

# 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>Vanesa 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

## Vindicación del gesto mínimo Entrevista a Taller Placer\*

### *Vindication of the minimal gesture Interview with Taller Placer*

Juan Evaristo Valls Boix\*\*

#### Resumen

En esta entrevista, el colectivo artístico Taller Placer, conformado por Paula Miralles y Vicente Arlandis, reflexionan sobre su trayectoria, su modo de entender el arte y el lugar que ocupan la pereza y el rechazo del trabajo en su producción. Se proponen el «gesto mínimo», la «creatividad burocrática» y el «hacking» como técnicas perezosas (Lazzarato), y conciben el arte desde la teoría de los afectos, la política de los cuidados y la idea de mediación. Además de un análisis de algunas piezas de Taller Placer, como *El esfuerzo constante de ganarse la vida* o *Cuerpo gozoso se eleva ligero*, su propuesta se pone en relación con la de otros artistas de su generación, como el colectivo Nyam Nyam o Fermín Jiménez Landa. Así, se presenta un pensamiento coral sobre la vocación política del arte y su capacidad de disidencia frente a la ideología neoliberal de la competencia y la centralidad del trabajo y la eficiencia en la vida contemporánea.

**Palabras clave:** pereza; mediación; gesto mínimo; rechazo del trabajo; artes vivas.

#### Abstract

In this interview, the artistic collective Taller Placer, formed by Paula Miralles and Vicente Arlandis, reflect on their career, their way of understanding art and the role displayed by laziness and the refusal of work in their practices. They propose the «minimal gesture», «bureaucratic creativity» and «hacking» as lazy techniques (Lazzarato), and conceive art from the theory of affects, the politics of care and the idea of mediation. In addition to an analysis of some of Taller Placer's pieces, such as *El esfuerzo constante de ganarse la vida* or *Cuerpo gozoso se eleva ligero*, a dialogue between his poetics and other artists of their generation, such as the Nyam Nyam collective or Fermín Jiménez Landa, is established. Thus, a choral thought is presented on the political vocation of art and its capacity for dissidence in the face of the neoliberal ideology of competitiveness and the centrality of work and efficiency in contemporary life.

**Keywords:** laziness; mediation; minimal gesture; refusal of work; living arts.

\* El presente artículo, así como la edición del monográfico, se enmarcan en los proyectos de investigación PID2023-149638OB-I00, “Estética y transformación digital de la sociedad: la relevancia del laboratorio estético para el análisis y la crítica de la comunidad virtual y el capitalismo de la atención” y PID2023-146898NB-I00, “Post-foundational Contemporary Thought II: A critical and theoretical analysis of the ontology of the Institution and the contingency of foundation”, ambos financiados por la Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del gobierno de España.

\*\* Universidad Complutense de Madrid  
juanevaristovallsboix@gmail.com  
ORCID: 0000-0001-8777-388X

Paula Miralles y Vicente Arlandis forman Taller Placer, un colectivo artístico desde el que ofrecen una perspectiva crítica sobre la ideología de la productividad y la centralidad del trabajo en el mundo contemporáneo, y permiten articular herramientas para la transformación social y para imaginar formas de vida más plenas y gustosas. En este laboratorio para liberar al deseo de sus afanes de crecimiento y eficiencia, Taller Placer impulsa diversos tipos de actividades, como proyectos de investigación y edición (*El mejor libro de danza del mundo*, *Sumario 3/94*), trabajos de creación artística (*Obra pública*, *Corrimiento al rojo*) y programación de artes vivas y actividades de difusión, como *Trabajar cansa* o *El lugar donde se hacen las cosas*. Han desarrollado estos proyectos en colaboración con instituciones como La Casa Encendida, Centro Conde Duque de Madrid, IVAM o MediaLab Prado de Madrid, y sus propuestas han sido seleccionadas y producidas en convocatorias públicas de importantes instituciones culturales de la ciudad de Valencia como el Centre de Cultura Contemporània del Carme, el Institut Valencià de Cultura, el Ayuntamiento de Valencia o el Centro de Creación escénica La Granja del IVC.

La poética de Taller Placer se inscribe en una tendencia en las artes vivas del territorio español que, enmarcada entre la crisis de 2008 y la pandemia, elogia la holgazanería y condena todas las violencias del trabajo y la ideología neoliberal de la competencia. Compañeras como Marta Azparren, Nyam Nyam, Fermín Jiménez Landa, el Instituto del Tiempo Suspendido, EdredonLab o la fallecida Camila Cañeque basan sus prácticas en aquello que Lazzarato llamaba «técnicas perezosas» refiriéndose a Duchamp (2017): modos de articular relaciones y vínculos de cuidado allende la competencia, estrategias para desmontar el modo capitalista de ver el mundo y valorarlo, dispositivos para reorientar la mirada, para descapitalizar el inconsciente, para cambiarlo todo con un gesto mínimo, torciendo el ángulo, pervirtiendo los usos. Casi llega el verano y hablamos con Vicente y Paula sobre sus técnicas perezosas: el gesto mínimo, la creatividad burocrática, el hackeo y el juego. Casi llega el verano, pero uno se siente ya estival, festivo y estival.

— **Juan Evaristo:** Tenía muchas ganas de hablar con vosotros, porque tengo la impresión de que en vuestra poética la idea de lo lúdico y el rechazo del trabajo, además de una crítica a un sistema social basado en el trabajo, está muy presente. Me gustaría para empezar que me contarais cómo surge Taller Placer, de dónde la ocurrencia de consagrar un espacio clásico de producción como es el taller a los gustos y placeres.

— **Vicente:** Muchas gracias por contar con nosotras, Juan Evaristo, estamos encantadas de conversar contigo. Taller Placer surge en un lugar muy concreto, el barrio de El Cabanyal de Valencia, donde se dan unas circunstancias propicias que rara vez tienen lugar: alguien tiene un edificio y, por miedo a que lo okupen, decide darle una función social: hace un llamamiento a los vecinos para que sus asociaciones y colectivos con actividad habitual vayan allí a desarrollarla mientras el edificio no pueda venderse. En aquel momento, allá por 2010, El Cabanyal no era todavía un barrio atractivo: estaba abandonado por las instituciones, en un estado de progresiva degradación, pero todavía no se había degradado lo suficiente como para volverse potencialmente atractivo para la inversión y la especulación inmobiliaria, como ocurrió años más tarde. Así que, por estos azares perversos del mercado, nos encontramos con

un espacio, en un edificio entero, con unas condiciones muy buenas. Y allí un grupo de gente nos metimos y empezamos a hacer actividades.

— **Juan Evaristo: ¿Tenía algún nombre el edificio?**

— **Paula:** Se llamaba La Colectiva, pero ya no existe como tal. Cuando El Cabanyal estaba a punto de caramelo para convertirse en el barrio de especulación con la vivienda que es hoy, el señor dueño del edificio dijo: «bueno, ya está, habéis estado aquí seis años y ahora voy a vender el edificio». Y de hecho lo vendió a una empresa israelí que montó una especie de hotel para estudiantes.

— **Juan Evaristo: ¡Menuda historia!**

— **Vicente:** Fueron seis años de convivencia con asociaciones que no tenían que ver nada las unas con las otras, pero ofrecían sus actividades, clases y talleres a la gente del barrio. De la asistencia se sacaba algo de dinero con el que se pagaban cosas comunes como el seguro y las facturas, y cada espacio hacía una pequeña aportación para el mantenimiento del edificio. Se trataba de que estuviera habitado y cuidado. Nosotras nos juntábamos con amigos y organizábamos conciertos, proyecciones, y formábamos algo así como un espacio de ensayo y pensamiento colectivo. De ahí salió la idea del taller, y la idea de placer: que no fuera solamente un taller para trabajar, sino también para probar, para hacer cosas juntas y disfrutar. El «placer» proviene en concreto de una película brasileña, *A História da Eternidade* (2014), dirigida por Camilo Cavalcante, que proyectamos en una ocasión. Allí se habla de un taller ideal, un taller de coches donde se conjugaba muy bien el trabajo y el ocio. Por aquel entonces, el Taller Placer contaba con gente muy implicada en el activismo, como Miguel Ángel Martínez García, Violeta Ros, Aina Vidal-Pérez y nosotras. La idea era articular una plataforma donde todo el mundo pudiera desarrollar sus proyectos personales y que, a la vez, confluyeran en un espacio común de reflexión y aprendizaje.

— **Paula:** Con el paso del tiempo, algunas de las compañeras dejaron el proyecto, absorbidas por las lógicas y las demandas del mundo universitario, donde estas actividades no tienen valor curricular: si todo este esfuerzo no les daba puntos y les quitaba tiempo, arriesgaban su empleabilidad en la academia. Son actividades que revierten mucho en lo social, pero que no tienen traducción clara a nivel profesional. Ahí se produjo una escisión y nosotras quisimos seguir adelante con la idea. Es entonces cuando concebimos Taller Placer como una compañía de artes vivas, un proyecto más centrado en la escena, e iniciamos esta andadura. El germen de aquellos encuentros, donde cada una viene de un lugar y hace cosas distintas, sí que ha influido en nuestra práctica artística, en el sentido de que nosotras venimos de las escénicas, en concreto de la danza (Vicente) y del teatro (Paula), pero nos gusta hacer piezas colaborativas, a modo de talleres con gente, y desde el principio fuimos probando formatos de encuentro para hacer excursiones, organizar saraos, encuentros, jornadas. Se trata de montar algo que no sea únicamente pieza que se pone en escena.

— **Vicente:** Creo que en esto hay algo importante que caracteriza nuestra forma de hacer. Como Taller Placer, nuestras prácticas tienen mucho que ver con

compartir y emprender procesos de investigación colectivos que solo después, a lo mejor, se formalizan en una pieza. Pero en vez de llamar a alguien para mantener una conversación en privado, pues lo programamos en un teatro si podemos y lo compartimos con gente. Aquel taller de El Cabanyal nos ha influido en eso, en que Taller Placer es un espacio de aprendizaje y curiosidad sobre todo. Nuestra idea hoy sigue siendo que los proyectos de investigación estén pensados hacia fuera. No es tanto un proceso de investigación por el que nosotras dos pasamos, sino que lo pensamos como una pregunta abierta: ¿qué podemos hacer? Por ejemplo, ahora nos interesan mucho los eclipses de sol. Entonces vamos a hablar con científicos y a informarnos, y queremos pensar un proceso en abierto donde se configure un grupo de trabajo que pueda estar ahí haciendo e inventando. Con amigos siempre es mejor, como decía Barrio Sésamo: más diversidad, más perspectivas, más preguntas, más placer.

— **Juan Evaristo:** Entonces, el término Taller Placer alude a una suerte de proceso de investigación social, o de prácticas de investigación artística social, que puede tener una conclusión o una determinación concreta, pero que ante todo son un espacio de encuentro, un modo de entender el arte como mediación, quizá también como *happening*. Son propuestas que me recuerdan mucho a Nyam Nyam, por ejemplo, y a su proyecto en Mieres. En ambos casos se trata de abrir un espacio de pensamiento, pero también un espacio de cuidados. No sé si el término de mediación, de entender el arte como mediación, os interesa o preferís otro.

— **Vicente:** Siempre hemos tenido problemas con la mediación, porque no acabamos de entender qué es. Porque yo me considero artista, y en ese sentido creo que ya hay algo de relacional en mi trabajo. Y creo que cuando se habla de mediación, hablamos de eso mismo, de espacios de relación. Me parece que esa es la dimensión política de nuestra propuesta. Porque si hoy hay alguna necesidad concreta que requiera ser atendida, por la situación que estamos viviendo, tan compleja, esta necesidad consiste en crear espacios donde nos juntemos. Esto para mí es fundamental. Si tuviera que detectar una necesidad actual en mi contexto cercano, sería la de crear espacios de relación, lugares donde encontrarnos para pensar, para practicar. Desde Taller Placer tenemos muy claro eso. En el mundo de las escénicas no se le ha llamado mediación, pero desde las artes visuales mucha gente nos decía que lo que hacíamos nosotras era mediación, y nunca lo habíamos pensado. Pero igual sí que lo es. En las artes vivas esto es algo mucho más nuevo. Si se entiende que las artistas son mediadoras y que, a la vez, las mediadoras son ya artistas, sin otras figuras intermediarias, sí podría decirse que lo somos.

— **Juan Evaristo:** Yo lo decía en ese sentido: el arte mismo como la mediación. No es que entre el arte y el público haya una figura tercera que tenga que traducir o hacer accesible la complejidad de la pieza a un público ignorante, sino que el arte mismo nos pone en relación con el mundo y su extrañeza: es lo que nos brinda acceso y *media* entre nosotros y una alteridad que hay al otro lado.

— **Paula:** Sí, eso es. Y esta forma de entender el arte pone en cuestión muchos elementos del sistema arte hoy. Por ejemplo, estuvimos en unas jornadas de mediación en el Reina Sofía y vimos cómo estas prácticas resultan conflictivas. Tradicionalmente

la mediación es el grupo de personas que están en sala asistiendo a los visitantes y haciendo *tours* para acceder a una exposición. Entonces, en aquellas jornadas tenías al equipo de mediación del Reina Sofía y luego había como otro nivel de mediadores, los artistas, que eran considerados implícitamente con mayor estatus, y se articulaba una jerarquía extraña y desagradable. Y ahí se generaban muchas preguntas sobre el encaje institucional de las artes y la condición laboral de todos los agentes involucrados.

— **Juan Evaristo:** Me pregunto si puede observarse un tránsito en vuestra trayectoria desde piezas escénicas más tradicionales, como *El esfuerzo constante de ganarse la vida* (2020), hasta una forma de producción artística abierta basada en el encuentro y la relación: pienso, por ejemplo, en *Qué pasa cuando no pasa nada* (2016), donde convocáis al público para ocupar el Teatro Calderón desde su cierre hasta el día siguiente y dormir allí.

— **Vicente:** El circuito de las artes escénicas es cada vez más complicado; cada vez más restringido y más profesionalizado, y por ello cada vez resulta más difícil vivir de ello. Vivir de bolos es muy difícil. Además, tampoco nos gusta ir de gira. Nos gusta mostrar nuestro trabajo en sitios, pero esa idea de tener cuarenta funciones e ir pasando velozmente por mil ciudades es muy desagradable. Nuestro trabajo quiere huir de esas dinámicas propias del sistema del teatro clásico. Nosotros nos movemos en otros parámetros, nuestro deseo de buscar otras formas de relación ha ido cambiando esa dinámica. Además, cada vez pensamos que tiene menos sentido producir piezas. A veces está genial, pero producir una pieza cada año y tratar de insertarla en ese circuito, en nuestro caso no tiene ningún sentido: no me apetece, es muy jodido, es una pelea demasiado difícil. Además, para encajar allí tendríamos que crecer y desarrollar una estructura empresarial, y nos resistimos. Tampoco queremos crecer, estamos bien como estamos y podemos gestionar el trabajo que tenemos.

— **Paula:** En el circuito tradicional del teatro, surfeas mucho los contextos, pasas de puntillas. Vas de ciudad en ciudad haciendo tu trabajo y nunca te relacionas realmente con el contexto. Pero en las piezas que nosotros planteamos es distinto. Para hacer la pieza necesitas personas y recursos del lugar, y ahí empieza el diálogo: un experto que te hable de su materia, un músico, necesidades que surgen *in situ*, que implican siempre relacionarse con gente del lugar. Si conviertes el proceso de producción de una pieza en la pieza misma, y eres consciente de todo ese trabajo de coordinación, articulación e intercambio, te vinculas de otra manera.

— **Juan Evaristo:** Parece que el circuito tradicional de las escénicas es así: llegas, repartes la mercancía y te marchas. La única relación es económica, o esa relación es la base de todo lo que puede pasar después, que acaba siendo muy poco.

— **Vicente:** Nos pasa mucho con la pieza *El esfuerzo constante de ganarse la vida*, donde un fisioterapeuta me da un masaje en escena mientras yo recito un monólogo con una cámara que muestra mi cara al público en una gran pantalla. En esa pieza, prácticamente no veo a la gente, porque miro al suelo cuando estoy tumbado en la camilla. Entonces acaba el show y la gente se va, y uno no sabe ni a qué ha ido, no se ha enterado de nada, apenas ha habido contacto visual. Es la parte más anti-

mediación, anti-relación, de nuestro trabajo.

— **Juan Evaristo:** Me parece importante que, a través de una comprensión del arte alternativa a la de estos circuitos, ponéis en cuestión una serie de procesos que, aunque traigan la etiqueta de artísticos, son de parte a parte empresariales: un producto, un cliente, un consumo, todo en torno a una experiencia estética limitada por la relación de compra-venta. Ese rechazo a convertirnos en un simple servicio me parece importante: no solo porque no os guste ni os apetezca, sino porque ese deseo de desobediencia consigue articular una poética diferente, y guarda mucha coherencia con los temas habituales de vuestra práctica: intervenir en un tejido relacional y plantear vínculos alternativos al económico, generar espacios descolonizados de la lógica capitalista de servicio, espectáculo y consumo.

— **Paula:** Sí, nos gustaría que nuestra intervención fuera transformadora. Y lo decimos también con egoísmo: aspiramos a cambiar algo, pero también que lo que ocurre sea transformador para nosotras mismas. Que cuando vayamos a un sitio nos pasen cosas, aprendamos algo, la experiencia nos coloque en un lugar diferente. Para nosotras, como artistas, nos interpela muy poco hacer algo sin conocer a la gente con la que nos relacionamos en el trabajo. Nos interesa vincularnos de una manera más intensa.

— **Juan Evaristo:** Y, sin embargo, la pieza de *El esfuerzo constante...* es una de las más emblemáticas.

— **Vicente:** Es una de nuestras piezas más famosas, quizá porque su factura es más tradicional. En realidad, es una pieza que surge de muchas cosas que han pasado anteriormente: proviene del proyecto *El lugar donde se hacen las cosas*, donde pensábamos las diferentes formas de trabajo en la sociedad actual, y organizamos excursiones para visitar fábricas y espacios de trabajo donde se dan dinámicas muy concretas. La idea era ver cómo trabaja la gente hoy en día y el modo en que esos trabajos moldean nuestra identidad y nuestra manera de estar y ver el mundo. A partir de entonces empezamos a pensar mucho en el trabajo, cuál es su estatuto y cómo nos cambia y nos hace ser quienes somos, cómo nuestra identidad se configura en relación a lo que hacemos. *El esfuerzo constante de ganarse la vida* es una consecuencia final de todo ese proceso de investigación. En su origen, a mí me invitaron a dar una charla en Madrid y, viniendo de la *performance*, quise darle una vuelta y se me ocurrió el formato de un masaje. Un buen amigo me dijo que salió muy bien y que tendría que volverla a hacer, y entonces decido que es una pieza. Es muy incidental.

— **Juan Evaristo:** Desde entonces, el tema del trabajo y la preocupación sobre cómo corroe el carácter, por decirlo con Sennett (2000), está muy presente en vuestra práctica. Pero me gusta de *El esfuerzo constante* que el énfasis se pone en la cuestión de la reproducción y el cuidado: en ese masaje se pone en escena el momento de recuperación de la fuerza de trabajo, y por tanto es el cansancio y la pasividad del cuerpo del artista lo que hace la escena.

— **Vicente:** A mí me interesa mucho simplemente el trabajo de un cuerpo en

tanto cuerpo: ¿cómo trabaja un cuerpo? ¿Cómo trabajamos con el cuerpo? Siempre he pensado mucho en mi padre, que trabajaba en la cadena de montaje de una fábrica: ello puede leerse como una escena de disciplinamiento del cuerpo, de atender a cómo el cuerpo puede hacer una serie de movimientos lo más rápido y mejor posible, cansándose lo menos posible y reduciendo el esfuerzo. En ese sentido, quiero destacar de *El esfuerzo constante* no ya al artista que está ahí tumbado, sino el masaje, esto es, al masajista: la persona que viene, se sube al escenario y se pone a dar un masaje. La disciplina y labor de esos movimientos se visualiza muy bien en escena. Ves un cuerpo trabajando y en escena se genera una contradicción esencial de nuestro sistema: yo estoy hablando todo el rato de no trabajar, del cansancio de un bailarín después de muchos años trabajando por todas partes, con unas coreografías del cuerpo y unos movimientos muy concretos. Y el masajista es alguien muy especializado, que conoce muy bien cómo es un cuerpo, cómo hay que tocarlo, cómo hay que movilizarlo, y lleva a escena esa (otra) coreografía.

— **Juan Evaristo:** Allí se contraponen el trabajo del artista y el del especialista —se contraponen y se asimilan a través de la idea de coreografía—, pero también se aborda una interdependencia: el descanso de unos es el trabajo de otros.

— **Vicente:** Eso es, y no queríamos desatender las continuidades entre ambas figuras: siempre contratamos a masajistas profesionales porque pensamos, efectivamente, que conocen muy bien una serie de coreografías que involucran otro cuerpo. Pensamos que hay mucha belleza también en eso, en ver un cuerpo tocando otro cuerpo y ejecutando esa danza. Hay mucha belleza en los cuerpos que trabajan, mucha. Internet está lleno de vídeos de gente haciendo cosas increíbles, haciendo sus trabajos, ¿no es así? Como aquel heladero de Turquía que juega con sus clientes y les engaña al quitarles el cucurucho gracias a la agilidad increíble de sus manos. En esos gestos veloces se observa un disciplinamiento bestial de muchísimos años, una acción sumamente depurada. Y eso es la danza. Lo que le flipa a la peña de la danza es ver cómo tal o cual bailarín lleva desde los seis años haciendo una postura, levantando una pierna, estirando un brazo. Es muy bello ver a los masajistas que contratamos trabajar con sus manos, ejecutando acciones muy repetitivas. Esa manipulación es extrapolable a la cadena de montaje, con sus movimientos repetitivos y casi automáticos. Y por eso lo trasladamos a escena. Hay mucho placer visual en esos movimientos, y se genera una empatía muy material con el público: nos dicen muchas veces que sienten y piensan en las partes de su cuerpo cuando ven al masajista palpar las mías. Hay una conexión muy sorprendente.

— **Juan Evaristo:** Estas cuestiones me recuerdan a *Medios sin fin* (2001), donde Agamben habla del gesto y del modo en que la llegada del trabajo industrial y las nuevas relaciones productivas suponen una homogeneización de los cuerpos a través de la reproducción en serie de los mismos movimientos. Agamben lee esto como una pérdida de la gestualidad y el declive de una concepción no funcional ni eficientista del cuerpo, de modo similar al que Adorno hablaba de la pérdida de la espontaneidad como forma de alienación (Adorno y Horkheimer, 2007). Los cuerpos empiezan a leerse y valorarse por su eficacia, y esa eficacia implica una economía de los movimientos y una primacía de unos por encima de otro, de modo que el

**cuerpo va articulándose crecientemente a través de una serie de protocolos. Estos protocolos de eficiencia permiten unas relaciones y no otras, una autopercepción y una identidad y no otras, y así nos alejan de otras formas de relación y movimiento.**

**Es una reflexión que Marta Azparren ha llevado a muchas de sus obras, como en *Soy el cuerpo extraño que mira* (2024), junto con Óscar G. Villegas. Allí Azparren repite la coreografía de los trabajadores de fábrica, pero con unos guantes especiales cuyas puntas llevan grafito: al efectuar la coreografía, Azparren genera un dibujo sobre un lienzo que es la huella de ese movimiento repetitivo. Marta se inspira en el *Diario de fábrica* de Simone Weil (cf. 2023), y su lectura es crítica o melancólica: para ella, el infierno es la repetición, quedarse atrapado en los límites de esos movimientos repetitivos. El trabajo es una condena consistente en no poder salir de esa cárcel de movimientos, de la circularidad de la repetición. Sin embargo, en vuestra reflexión vosotras insistís en la dimensión bella y loable de ese movimiento perfeccionado tras los años, de esa coreografía perfecta y cuya contemplación resulta placentera.**

— *Vicente*: Hay algo muy contradictorio, ciertamente. La repetición de un gesto es siempre un espacio estrecho del que no se puede salir, un espacio que ocupamos de manera cotidiana. También pensamos que eso puede ser como un pequeño infierno, sin duda. Pero creemos que además puede ser un pequeño paraíso: la posibilidad de tener un marco, aunque limitado y pequeño, donde algo se está afinando y comprendiendo constantemente. Las técnicas de yoga son eso mismo: espacios de repetición donde el placer proviene de esa afinación, de depurar un gesto o una postura. En yoga hay unas cuantas figuras, no muchas, que se repiten a un ritmo, desde que tienes doce años hasta que ya no puedes hacerlo más. La danza clásica es eso mismo también: hay algo en la repetición, en el placer de la repetición y la depuración del gesto, que te puede llevar a un lugar muy distinto al infierno.

Las fábricas como espacios de repetición perpetua siempre se han leído como formas de esclavitud y condena, pero creo que muchas veces las echamos de menos hoy en día porque, si se disciernen de la lógica de la explotación y se recupera el valor de los cuerpos en sí mismos, se tornan espacios de pensamiento y afecto. Hoy en día los gimnasios son eso mismo, espacios de repetición: como si de fábricas se trataran, allí la gente se entrega a una repetición muy concreta, un gesto muy concreto. Los gimnasios son como fábricas, pero allí la gente ya no construye cosas, sino que se construye a sí misma, está construyendo su propio cuerpo. Un gimnasio tiene mucho que ver con el placer de colocar tu cuerpo en una repetición que tú puedes dominar, que puedes controlar, y eso produce mucho placer. Y en las artes escénicas, por descontado, ensayar es repetir. Si la coreografía sale perfecta, es gracias a horas y horas de repetición.

— *Juan Evaristo*: **Creo que en los trabajos artesanales y en todos los que involucran sustancialmente el cuerpo –si hay alguno que no lo haga–, el pensamiento proviene desde el cuerpo y la escucha de los afectos, y comprender pasa por repetir una acción para poder observarla.**

— *Vicente*: A nosotros nos parece incluso bello ese espacio de repetición. Es verdad que el trabajo es el secuestro del cuerpo y del tiempo que otra persona paga, desde luego, no vamos a decir que trabajar en una cadena de montaje es maravilloso.

Pero muchas veces comentamos que nosotros no sabemos separar vida y trabajo, que es el paradigma del artista y del trabajador cognitivo contemporáneo. La hermana de Paula trabaja en una fábrica. Ella acaba su curro, se pira y su vida empieza. Y entonces hace muchísimas cosas, muchas más cosas que nosotras, que estamos todo el rato trabajando, incluso cuando estamos disfrutando del ocio.

— *Juan Evaristo*: Si atendemos a los modos en que se ha reflexionado sobre el trabajo desde la perspectiva de las tecnologías del poder a lo largo de los siglos XX y XXI (cf. Berardi, 2022), podemos observar la deriva que vosotros mismos señaláis: durante la primera mitad del siglo pasado, la base de las economías occidentales es industrial, y la tecnología del poder por antonomasia es la disciplina. En esas sociedades es la norma, y la obsesión con ser absolutamente normal y mediocre, el modo en que se construye el proceso de alienación: ninguna diferencia, sino una identidad homogénea de todos los trabajadores. Pero a medida que la economía se terciariza y el mundo se recompone tras la Segunda Guerra Mundial, con momentos acontecimentales como Mayo del 68, va desarrollándose una tecnología del poder que ya no tiene tanto que ver con la disciplina y su incesante repetición de la norma o el patrón, sino que la excitación del deseo se descubre como un nuevo modo de producción de valor. Entonces, las sociedades que, generaciones antes, fueron disciplinarias, van convirtiéndose en sociedades de consumo, en sociedades de seducción: es la exaltación de la diferencia, la instancia a rebasar las normas y ser extraordinarios, a cumplir los sueños y ser, en fin, un empresario de sí mismo, el nuevo motor de la economía, pero, especialmente, la producción de subjetividad que caracteriza el neoliberalismo. Si nos proponemos pensar la pereza y el rechazo del trabajo como una forma de desobediencia, hemos de tener en cuenta estas coordenadas y estos cambios, pues la mutación de los mecanismos de la alienación exige rearmar las estrategias de emancipación.

En ese sentido, la pereza tiene que ver con la repetición: no con crecer, sino con practicar hábitos, con imponer un límite a las euforias del deseo. No podemos mantener hábitos de cuidado y vida buena si siempre estamos creciendo. Si podemos pensar la convivencia como una red de hábitos, esa red se desgarrará cada vez que pretendemos rebasarla o aumentarla. Ello exige que pensemos la pereza no solo en relación con el deseo, con un deseo postcapitalista (cf. Fisher, 2024), sino con la esfera entera de la reproducción social. Me parece que en las últimas décadas las artes se han preocupado más por pensar la esfera de la reproducción. Si en el siglo XX pensaron predominantemente la producción (modos de experimentación, el fetiche de la obra de arte y su necesaria evanescencia, pensar una producción crítica y no cómplice con la burguesía, etc.), parece que ahora el campo de batalla es el cuerpo, el deseo y los cuidados, lo que vuelve a confrontar a las artes con los placeres y desgracias de la repetición.

— *Paula*: Creo que tienes razón, pero sigue pasando también todo lo contrario. Desde el campo del arte seguimos sufriendo esas lógicas del «cada vez mejor», «cada vez más». El trabajo en el mundo del arte es la punta de lanza de todos los males, donde se ha inventado y donde primero hemos sufrido los imperativos de la creatividad y la autenticidad, sin que jamás haya dejado de ser un sector laboral precario. Y en esas polarizaciones, con toda su contradicción, aparecen reflexiones muy interesantes.

Creo que hoy en día reivindicar la pereza en la práctica artística es muy rompedor, es algo todavía muy fuerte, aunque no lo parezca. Saltan las alarmas y se ponen en tensión muchos elementos del sistema arte. Las técnicas perezosas son muy poderosas en ese sentido: cuando propones que se ralentice, que se deje de hacer algo, que algo deje de funcionar por un momento. Ahora estamos haciendo proyectos en colegios y creemos que lo que mejor funciona no es el proyecto en sí, sino el mero hecho de parar un colegio entero para que luego se lleve a cabo esa idea.

— **Juan Evaristo: Entonces, la precondition de la obra, que es parar, funciona ya mejor que la obra: el momento anterior a la Creación es el mejor de todos, como escribió Lem (2010).**

— **Vicente:** Para hacer nuestro proyecto *Lo que pasa cuando nada pasa* necesitamos que se suspendan las clases, que no suene el timbre. Te pondré un ejemplo: en *Tanzträume*, un documental dirigido por Anne Linsel y Rainer Hoffmann en 2010, una compañía de danza llega a un colegio, para las clases y quiere montar una pieza de Pina Bausch, *Kontakthof* (2002). El caso es que da igual si la pieza es de Bausch o de quien sea, lo que funciona de maravilla es que se obliga a todo un colegio, alumnado y profesorado, a dejar de hacer. Se transmite el mensaje de que lo que se está haciendo allí, todas las lecciones y los temarios, no son tan importantes, que lo que se va a dejar de aprender durante un mes de paro no es tan importante: el verdadero aprendizaje consiste en aprender a parar, en darles la posibilidad, ya sea a una institución o a un grupo de gente, de poder detenerse.

— **Juan Evaristo: ¿Y qué efecto surte?**

— **Vicente:** Ese parón funciona porque es capaz de abrir un agujero en el sentido. Para nosotros, las obras que funcionan son aquellas que permiten, incluso obligan a mirar la realidad de otra manera, a descartar los modos habituales del sentido. La obra genera algo, hace que pase algo, que exige cambiar la mirada —en este caso, detenerse—. El otro día hablábamos de una pieza de Cuqui Jerez, una pieza de la que todo el mundo se queja porque es muy larga, dura unas dos horas y media. Nuestros colegas decían que la pieza habría sido igual de efectiva si hubiera durado una hora menos. Pero a nosotras nos parece que, en realidad, la pieza funciona porque dura dos horas y media: te atornilla al asiento y te obliga en todo momento a pensar y repensar qué está pasando, cuál es tu relación con el tiempo, porque ya no estamos acostumbrados a estar más de dos horas sentados en una butaca mirando una sola cosa. Es un lugar común reconocer que vamos demasiado rápido, pero sin embargo pocos atienden a la posibilidad de parar, de que de pronto el espectador se sumerja en un contexto en el que el tiempo se subraya y se expande. Esos parones permiten que pase algo distinto, porque desafían la experiencia cotidiana del tiempo, acelerada y nerviosa. De pronto, al tiempo le están pasando cosas y podemos hacernos preguntas con relación a eso.

— **Paula:** Es verdad que el tema de la pereza y el rechazo del trabajo está un poco de moda, como una prolongación de la cuestión de los cuidados: aparece en muchas programaciones institucionales, en centros de arte, etc. Pero los modos de producción no se basan realmente en los cuidados de los que hablan: es algo que aparece como un

tema de investigación, que queda en el ámbito del pensamiento y pocas veces aterriza como práctica desde lo institucional. Y pensar en términos prácticos, materiales, cómo cuidar realmente a la gente, es todo un desafío. Hay todavía un trabajo importante que hacer.

— *Juan Evaristo*: Cuando uno se pregunta de verdad, y en especial desde la práctica artística, por el espacio de reproducción, se está preguntando por las infraestructuras. En ese sentido, hay una forma de abordar estas cuestiones y pensar la casa, los vínculos, la vulnerabilidad, etc., donde se reducen a meros fetiches de la crítica, caprichos bibliográficos: se siguen haciendo *papers*, conferencias, jornadas de estudio. Se sigue alimentando la máquina de la academia y el circuito espectacular de las artes escénicas. Y, sin embargo, el momento interesante llega cuando el cuestionamiento de la infraestructura se convierte, efectivamente, en poner en cuestión las infraestructuras, y para eso hay que pararlas.

Pensaba mientras os escuchaba en el colectivo EdredonLab, también de Valencia, que hizo en el CCCC la pieza *Sueñan los museos con cuerpos roncantes* (2022), afin a la vuestra de *Qué pasa cuando no pasa nada* (2024): ahí se trata de sabotear el uso del museo, de ocuparlo para descansar, de preguntarse no por el consumo de obras, sino por la dimensión relacional y reproductiva de las instituciones artísticas. La pereza, sí, está de moda en las artes y está generando un nudo por el que pasan los hilos y trayectorias de distintos colectivos artísticos, pero al mismo tiempo no deja de ser muy difícil: hay un armazón estructural que es imposible de hackear. Por eso quería saber cómo lo hacéis vosotros, ¿qué significa para vosotros reivindicar la pereza? ¿Cómo ser perezosos en este espacio?

— *Vicente*: Hablar de la pereza en arte es hablar de una contradicción. Para hacer un proyecto sobre el rechazo del trabajo necesitas activar toda la maquinaria institucional, académica y empresarial que hemos venido señalando. Nosotras intentamos que esa contradicción se deshaga y que la técnica perezosa se aplique a la infraestructura misma. En consecuencia, intentamos consumir lo menos posible y emplear los menos recursos posibles. Y es muy difícil, porque te confrontas con la inercia que has desarrollado durante años, con un saber-hacer que está ya contaminado por las lógicas que se quieren desmontar. Es muy difícil ser un artista perezoso y rechazar invitaciones, vaciar agenda, desatender favores.

— *Paula*: Últimamente, también estamos tratando de aprovechar al máximo lo que producimos. Tomamos un mismo trabajo o lugar de investigación e intentamos ampliarlo y generar cosas nuevas a partir de ahí: un taller, unas jornadas, una continuación de la pieza. Así evitamos estar constantemente produciendo *ad hoc*, salimos un poco del clientelismo y de la locura de las convocatorias. Las instituciones siempre quieren algo exclusivo, la novedad. Nosotras preferimos ahora lo que llamamos *creatividad burocrática*: contamos de otra manera una misma investigación. Y siempre aparecen cosas nuevas, porque las artes vivas tienen algo de irreplicable, una materialidad condicionada por los nuevos contextos en que irrumpen las piezas. Si gracias a esta «creatividad burocrática» puedes desarrollar el mismo proyecto durante tres años y con el triple de financiación –algo que las instituciones jamás tolerarían–, entras en un proceso mucho más fructífero de investigación y práctica. Nos importa

aprovechar al máximo cada esfuerzo, para no esforzarnos demasiado. Es un modo de responder ante la obsolescencia programada del arte, donde todo caduca demasiado pronto. Esa dinámica de caducidad, que es un reverso de las exigencias de lo nuevo, no satisface las necesidades del pensamiento, que es lento, y más lento si se hace a través de prácticas.

Algo que ahora nos tiene entusiasmados es la idea del *gesto mínimo*: hacer cosas que sean muy poco, que requieran lo más pequeño y casi nada, pero que tengan un gran impacto. No hacer casi nada, dejar la mínima huella, el mínimo eclipse, el gasto más pequeño.

— **Vicente:** Es cierto que esto choca también con nuestra mentalidad productivista, porque a veces nos pagan y nos sentimos mal porque pensamos que apenas hemos hecho nada, que igual el programador de turno se va a quejar de tanta vaguería. Y luego además tenemos colegas que se pasan dos días currando a tope para hacer una pieza porque tiene un montaje muy complicado, con un diseño de luces sofisticado, y eso nos da mucha pereza. Por ejemplo, nos gusta mucho nuestra pieza *Cuerpo gozoso se eleva ligero* (2019) porque es una pieza evanescente: todo es aire. Parece que en escena hay un gran despliegue de medios, y todo lo que necesitas son tres tiendas de campaña y dos plásticos, pero ocurre algo en escena que parece muchísimo. Para nosotras, la pereza también tiene que ver con eso, con el gesto mínimo: que ocurran muchas cosas, que nos pasen muchas cosas, aunque hagamos pocas o casi ninguna.

— **Juan Evaristo:** Ciertamente, si podéis alargar un proyecto gracias a vuestra creatividad burocrática y a estos gestos mínimos, tengo la impresión de que el proyecto deja de ser un proyecto como tal, marcado por la ejecución, y se convierte en un espacio que habitar, un lugar del pensamiento, un sitio en que tumbarse.

— **Vicente:** Eso es lo que hacemos nosotras: invitar a la gente a ver el mundo desde cierto lugar, que vean con nosotros cómo esa ruptura no es una crisis, es una oportunidad.

— **Juan Evaristo:** Si pensamos en el situacionismo (cf. Perniola, 2007), su gran idea consistía en fundir arte, vida y política en una misma práctica, en un mismo encuentro: las situaciones eran capaces de ser digresivas con las condiciones capitalistas de la experiencia, y se les llamaba arte porque estaba en juego la sensibilidad de una época; pero también se les podía llamar política porque además en ellas se ensayaba una forma de vida distinta, o una forma de vida no gobernada, o menos gobernable. Por lo que estabais diciendo, hoy en día, más de cincuenta años después de estas propuestas, se diría que el situacionismo se ha realizado como su farsa perversa, porque efectivamente no hay distinción entre arte, vida y trabajo, sino que esa indistinción es la forma que hoy adopta nuestra condena. Me pregunto si en esta otra deriva en que os inscribís, donde se trata de vindicar la pereza a través del gesto mínimo, un gesto que nos permite parar y dejar de hacer, el arte se consagra a brindarnos una vida gozosa y gustosa por tranquila. Como si alargar estos proyectos fuera una vindicación de que la vida está en las interrupciones, y en esas interrupciones aparece otra politización y estetización de la vida, una que es liberadora.

— *Vicente*: Nos gustan los proyectos que, sí, funcionan a muchos niveles. Por ejemplo, un colega quería irse a Madagascar y preparó todo un proyecto con ese propósito. Me gusta esa combinación del gesto mínimo del arte y del gran gesto vital de alguien que, sabiendo las dificultades de la práctica artística, pero también sus oportunidades, se aprovecha del sistema cultural para llevar a cabo sus deseos. Es un pequeño hackeo.

— *Juan Evaristo*: **No podemos no estar en el sistema, y quien no lo esté es porque se sostiene en sus privilegios. Pero hay formas y formas de estar, y una de ellas es la de ser un agente doble, una especie de hacker.**

— *Vicente*: Eso es. Como ese colega que es bedel y durante sus largas horas de tedio y trabajo está haciendo una tesis: un hackeo similar, aunque no en el mundo del arte. Pero siempre contra el mundo laboral: esa jornada aburrida de ocho horas detrás de una mesa se puede sabotear y convertir en tiempo para otra cosa.

— *Juan Evaristo*: **El vínculo entre arte y pereza que estamos estudiando tiene en realidad una trayectoria muy dilatada: ya Stilinovic afirmaba que no hay arte sin pereza. El propio Duchamp decía que no era un artista, sino un respirador, y me interesa la idea de respirar porque alude a repetir y no a aspirar, esto es, que no tiene que ver con crecer sino con cuidar y estar. Creo que el gesto mínimo, el hackeo y la creatividad burocrática como técnicas perezosas se inscriben en esta tradición.**

— *Vicente*: Leíamos el otro día un fragmento de tu *Metafísica de la pereza* (Valls Boix, 2022) que versaba sobre la huelga. Yo contaba una historia de mi padre, un momento que para mí fue determinante a la hora de entender qué es el trabajo. Cuando yo era muy pequeño, mi padre y sus compañeros hicieron una huelga en su fábrica, una fábrica de juguetes de Ibi (Alicante), porque vino un inspector taylorista que se encargaba de cuantificar el número de productos que tenían que salir de una cadena de montaje. Ante su visita, los trabajadores ralentizaron mucho el ritmo de trabajo, y en consecuencia el técnico, después de sus mediciones de lo que creía que era el ritmo normal, dejó establecidas unas cuotas obligatorias de productividad muy bajas. La visita del inspector, lejos de revertir en nuevas exigencias y mayor explotación, aligeró mucho el trabajo de la fábrica: los trabajadores no tenían ninguna dificultad para cumplir con lo (poco) que se les exigía. Además, negociaron con la empresa que cualquier exceso de las cuotas obligatorias de productividad habría de remunerarse como horas extra, o como piezas extra, aparte de su sueldo. Y si la base eran cien piezas, y ellos hacían ciento cincuenta –lo que les costaba muy poco, por la treta que habían urdido–, pues se ganaban un cincuenta por ciento más. Entonces empezaron a hacer muchas más piezas de las que el inspector les había impuesto, y la empresa empezó a deberles mucho dinero. Ante la deuda creciente, los dueños comprendieron el enredo: los trabajadores podían ir mucho más rápido, las cuotas estipuladas por el técnico no estaban bien diseñadas. Así que decidieron no pagarles. Entonces los trabajadores organizaron una huelga, una huelga que consistió en ocupar la fábrica y quedarse allí a dormir. Tenían miedo de que hubiera compañeros esquiroleros que fueran a trabajar, por tanto se encerraron en la fábrica para impedir que nadie usara las máquinas.

Yo recuerdo haber ido a la fábrica varios días después con mi madre a llevarle comida a mi padre y sus compañeros, y me fascinó la fábrica por dentro. Lo que uno podía imaginar como un espacio de trabajo con máquinas haciendo mucho ruido y funcionando sin parar, de pronto era un espacio tranquilo y ameno, con gente jugando a las cartas, lleno de colchones: un espacio laboral se convertía, de pronto, en un espacio de vida, un espacio que era lúdico y amigable. ¡Descubrí que una fábrica podía ser un espacio de juegos! ¡Una fábrica podía convertirse en un taller placer!

— **Juan Evaristo: ¡Qué historia bellísima! Me hace pensar en algunos fragmentos de *Who's Utopia* de Cao Fei (2006), una pieza de vídeo que tiene lugar dentro de una fábrica, donde se combinan imágenes de bombillas producidas industrialmente, trabajadores en su cadena de montaje y, por los pasillos, diversos bailarines y músicos: es muy evocador ese contraste entre unos ritmos y otros, unos cuerpos y otros. Y si estas reflexiones ganan un interés redoblado es porque, como sabéis, autores como Hito Steyerl han señalado los museos como las nuevas fábricas en tiempos de capitalismo creativo –lo que, por otro lado, es literalmente cierto– (2014). Los artistas son los nuevos operarios del sistema.**

En este marco, me preguntaba con qué otros artistas actuales sentís solidaridad o afinidad poética en esta vindicación de la pereza y el rechazo del trabajo a través de este énfasis en lo relacional, los proyectos dilatados, hacer del arte un espacio de vida y cuidado, etc.

— **Vicente:** Nos vinculamos, por ejemplo, con Fermín Jiménez Landa, que tiene muchas piezas que obedecen a deseos muy personales disfrazados de trabajo o práctica artística. Si hay algo que le apetece hacer, lo convierte en proyecto. No es que la vida se convierta en trabajo, sino que él convierte el trabajo en vida, deshace el proceso generalizado. Y tiene además esa otra pieza genial, *El nadador* (2015), donde cruza toda la península yendo de piscina en piscina: traza una línea imaginaria desde Cádiz hasta Pamplona y busca en Google Maps todas las piscinas por las que pasa esa línea. Entonces atraviesa el país a nado, visita todas las piscinas. Además de todas las resonancias críticas –la evocación de Cheever y de “la España de las piscinas”–, destaca el disfrute y la potencia lúdica de la pieza. Nos vinculamos con ese punto de partida del arte que no es el trabajo, sino un deseo muy personal, un espíritu lúdico y el afán de descubrir, de hacer algo y ver qué pasa.

— **Paula:** Nos gusta mucho también Idoia Zabaleta, una artista vasca que tiene muchos proyectos donde se vincula con el entorno rural donde vive. Apreciamos ahí algo muy bueno de atender al deseo personal cuando se conciben los proyectos. Ahora está haciendo muchas piezas donde el tacto es muy importante. Por ejemplo, en *Masajes de la visión* (2023) hace unos masajes muy singulares, como un masaje de ojos donde, a la vez que te toca los ojos, te hace visualizar cosas. Son proyectos donde lo sensible y, sobre todo, lo sensual están en el centro de la propuesta.

— **Juan Evaristo: ¿Es ahí donde reconocéis una misma comprensión de la pereza en las artes? ¿En esa alusión al deseo, a una reflexión sobre el deseo?**

— **Paula:** Eso es. Pero también con esta idea de reivindicar lo poco, lo pequeño.

Hacer un gesto mínimo. Últimamente pensamos que no tenemos ya ni que viajar, que tenemos que hacer las piezas desde casa. Buscamos una valoración distinta de la escasez, nos gusta e interesa hacer con poco, complicarnos menos, simplificar al máximo: destilar y depurar. Con cada proyecto, nos preguntamos: ¿podemos hacerlo más sencillo todavía? Y que el resultado sea fácil de llevar, fácil de activar.

— **Juan Evaristo:** Hace unos años Santiago López Petit publicó *El gesto absoluto* (2018), donde reflexionaba sobre el estudiante y activista social de Barcelona Pablo Molano, que se quitó la vida en 2016. El «gesto absoluto» es la expresión con que el autor designaba el suicidio. Si el «gesto absoluto» designa el gesto con el que uno se quita la vida, quizá podamos pensar por contraste «el gesto mínimo» como la expresión de darse vida, con los modos en los que alguien trata de apostar por la vida, especialmente cuando hoy nos sometemos a un gobierno del deseo a través de su continuo estrés y excitación. Me parece interesante que la pereza y sus prácticas artísticas puedan ayudarnos a encarnar un deseo no neoliberal, y que ese deseo venga con los gestos mínimos, en la línea de lo infraordinario de Percey o lo infraleve de Duchamp.

Algo que siempre me ha interesado mucho de vuestro trabajo es precisamente ese espíritu lúdico, esa defensa del deseo que se traduce en una poética coqueta, liviana, divertida y curiosa. En muchos artistas, hablar de la vida o de lo político de la vida no puede sino entenderse desde la gravedad, lo serio, las pasiones tristes... Y, sin duda, el trabajo mata, y la explotación y sus violencias son algo muy serio, por no decir lo más serio, porque es hablar de muerte en otros términos. Sin embargo, recuperar la alegría y la jovialidad para la disidencia siempre me ha parecido algo muy lúdico, vindicar lo que Federici llama una militancia gozosa. ¿Qué lugar le atribuíis a esta idea del placer, del arte como juego? Una idea que es, frente a la del arte como representación, una de las grandes vertebraciones del pensamiento estético contemporáneo.

— **Paula:** Desde luego, es algo que nos interesa, pero hay en nuestro trabajo la idea de simplificar al máximo, como decíamos, de trabajar con el vacío en el sentido. Cuando comenzamos a conceptualizar un proceso, estamos abrumados con mil planes y ocurrencias, y siempre tratamos de destilar, de vaciar los procesos, las piezas, las ideas. Queremos irnos siempre a algo más sencillo todavía, y eso es lo placentero para nosotros: nos deja más espacio para seguir pensando. Cuando está todo muy lleno y atiborrado de ideas y propuestas, es más difícil gozar y moverse.

— **Vicente:** En 2018, hicimos una pieza titulada *Sumario 3/94*, que trata sobre mi padre. En 1994 meten a mi padre en la cárcel y pasa trece años en prisión acusado de homicidio. Cumple condena porque no consigue demostrar su inocencia. Un verdadero drama. En esta pieza, sufrí mucho porque la hice con mi padre y fue difícil. Él quería hacer algo muy grave: denunciar la injusticia y todo su dolor. Mi padre estaba convencido de que la gente tenía que salir llorando y enfadada. Y además de una novela que escribí con Miguel Ángel Martínez (cf. Arlandis y Martínez, 2017), hicimos con mi madre y mi padre una pieza que se estrenó en el Festival TNT. Terrassa Noves Tendències. Salió una pieza muy densa, y yo quería todo el tiempo que fuera algo muy ligero: hacía poesía con la sentencia, quería sacar a mi padre bailando... A

él le parecían chorradas, una absoluta frivolidad de la tragedia que había sufrido. Y no hubo manera de sacarle del lado oscuro. Contra eso, nos gusta vincular la potencia política de lo ligero. Para nosotros lo más potente no era lo que había pasado, porque es algo que pasa siempre, le pasa a muchísimas personas. La clave para nosotros estaba en cómo nos lo tomábamos. El Estado nos ha pasado por encima, nos ha pasado por encima como un camión y, en lugar de lo esperado, vamos a hacer bromas y tomarlo a la ligera. Pero mi padre no lo consideraba adecuado.

Creemos que lo lúdico tiene una capacidad de activar lo político de forma mucho más rápida, de desencadenar la acción más que las piezas que son oscuras y densas: parece que en ellas a veces lo político se diluye. El lado oscuro es demasiado atractivo y desdibuja la potencia de lo lúdico, que sin embargo incita a la acción y al cambio. Pero esto siempre se tacha de frívolo.

— **Juan Evaristo:** Yo también creo que el juego es mucho más movilizador que las pasiones tristes. Y veo que tu padre es un vector a través del que pensar una herencia, que es la herencia del trabajo fabril y la ética que conlleva.

— **Vicente:** Es así. Nuestras familias siguen sin entender muy bien nuestro trabajo y nos hacen todo tipo de preguntas. Pero también en ese choque pueden comprender que hay otro tipo de vida que es posible, y eso es muy bello. Desde muy pocos lugares se puede reivindicar la pereza, y la pereza como una forma de vida no subordinada al capital, y las artes son uno de esos pocos lugares. Nuestro trabajo puede ser muy precario porque no sabes lo que vas a hacer el año que viene, pero te da la posibilidad de hacer trampas con el sistema, de no trabajar o trabajar muy poco, y eso es un lujo.

— **Juan Evaristo:** Desde luego que es un lujo, y sin embargo habría de ser una aspiración para cualquiera, un deseo muy legítimo y justo. No sé si las artes pueden cambiar las cosas, pero sí confío en que puedan despertar ese deseo y la desobediencia que conlleva.

### Bibliografía citada

- Adorno, Th. W. y Horkheimer, M. (2007). *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*. Akal.
- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin: notas sobre la política*. Pre-Textos.
- Arlandis, V. y Martínez, M. A. (2017). *Sumario 3/94. La novela*. La uña rota.
- Berardi, F. (2022). *El tercer inconsciente: la psicosfera en la época viral*. Caja Negra Editora.
- Fisher, M. (2024). *Deseo postcapitalista*. Caja Negra.
- Gómez, S., Arlandis, V. y Villarroya, T. (Eds.) (2021). *El mejor libro de danza del mundo. Imaginarios sobre danza y otros asuntos*. Autoedición.
- Lazzarato, M. (2017). *Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo: seguido de Miseria de la sociología*. Casus-Belli.
- Lem, S. (2010). *Magnitud imaginaria*. Impedimenta.
- López Petit, S. (2018). *El gesto absoluto: el caso Pablo Molano: una muerte política*. Pepitas de Calabaza.
- Perniola, M. (2007). *Los situacionistas: historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Acuarela Libros.

- Sennett, R. (2000). *La Corrosión del carácter: las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Anagrama.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra Editora.
- Valls Boix, J. E. (2022). *Metafísica de la pereza*. NED Ediciones.
- Weil, S. (2023). *La condición obrera*. Trotta.

### **Obra citada**

- Arlandis, Vicente (2021). *El esfuerzo constante de ganarse la vida*. Festival Salmon.
- Arlandis, Vicente (2019). *Cuerpo gozoso se eleva ligero*. Prod. Paula Miralles.
- Arlandis, Vicente (2017). *Sumario 3/94*. Prod. Festival TNT, BAD Jaialdia
- Azparren, Marta y Villegas, Óscar G (2024). *Soy el cuerpo extraño que mira*. La Casa Encendida.
- Bausch, Pina (2002). *Kontakhof*. Barbican Centre.
- Cavalcante, Camilo (2014). *A História da Eternidade*. Marcello Ludwig Maia.
- EdredonLab (2022). *Sueñan los museos con cuerpos roncantes*. Centre de Cultura Contemporània de El Carme.
- Fei, Cao (2006). *Who's Utopia*. Tate Modern.
- Jiménez Landa, Fermín (2015). *El nadador*. Museo de Arte de Zapopán.
- Linsel, Anne y Hoffmann, Rainer (2010). *Tanzträume*. TAG/TRAUM Filmproduktion, Westdeutscher Rundfunk (WDR), arte.
- Taller Placer (2019). *El lugar donde se hacen las cosas*. [Jornadas coordinadas por P. Miralles, M. A. Martínez y V. Arlandis]. Centro Conde Duque.
- Taller Placer (2019). *Trabajar cansa*. Centro Conde Duque.
- Taller Placer y Gómez, Sandra (2016). *Qué pasa cuando no pasa nada*.
- Zabaleta, Idoia (2023). *Masajes de la visión*. Centre de Creación Arts Santa Mònica.







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 | DEPARTAMENT DE FILOSOFIA, LÒGICA Y ESTÈTICA

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