarlo, de aportar parte del contenido y de levantar el espacio dramático produce situaciones paradoxales en que los pocos asistentes que se toman en serio la invitación no llegan ni a ponerse de acuerdo en las reglas del juego. Al final predominan las medias sonrisas y la sensación de estar participando de un absurdo colectivo. Pero es entonces cuando puede surgir la reflexión sobre la naturaleza del teatro: si se puede o si es deseable intentar construir un dispositivo con la triple figura de un público que sea también autor y actor de la misma obra. Incluso, estableciendo una analogía entre el teatro y el cuerpo social, si tiene sentido alguno que las instituciones pretendan diseñar dispositivos para «crear comunidad», para trasladar la agencialidad a la ciudadanía.

Repetir el fracaso una y otra vez es absurdo y digno al mismo tiempo. La obcecación en ambicionar lo que se muestra como inalcanzable se vuelve una locura que puede enunciar ciertas verdades. Muestra que los ideales son entidades mentales que, cuanto más perfectos son, resultan más codiciados y más inalcanzables. Por el contrario, también nos enseña que muchas veces renunciamos a los más bellos ideales para limitarlos a los más verosímiles. El dilema entre anhelar ideales inalcanzables o limitarse a lo más seguro fue señalado por Heidegger en motivo del fracaso. Según él, es inevitable que acabe apareciendo el conflicto entre el sujeto y las reglas del mundo del «ellos» si aquel trata de conseguir lo que más desea (Heidegger, 1977: 288 y Marder, 2007). El fracaso confiere dignidad al que lo intenta, aunque se vea imposibilitado de satisfacer aquellas normas sociales que su entorno prescribe.

Visto así, el mundo está lleno de fracasados. La mayoría de nosotros fracasamos al intentar cumplir con una u otra de las reglas que constituyen el mundo del «ellos». Nuestros fracasos son el silencioso océano que rodea la pequeña isla de la perfección y

que nadie sabe a qué latitud se encuentra. Esta universalidad del fracaso era enunciada en la exposición *Bad Painting* (en el museo Vila-Casas, 2023<sup>3</sup>, que recogía decenas de obras de la colección del Museo Nacional. Como afirma su comisario, Carlos Pazos, los almacenes de los museos están repletos de obras fracasadas que raramente se expondrán. Exponiendo obras cuyo valor patrimonial original se ha hundido con el tiempo, la exposición también mostraba la pequeña distancia que separa las reglas del buen gusto con el más divertido fracaso. La sección «Cursilandia», por ejemplo, señalaba la facilidad en que los géneros del paisaje, del bodegón y de la pintura interior se convierten en ridículos y superficiales decoraciones de nuestro entorno. La sección «El paladar de las criaturas» nos recordaba la simpleza de convertir la imagen de la infancia en el paradigma de la inocencia perdida y de la espontaneidad. Otra sección interesante era «Desconfiguraciones del deseo», en la que el fracaso en la representación del desnudo femenino había deconstruido la mirada heteropatriarcal antes incluso que los estudios feministas sobre nuestra cultura visual. Al mostrarse incapaces de construir su objeto de deseo, los artistas ponían en evidencia las convenciones sobre las que se construyen los géneros artísticos.

Las derivas de Roger Bernat y los perdidos casos de la exposición *Bad Painting* muestran que el arte del fracaso<sup>4</sup>, sin tener necesariamente la intención de serlo, es un arte crítico. Esto lo ha argumentado espléndidamente Jack Halberstam en su brillante ensayo *El arte queer del fracaso*, en el que las formas más estúpidas, tontas e ingenuas de darse de bruces en los propios proyectos pueden representar maravillosas posiciones de resistencia (Halberstam, 2018). Enunciado desde la relación entre tiempo y narratividad que enunciábamos hace unas páginas, se observa que la ruptura de la estructura teleológica por el acto fracasado hace que el proceso cobre protagonismo, que la atención se focalice en lo que se esconde tras el éxito, las normas que hay que aceptar y aquello sobre lo que hay que callar.

Una breve mirada al significado de fracasar en otras lenguas muestra también su asociación originaria con la idea de transgresión. En italiano *fracassare*, además de romperse en piezas violentamente, también se refiere a chocar, como el que se estrella contra la norma y, al descomponerse, la pone en evidencia. En inglés *to fail* (errar, fracasar) tiene la misma raíz que su traducción francesa, *faillir*, y que también significa desobedecer. Por eso, el que fracasa repetidamente y en algunos casos con alevosía, manifiesta una transgresión de la norma. Al descomponer el relato de futuro que se había formado de sí mismo, incumple con las narrativas que ideológicamente intervienen en la construcción de la subjetividad. Al frustrar las expectativas impuestas por el contexto social, llama la atención sobre este contexto y lo pone en cuestión. Volviendo al arte, pues, cuando los artistas muestran sus fracasos nos permiten tomar conciencia de las narrativas sociales en los que se contextualizan nuestras acciones<sup>5</sup>.

---

3 Se puede encontrar más información en la web de la Fundación Vila-Casas: <https://www.bonart.cat/ca/n/43670/bad-painting-un-projecte-de-carlos-pazos-a-can-framis>.

4 Con la expresión «arte del fracaso» no me refiero a un género que recoja un conjunto de cualidades particulares compartido por algunas prácticas artísticas. Lo entiendo más bien como una categoría estética que permite interpretar las prácticas artísticas a través de nociones del campo semántico del fracaso como las expuestas en este artículo.

5 Para una extensa especulación sobre la etimología y la idiomática del concepto de fracaso, véase Alberro, 2013.





Figura 3. C. Lagneau (1915). *Sin título*. Colección Pazos Cuchillo. ©Dani Rovira-fotografía.

#### 4. Otro mundo es posible

A la larga, asumir el fracaso y persistir en él como parte de la propia condición implica un cambio de perspectiva. Insistir en las acciones que conducen al fracaso sitúa al sujeto en un espacio y tiempo diferentes. Mientras que la estructura narrativa articula el pasado y el presente a partir de un objetivo de futuro, el fracaso del fin implica una vivencia con una estructura temporal diferente. La relativización del fin que articulaba una cadena de acciones traslada la atención sobre estas. Desaparece la influencia de lo utópico y se manifiesta la presencia en el aquí y el ahora. Los aspectos procesuales de la acción se manifiestan desde la inmediatez. La crítica a la narrativa ideológica se vive como algo encarnado, no como un discurso intelectual. El fracaso traslada al sujeto a la inmanencia, aunque lo mantiene activo.

Esto último diferencia claramente el fracaso del no hacer, tal como lo presentó Agamben en motivo del personaje de Bartleby. Recordemos que en «Bartleby o de la contingencia» Agamben caracteriza la ambigua situación que plantea el «preferiría no hacerlo» del extraño y gris personaje del relato. Agamben argumenta que su renuncia al hacer lo que se le pide genera un estado de potencialidad total. Todo puede hacerse o no hacerse en el estado potencial de Bartleby. Por eso, Bartleby simboliza la contingencia máxima de lo que puede ser, que también puede no ser (Agamben, 2000).

Hay otros autores, como Lisa Le Feuvre, que han seguido la línea de Agamben de asimilar el fracaso al no hacer<sup>6</sup>. Sin embargo, el análisis fenomenológico que aquí propongo manifiesta una estructura diferente al no hacer. En las acciones orientadas por unas intenciones concretas y articuladas por un relato predomina una teleología,

6 Véase especialmente los textos recogidos por Le Feuvre en el Reading compilado por ella en la colección de la *Whitechapel Gallery*, 2010.

la consecución de un fin. Al abandonar el objetivo, las acciones quedan libres de su determinación principal. Cobran una relevancia y autonomía que antes no tenían. Se señalan a sí mismas. La intención, el esfuerzo y el tiempo empleados caracterizan un sujeto activo, en proceso. El sujeto queda en movimiento, con una orientación pero sin una meta, con una finalidad pero sin un fin determinado. La conocida caracterización kantiana del juicio estético se aplica también, por tanto, a la actividad que emerge del fracasar. Así como el juego y el arte son actividades finales pero sin fin, la actividad que surge del estado de fracaso relativiza el objetivo para mantenerse como actividad con valor por sí misma. Por ello, el estado que proviene del fracaso, que cuenta con el fracaso o que busca fracasar permite abrir el horizonte de la acción a una nueva dimensión. Permite ir más allá de las acciones útiles o sensatas. Se trata precisamente de errar y merodear por los caminos paralelos que nunca tomamos, los caminos de la imaginación.

En *Besenrein* (2003), Tere Recarens saltó de un avión con paracaídas para barrer las nubes sobre el cielo de Berlín. Esta acción trataba de despejar su visión del suelo berlinés, ciudad en que residía desde hacía unos años. Con ello quería poner los pies de forma firme en ella. También sentía que su limitado conocimiento del alemán la dejaba en las nubes durante muchas conversaciones. Así que quería barrer también con todos aquellos nubarrones. Barrer el cielo para despejarlo es una acción imposible que en su literalidad sólo podía fracasar, pero que, al aceptarse en esta condición, generaba un estado de juego y de predisposición subjetiva que permitía salir del atolladero psicológico. Era dar un paso con la imaginación para formular soluciones que, si a la práctica eran imposibles, podían producir un efecto simbólico. Al liberar la imaginación, la condición del fracaso podía transformar la vivencia misma del presente y, con ello, renovar la intencionalidad hacia nuevos futuros.



Figura 4. Tere Recarens, *Besenrein*, 2003. Imagen cedida por la artista.

Jaume Clotet estuvo unos años performando su condición de artista provisional e híbrido –tanto como artista, se considera bromista, *entertainer* e instigador–. Su, según él, fracasada carrera de artista le ha permitido conrear una existencia creativa y lúdica, haciendo de cada acto de su vida una potencial obra de arte. Cualquier acción, como tomarse un vaso de leche con galletas o pasear por el parque pierde su sentido habitual y es convertida en material para el juego. Desde hace años, Clotet permite que aflore lo absurdo de su cotidianidad, su falta de sentido, para que todas las acciones adquieran la misma cualidad ontológica y puedan ser gozadas por sí mismas. En las acciones de Jaume Clotet, también el carácter de la imaginación y el juego tiene un efecto directo sobre el mundo de la vida.



Figura 5. Jaume Clotet, imagen extraída de su cuenta de Instagram en febrero de 2024.

En relación con lo anterior se puede observar en la práctica de Jaume Clotet otro momento del fracaso. Este momento está implícito en el verbo inglés *to fail*, un errar en el sentido no sólo de equivocarse, sino también de perderse, salirse del camino. Este campo semántico indica el potencial del fracaso como espacio para actuar al margen de las normas, no porque haya la intención de saltarse las reglas, sino porque se actúa al margen del esquema aristotélico de la virtud. Lo significativo aquí es que la práctica del fracaso, su búsqueda, su repetición y su mejora –fracasar mejor: recuérdese aquí a Beckett– diluye la polaridad que socialmente existe entre el éxito y el fracaso. La idiosincrasia de la acción en el ámbito de la integración virtuosa del fracaso permite, irónicamente, escapar del esquema tradicional de la moral.

Para Aristóteles, la buena acción depende de una construcción activa de los hábitos. El hábito se configura mediante la repetición consciente de una acción que aporta un



beneficio –en último término, la felicidad–. Es el acto (*enérgeia*) de una potencialidad (*dynamis*) que se ejerce a conciencia; los buenos hábitos, aunque consistan en una segunda naturaleza que lleva a acciones cotidianas, no proceden de acciones rutinarias, sino de acciones que se realizan de forma intencional y expresa. Estas acciones serían, siguiendo la clasificación establecida en *Metafísica*, actos o acciones plenas (*práxein*), que contienen los fines en sí mismos (Aristóteles, *Met.* 1048b, 1994: 18-34). Estas acciones se diferencian de los movimientos (*kinéseis*) en que son un fin (*télos*) en sí mismas, mientras que los movimientos tienen el fin en otros actos. Llevando la teoría aristotélica, que establece una división fija entre las acciones plenas y los movimientos, más allá de sí misma y aplicándola al tema que nos ocupa, podemos pensar que el fracaso puede convertir los movimientos o acciones imperfectas en acciones con un fin en sí mismas. Al dejar al margen el fin preestablecido y dirigir la atención a la acción, esta se vuelve una acción plena. Por ello el fracaso se puede considerar como un contexto en el que uno es trasladado a un estado previo a la formación del hábito. Las acciones fracasadas son aquellas que suponen retos, posibles o imposibles. Se trata de acciones exploratorias que se experimentan como finales.

Esto permite entender que el fracaso, sin necesariamente tener que saltarse las normas, pueda ser al mismo tiempo conmovedor y provocador. Nos provoca porque nos recuerda que seguimos muchos de nuestros hábitos sin la conciencia requerida y que podemos convertir una acción que para nosotros es un medio en una acción con valor intrínseco. Nos conmueve porque para poder hacer esto hay que asumir una condición tan noble como absurda, hay que situar la condición humana en un estado elemental, un estado también caracterizado por su fragilidad.

### **5. Fragilidad y desaparición. Metafísica del fracaso**

Durante una época, Tere Recarens invitaba a los visitantes de su exposición a simular un terremoto. En Marsella, en Barcelona, en Berlín y en Hornu (Bélgica), construía un pasillo de madera con estanterías llenas de objetos de cristal. Las tablas se colocaban de tal forma que se hundían bajo el peso del público al caminar. Al hundirse, las estanterías se tambaleaban y movían los objetos, que acababan cayendo al suelo y rompiéndose en mil pedazos. La reacción de los visitantes era variada. Había quienes paseaban lentamente y con precaución, otros que jugaban a buscar el límite en que los objetos se movieran sin llegar a caer. Y hubo quienes corrieron por el pasillo para alcanzar el nivel máximo en la escala de Richter que hiciera caer cuantos más objetos mejor. Cada versión de la instalación tuvo resultados diferentes. En una el público no podía concebir que se pudieran romper los objetos, en otra la ausencia de destrozos produjo decepción entre algunos. La instalación se situaba en aquel borde en que a unos despierta la cura y a otros el instinto tanático, de destrucción.

*Terremoto* no consistía en saltarse las convenciones propias de los espacios expositivos. No se trataba de invitar a romper o transgredir una norma. Como en muchos de los proyectos que he presentado, seguir su lógica significa habitar una situación paradójica: aceptar un espacio de fracaso más o menos intencionado, es decir, que, como tal, no es un fracaso de proyecto, sino un proyecto sobre el fracaso. Por eso, la cuestión no está en el saltarse unas normas sociales dentro del espacio artístico en el que muchas de ellas ya no rigen de la misma forma que fuera. El sentido del fracaso implícito en los impulsos que despertaba la instalación de Recarens es algo más profundo y sutil y al mismo tiempo algo que rige lo posible en el día a día.



Figura 6. Tere Recarens, *Terremoto*, 1994-2016.

Sobre ello habló Martin Heidegger en *Ser y Tiempo*. Este filósofo entendió que la plenitud de la existencia no depende de conseguir o no un objetivo (Heidegger, 1977: 283). El *Dasein* no es menos existente cuando fracasa en un objetivo o cuando no satisface una expectativa social, una norma definida por el mundo del «ellos». Esta es sólo la forma vulgar de fracasar (Heidegger, 1977: 282). Romper la norma, dice Heidegger, mantiene al *Dasein* en el mundo de las preocupaciones igual que lo hace el éxito, pero de forma privativa. Lo mantiene allí haciéndole sentir una carencia. El no conseguir algo no es, por tanto, un verdadero fracaso, porque siempre cabe la posibilidad de volverlo a intentar y, por tanto, es sólo una cuestión de dónde se sitúa el objeto de deseo en la cadena de los «ahoras», en qué punto del futuro se sitúa al objeto del éxito. Mientras uno se mantenga en la carencia del fracaso regido por lo que antes he definido como la estructura teleológica de la identidad, se mantiene lejos del auténtico fracaso.

Sin embargo, el fracaso cotidiano puede conducir al sujeto a un estado particular. El fracaso permite romper la forma extática, cotidiana, de estar volcado en el mundo. Ofrece, por tanto, la posibilidad de escuchar lo que Heidegger señala como «la llamada» de la conciencia y atender a la propia existencia. El fracaso en el mundo es la posibilidad de volver sobre sí: «no 'ser uno mismo' funciona como la posibilidad positiva de aquella entidad cuya preocupación esencial es estar absorbida en el mundo» (Heidegger, 1977: 176). Sumergirse en la propia conciencia, fracasar en la actividad cotidiana del *Dasein*, que se caracteriza por estar dirigido al mundo, puede ser entendido como tomar conciencia del estado elemental de la existencia. En el fracaso se dan las condiciones para una mirada hacia dentro, para una reflexión sobre la propia existencia.

Jaume Pitarch estuvo siete años pintando las latas de pintura con la pintura que había en su interior. Empezó este proceso en una situación de «crisis creativa», es decir, en una cierta situación de interrupción profesional, en la que fracasaban sus intentos



de materializar ideas en obras de arte. Como acto elemental propio del pintor, cada día cubría la lata con una nueva capa de la pintura que ella misma contenía. Cada día repetía el gesto de pintar en el vacío, como expresa el propio artista<sup>7</sup>. Dejaba que se secase la nueva capa para repasarla al día siguiente con una nueva. En este lento y repetido paso del tiempo, las latas convertían su interior en exterior, recuperaban en su piel lo que perdían de dentro. Este repetitivo hacer sin objetivo, que requería una determinación y una constancia, ofreció al artista un largo proceso de introspección, lo condujo a un cierto repliegue sobre sí mismo. Pudo alejarse del mundanal ruido y tomar contacto con una práctica silenciosa y sutil, no sujeta a las exigencias del mundo del arte.



Figura 7. Jaume Plench, *Qui Custodiet Ipsos Custodes. Una exposición de pintura*, 2019.

Lo primero que encontró Plench al escuchar su estado de crisis como artista fue la voz de su conciencia. O, seguramente, el silencio de aquella voz, pues, cuando se la escucha, esta voz permanece muda. El silencio le ofreció un estado de observación que dirigiría sobre sí mismo.

La infinita repetición de un gesto sin sentido es la perfecta realización de la figura de Sísifo, de la que tanto se ha servido el existencialismo. Después de dedicar un gran esfuerzo para subir la roca hasta la cima de la montaña del hades, Sísifo tiene que ver cómo aquella vuelve a caer. Luego baja y tiene que volverla a subir, y así una y otra vez. En aquellos

7 *Statement* de Jaume Plench en la web de la galería donde presentó el conjunto de latas: <https://www.f2galeria.com/exposicion/jaume-plench-una-exposicion-de-pintura/>.

precisos instantes en que la roca rueda montaña abajo, Sísifo reflexiona sobre su condena y lo absurdo de la existencia. A Camus el mito de Sísifo le servía para explicar que, si la vida se compone a partir de las acciones que cometemos, ninguna de ellas en particular ni tampoco todas en su conjunto pueden dotar la vida de sentido. Por muchos actos que realice el ser humano, exitosos o no, ninguno de ellos consigue dotar de sentido a su vida. Porque, según Camus, la vida no está dirigida a un sentido último y, por tanto, no hay acciones que puedan colmar este sentido. Sin embargo, como defendió el filósofo francés, este es el reverso de la conciencia de la libertad. La carencia de sentido de las propias acciones permite tomar conciencia de su contingencia, de la falta de jerarquía de unas sobre otras. El individuo escapa así del determinismo de la cadena de acciones y siente la libertad a partir del absurdo de su repetitivo hacer.

Camus sigue en esto al padre del existencialismo, Martin Heidegger. Repetir una acción que tiene altas probabilidades de fracasar o incluso insistir en algo a sabiendas de que es inútil muestra el trasfondo que, para Heidegger, fundamenta la existencia humana, el ser resolutivo, es decir, el tener que decidir siempre, el decidir decidir. La toma de conciencia de que somos seres dirigidos a la acción se manifiesta de forma trágica y en cierto punto también cómica en las acciones absurdas.

La obra de Pitarch expresa el carácter resolutorio del ser humano, es decir, su insistir en el hecho de que el ser humano se define por el decidir. No por una acción u otra, no por realizarse en unas acciones u otras, sino en decidir hacer. Y cuando estas acciones se manifiestan inútiles y no dependen de la consecución de ningún objetivo, este hacer se vuelve sobre sí mismo y se manifiesta en toda su plenitud, se siente, como diría Sartre, condenadamente libre.

La perspectiva existencialista permite entender que la reiteración del fracaso nos acerca a una reflexión sobre el trasfondo de la vida. Al acercarnos a la carencia de fundamento de la acción como tal, nos pone frente a la carencia de fundamento de la vida. Lo absurdo del fracaso permite a la vida humana escucharse a sí misma y tomar conciencia de que ella no reposa en nada. «Resuelto, el *Dasein* se hace cargo propiamente, en su existencia, del hecho de que él es el fundamento negativo de su nihilidad» (Heidegger, 1977: 306).

Fermín Jiménez Landa realizó una acción en el 2016 que consistía en una especie de huida a ninguna parte. Condujo una grúa que cargaba con un coche en su interior, que llevaba por su parte una motocicleta. Cuando se le acabó la gasolina del camión, sacó el coche y continuó. Cuando consumió el combustible del coche, descargó la motocicleta y condujo hasta que esta también vació el depósito. Siempre en la misma dirección. La acción se había inspirado en la novela de Cristina Rivera Garza *El mal de la taiga*, que se centra en las incomprensibles acciones de algunos de los habitantes de la desamparada región de la taiga. Cuentan que, de vez en cuando, uno se mete en su vehículo y conduce en línea recta hasta que consume el combustible, desapareciendo en lo inhóspito.

Obras como la de Fermín Jiménez Landa, que tematizan el suicidio, nos ponen frente a la posibilidad de decidir sobre la propia vida. El hombre es un ser que se define por su capacidad de decidir, y esto lo encuentra en último término en la capacidad de decidir sobre su propia desaparición. En esta posibilidad el ser humano se pone frente a la muerte, la «posibilidad de la nada», como diría el filósofo alemán. En la posibilidad de hacer fracasar la vida o en el fracaso de mantenerla viva el ser humano toma conciencia de su ser-para-la-muerte. Como ya aclaró Heidegger: «La nihilidad que atraviesa originariamente el ser del *Dasein* de un extremo al otro dominándolo, se le revela a él mismo en el estar vuelto en forma propia hacia la muerte» (Heidegger, 1977: 306).





Figura 8. Fermín Jiménez Landa, *El mal de la Taiga*, 2016.

## 6. Conclusiones

Parece idiota o masoquista dedicar tanto tiempo, esfuerzo y recursos a montar lo que, en apariencia, son rotundos fracasos. Puede ser estúpido dedicar tanto tiempo a visitar las exposiciones, a analizar obras y a reflexionar sobre prácticas tan absurdas. Y no deja de resultar paradójico que la más desesperada frustración y la incapacidad de nuestros iguales por alcanzar sus más valiosos objetivos nos diviertan tanto y nos transmitan tanta simpatía. Sin embargo, como hemos visto, el arte del fracaso no es un arte fracasado: transmite su efecto al cavar su propia ruina. Al abrir las puertas al error y al desastre, hace emerger algunas de las contradicciones que nos definen, señala algunas de las dialécticas que movilizan nuestras vidas.

En primer lugar, el arte del fracaso nos pone frente a las narrativas que marcan caminos predefinidos socialmente. Al sentir la frustración de no poder recorrerlos, tomamos conciencia de que no están hechos para nosotros. Cuanto más insistimos en alcanzar sus metas, más convencionales y fútiles aparecen. Hasta el punto de que nuestra obsesión por conseguirlo ponga en evidencia lo absurdo de un seguimiento rutinario de las normas y desestabilice el sistema de valores sobre los que se levantan.

De esto, sin embargo, no se deduce que el arte del fracaso nos invite a un individualismo inactivo. No expresa la inutilidad de nuestras acciones. El arte del fracaso señala la importancia de nuestros intentos y la necesidad de realizarlos con toda la intención y conciencia posibles. Relativizar su alcance, realizar una acción sin subordinarla totalmente a su fin implica atender a sus aspectos concretos, a sus menores detalles, disfrutarla por sí misma y dotarla de sentido por sí misma. También permite fecundar el presente con una infinidad de posibilidades que, puesto que son igual de absurdas, todas pueden adquirir un sentido.

En segundo lugar, el arte del fracaso nos invita a asumir que los ideales son inalcanzables. Y, aunque inalcanzables, no se renuncia a ellos. Se lo persigue con fervor

sabiendo que están más allá de uno mismo. La experiencia no nos lleva a aprendizajes realmente significativos; no nos hace más hábiles ni nos acerca a nuestra meta más elevada; el presupuesto de perfectibilidad es una trampa en la que caemos una y otra vez. El arte del fracaso nos recuerda que la vida humana se juega en su plano inmanente, material, pero que este no puede tener sentido ni profundidad sin aquella dimensión trascendental. El fracaso de todo gran proyecto muestra también que sin trascendencia las vivencias mundanas y los placeres de la existencia se volverían superficiales y acabaríamos por aborrecerlos.

En tercer lugar, el arte del fracaso nos invita a salir de la cotidianidad y a reflexionar sobre el fondo de la propia existencia. Ahí se manifiesta la mayor de las garantías, el mayor fracaso, el de la propia vida para mantenerse en pie en último término. La callada voz de la conciencia manifiesta que nada hay por debajo de este fundamento vacío. En consecuencia, sólo nos queda tomar conciencia de que la existencia se resuelve en el mundo, volviendo a él y fracasando de nuevo. Somos seres temporales cuya naturaleza se resuelve en decidir decidir, en el intento de construirse, aunque este intento volverá a interrumpirse. Nuestro relato se trunca una y otra vez para volver a empezar hasta la última y definitiva interrupción. En esto el arte del fracaso se aleja de algunas posiciones existencialistas. No somos nuestro proyecto, respondería el arte del fracaso a la filosofía decisionista, que se derrumba frente a la radicalidad de esta forma de arte. Nuestra temporalidad no es la de la continuidad ni la de la duración, sino la de la interrupción.

Si el arte del fracaso nos enseña que nuestra temporalidad se define por la interrupción y el reintento, lo hace para que la próxima vez fracasemos mejor. Es decir, fracasemos por algo todavía más inverosímil, más a conciencia y, sobre todo, de mejor humor. El espíritu de estas obras expresa que, en efecto, fracasar mejor se consigue sobre todo riéndonos de la estupidez que nos atraviesa. Que atraviesa el fracaso de, entre tantas otras, una metafísica del fracaso.

### Bibliografía citada

- Agamben, G. (2000). Bartleby o de la contingencia. En Pardo, J. L. (Ed.), *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, José Luis Pardo*, (pp. 93-136). Pre-Textos.
- Albero, M. (2013). *Instrucciones para fracasar mejor. Una aproximación al fracaso*. Abada.
- Aristóteles (1984). *Ética a Nicómaco*. Orbis.
- Aristóteles (1994). *Metafísica*. Gredos.
- Camus, A. (1985). *Le mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*. Gallimard.
- Fratini, R. (2017). Vademecum. En R. Bernat, *The Place of The Thing. 14 Documenta Kassel*, en: <https://rogerbernat.info/en-gira/the-place-of-the-thing/>
- Halberstam, J. (2018). *El arte queer del fracaso*. Egales.
- Heidegger, M. (1977). *Sein und Zeit*. Vittorio Klosterman.
- Heidegger, M. (2003). *Ser y tiempo*, (trad. J. E. Rivera). Trotta.
- Le Feuvre, L. (2010). *Failure*. Whitechapel Gallery.
- Marder, M. (2007). Heidegger's "Phenomenology of Failure" in *Sein und Zeit, Philosophy Today; Spring* (51, 1), 69-78. <https://doi.org/10.5840/philtoday200751160>
- Paris, G. (2017). *Contraindicaciones*, en: <https://contraindicaciones.net/boicot-a-la-accion-de-roger-bernat-en-documenta-14/#>.
- Pazos, C. (2023), *Bad Painting. Un proyecto de Carlos Pazos*. FPVC editorial.
- Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, vol. 1. Siglo XXI.















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