

SO A

OL ZY

SOLA

SOL Y

OLAZ

S LAZY

S LAZ **ELOGIO DEL
DERROCHE**

SO LAZY

SO A Y

OLAZY

**COLECCIÓN "LA CAIXA"
CONVOCATORIA DE COMISARIADO Y**

S A Y

SOLAZ

EXPOSICIÓN

SOOOOO LAZY. ELOGIO DEL DERROCHE

PRODUCCIÓN	Fundación "la Caixa"
JURADO CONVOCATORIA DE COMISARIADO	Marta Almeida
4.ª EDICIÓN	Ángel Calvo
	Martí Manen
	Antònia M. Perelló
	Ane Rodríguez Armendariz
COMISARIOS	Beatriz Escudero
	Francesco Giaveri
DISEÑO DEL MONTAJE	Pep Canaleta (3carme33)
GRÁFICA DE LA EXPOSICIÓN	Alex Gifreu

CATÁLOGO

EDICIÓN	Fundación Bancaria "la Caixa"
TEXTOS	Beatriz Escudero
	Francesco Giaveri
DISEÑO GRÁFICO	Alex Gifreu
CORRECCIÓN Y TRADUCCIÓN	Naono, SL

Catálogo en línea accesible en:

<https://coleccion.caixaforum.com/actuales>

<https://caixaforum.es/es/barcelona/p/so-lazy-elogio-del-derroche>

AGRADECIMIENTOS

A los artistas que han participado en el proyecto, especialmente a Ignasi Aballí, Priscila Fernandes, Samuel Labadie, Camila Cañeque, Misha Bies Golas, Rogelio López Cuenca y Alberto Gil Casedas, por su inestimable implicación. También a los equipos de ambas instituciones que han trabajado con nosotros a lo largo del proceso, en especial a Pep Canaleta y Alex Gifreu, así como a los equipos de ambas colecciones. Por supuesto, queremos agradecer al jurado su confianza en nuestra propuesta y que nos hayan dado la oportunidad de hacerla realidad: Marta Almeida, Ángel Calvo, Martí Manen, Antònia M. Perelló y Ane Rodríguez Armendariz. Y no olvidamos a las personas con las que hemos compartido fuentes, ideas y conversaciones interminables: Gonzalo Escudero, Marta Corder, Fernando García, Jonathan Millán, Rosa A. Cruz, Xavier Bassas, Raquel Fiera, Sandra Moros, Almudena de Obeso López y Jesús Alcaide.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

© Francesc Abad, Constant, Esther Ferrer, Agnes Martin, Xavier Ribas, VEGAP, Barcelona, 2020: págs. 36-37, 56-59, 46, 90-93, 68-73

© Ignasi Aballí: págs. 30-31

© Agustín Parejo School: págs. 50-51

© Misha Bies Golas: pág. 45

© Camila Cañeque: págs. 85-87

© Priscila Fernandes. Fotografía: Pedro Figueiredo: págs. 62-65

© Ángela Ferreira: pág. 24

© Alberto Gil Casedas. Fotografía: Roberto Ruiz: págs. 34-35

© Samuel Labadie: págs. 76-83

© Sharon Lockhart: págs. 40-43

© Aernout Mik: págs. 26-27

© Fotografía obra Francesc Abad: Rafael Vargas

© de los textos, los autores

© de las fotografías, los fotógrafos

© de las traducciones, los traductores

© de la edición: Fundación Bancaria "la Caixa", 2020

PL de Weyler, 3 – 07001 Palma

ISBN: 978-84-9900-286-6

6

SOOOOO LAZY ELOGIO DEL DERROCHE

BEATRIZ ESCUDERO
FRANCESCO GIAVERI

CON OBRAS DE

24	ÁNGELA FERREIRA
26	AERNOUT MIK
30	IGNASI ABALLÍ
34	ALBERTO GIL CASEDAS
36	FRANCESC ABAD
40	SHARON LOCKHART
45	MISHA BIES GOLAS
46	ESTHER FERRER
50	AGUSTÍN PAREJO SCHOOL
56	CONSTANT
62	PRISCILA FERNANDES
68	XAVIER RIBAS
76	SAMUEL LABADIE
85	CAMILA CAÑEQUE
90	AGNES MARTIN

94

LISTA DE OBRAS

100

BIOGRAFÍAS

SO A

BEATRIZ ESCUDERO
FRANCESCO GIAVERI

LAZY

SO LA

SO L Y

O LAZ

S A Y

O L ZY

SO LAZ

SO A Y

S LAZ ELOGIO DEL
DERROCHE

SO LAZY

S L Y

O LAZY

«Lazy money, lazy sexy, lazy outa space
 No tears are falling from my eyes
 I'm keepin' all the pain inside
 Now don't you want to live with me?».

David Byrne – *Lazy*

«En búsqueda de empleo». No, no era así. La fórmula exacta que leímos en el perfil de LinkedIn de un colega de estudios era «En búsqueda activa de empleo». Llama la atención la fórmula retórica empleada, en la que reconocimos la necesidad de explicitar una actividad, de dejar constancia de que aquella persona (a través de su perfil en una red social para «profesionales») estaba «en búsqueda» y que esta, además, era «activa»; como si el hecho de estar parado fuera algo vergonzoso, un estigma social. Sin embargo, todo indica que, en los próximos años, en una década o poco más, la mitad de los actuales empleos serán ejecutados por máquinas, en un proceso imparable de automatización de las fuerzas productivas. Así que muchos estaremos parados, y por mucho tiempo. Quizá conviene, entonces, empezar a ponernos en situación y pensar en el no hacer, en cómo podemos derrochar de manera eficaz una enorme cantidad de tiempo de una amplia cantidad de recursos humanos.

Estar parado es un drama y, además, lleva intrínseca la idea de que la inactividad es una culpa que se elige, una falta de ambición, de emprendimiento, ¡hoy en día, casi un delito! La ausencia de perseverancia es deleznable: si no te alistás en el bando de los «proactivos», automáticamente te conviertes en desechable. Ante una situación que afecta ya a millones de personas en todo el mundo, ¿qué pasaría si la cuestión se desplazase hacia desligar el trabajo de los ingresos? ¿En qué cambiarían estas opiniones que contaminan y envenenan las relaciones sociales? La pregunta que sugiere todo esto es de lo que vamos a ocuparnos a continuación: ¿desde cuándo la pereza es considerada como la madre de todos los vicios?

**Ser un auténtico perezoso, no hacer nada en absoluto.
 No dedicarse a nada útil. Ser un completo inútil. Los lunes
 al sol. Los otros días en el sofá. No ser productivo. Derrochar
 el tiempo. Nuestra mejor virtud es derrochar el tiempo,
 entregándonos por completo y seriamente a la pereza.
 La pereza es la madre de todos los vicios.**

Se trata, evidentemente, de considerar la pereza –o la inactividad improductiva– no desde un punto de vista ético, donde es mal vista, como en el clásico reproche de los padres a sus hijos: «¡No pierdas el tiempo, aprovecha las horas!». Lo que propone «Sooooo Lazy» es pensar la pereza bajo el prisma de la teoría económica y de los acontecimientos que hemos vivido en los últimos años, incluida la reciente experiencia de una pandemia que ha obligado a desacelerar forzosamente nuestro sistema.

Al plantear una ficción que anhela malgastar el tiempo en lugar de emplearlo de forma productiva y destruir la riqueza antes que acumularla, las obras seleccionadas proponen una crítica a la hiperactividad contemporánea e introducen la esperanza de una redistribución de recursos y de tiempo capaz de repensar lo común.

Aceptar el derroche como algo necesario y plantear un diverso empleo del tiempo lleva consigo una necesaria y urgente disminución del trabajo y articula una manera alternativa de entender la vida en común. Nuestras guías en este proyecto han sido, por un lado, el rechazo del trabajo de Duchamp; por otro, el elogio del ocio de Russell y las alabanzas de Lafargue y Malévich a la pereza y, finalmente, las reflexiones que Arendt propone en *La condición humana*.

Puesto que entregarnos a la pereza plantea una anomalía en el sistema de valores de la sociedad contemporánea en un tiempo que ya está «fuera de quicio»,¹ aprovechemos para viajar en el tiempo.

En 1921, pocos años después del exitoso cumplimiento de la Revolución rusa, Kazimir Malévich escribe, para sus acólitos del UNOVIS (Forjadores del Arte Nuevo), un breve texto teórico titulado *La pereza como verdad inalienable*

¹ En *Hamlet*, de William Shakespeare. La cita «El tiempo está fuera de quicio. ¡Oh, suerte maldita que ha querido que yo nazca para recomponerlo» es repetida una y otra vez por el filósofo Jacques Derrida en su obra *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, Editorial Trotta, Madrid, 1995. pág. 196.

del hombre. Se trata de una declaración coherente con el desarrollo de su pintura y muy valiente por su parte, pues incluye una crítica profunda hacia «ese hijo» de la pereza, el régimen soviético recién inaugurado.

Su disertación asegura que «la pereza asusta a los pueblos y quienes se entregan a ella se encuentran perseguidos, y eso porque nadie la ha comprendido como verdad, sino que la han llamado “la madre de los vicios”, cuando realmente es la madre de la vida. El socialismo es portador de la liberación a nivel inconsciente, pero también él la calumnia, sin comprender que es la pereza quien lo ha engendrado. Y este hijo, en su locura, la califica de madre de todos los vicios. No es ese hijo quien suprimirá el anatema, por lo cual, con mi breve escrito, quiero reducir a la nada esa calumnia y hacer de la pereza no la madre de todos los vicios, sino la madre de la perfección».² Lo que reclama y anhela Malévich es «el derecho a la pereza». Años antes, el revolucionario francoespañol Paul Lafargue (por cierto, yerno de Karl Marx) había escrito un breve panfleto precisamente con ese título, que publicó en 1880 en *L’Egalité* con bastante éxito, y que circuló ampliamente entre libertarios, no solo en Europa. En él opone (o complementa) la célebre tesis marxista del «derecho al trabajo».

Rescatar la pereza del desprecio público. La voluntad de rehabilitarla no atañe a ningún bando ideológico, ni mucho menos. La tentativa del artista ruso es desvelar un malentendido que se extiende en todos los sistemas económicos. Porque, en realidad, la pereza es la finalidad de cualquier ser humano, es su anhelo máximo, el paraíso terrenal que todos aguardamos como el mejor de los futuros posibles. Y, a pesar de esta evidencia, se la continúa considerando un vicio capital. Argumenta Malévich que el «sistema socialista del trabajo tiene como proyecto, en su acción por supuesto inconsciente, poner a trabajar a toda la humanidad, para aumentar la

² Kazimir Malévich, *La pereza como verdad inalienable del hombre*, traducción de Jorge Segovia y Violetta Beck, Maldoror Ediciones, 2006, págs. 56 y 57. (El manuscrito original se conserva en los archivos Malévich del Stedelijk Museum de Amsterdam [inventario n.º 10]).

producción, para garantizar la seguridad, para reforzar la humanidad, y, por su capacidad de producción, afirmar su “ser”. Verdaderamente, este sistema, que no se preocupa del individuo, sino de toda la humanidad, es incontestablemente justo. Pero el sistema capitalista también. Ofrece el mismo derecho al trabajo, la misma libertad de trabajo, la acumulación de dinero en los bancos para garantizarse, a la carta, la “pereza” en el futuro, y presupone entonces que la moneda es ese signo que seducirá porque aportará la felicidad de la pereza con la cual, en realidad, sueña cada uno. Ciertamente, esa es la razón de ser de la moneda. El dinero no es otra cosa que una mínima conquista de pereza. Cuanto más se tenga más se conocerá la felicidad de la pereza».³ Por este mismo motivo, se guarda la moneda en un banco, ¡para no perderla! Y, dicho sea de paso, ¿por qué no poner la pereza misma a buen recaudo? Si el dinero resulta incuestionablemente valioso porque asegura disponer a placer de la pereza, entonces ¿cuánta pereza habría que acumular para satisfacer toda una vida? ¿Es posible acumular pereza para compartirla luego con los demás? ¿Se puede transferir la pereza de un ser humano a otro? ¿Es posible rentabilizar la pereza? ¿Y legarla antes de morir?

Concretamente, esta exposición se inicia con la noción de consumo, un gasto suntuoso sin contrapartida. El concepto lo introduce Georges Bataille en un ensayo homónimo⁴ y, sucesivamente, lo desarrollará y ampliará en *La parte maldita*, su análisis de la economía general. Bataille, que recupera y transforma los estudios sobre el *potlatch* de Marcel Mauss, afirma que los poseedores de fortuna debían (y justamente en ello consistía su poder) sacrificar una parte sustancial de su riqueza en gastos sociales improductivos, tales como fiestas, espectáculos, juegos y artes. Cabe precisar, antes que nada, que la noción de consumo de la que se ocupa

³ Ibid., págs. 13 y 14.

⁴ Se trata de un estudio publicado originalmente en *La Critique Sociale*, n.º 7, enero de 1933. Véase Georges Bataille, «La noción de consumo», en *La parte maldita*, Edhasa, Barcelona, 1974.

Bataille está muy alejada (es prácticamente lo opuesto) del concepto actual del consumo como sinónimo de «consumismo». La originalidad de la teoría de Bataille radica en concebir la economía en su conjunto, como masa viva, en la que «si el sistema ya no puede crecer más, o si el excedente no puede ser absorbido por entero en su crecimiento, necesariamente hay que perderlo sin provecho, gastarlo, de buen grado o no, gloriosamente o bien de una manera catastrófica».⁵ Ningún crecimiento puede ser infinito, y el exceso de energía no gastada (su acumulación y conservación) impide la sostenibilidad de cualquier ecosistema.

Lo que le importa al teórico francés es el derroche, el malgasto. El giro copernicano en la teoría económica que propone Bataille consiste en pensar en el excedente que incesantemente debe destruirse. Su destrucción, una pérdida sin contrapartida, se hace necesaria y fundamental para el funcionamiento del sistema económico. Es una evidencia simple que ningún crecimiento puede ser infinito y que el exceso de energía no gastada solo acarrea graves riesgos para la humanidad. Por este motivo, y el ejemplo es de Bataille, buena parte de la energía solar se pierde en la atmósfera antes de llegar a la Tierra. Este derroche es positivo y decisivo. Si la energía solar llegase sin perder nada por el camino, quemaría la superficie terrestre, arrasando todo y haciendo imposible la vida misma.

El derroche más urgente en la actualidad, prohibido y hasta quimérico en el seno de una sociedad extremadamente utilitaria, es el hecho de perder el tiempo. Y nos resulta una consideración paradójica donde las haya. Actualmente, el paro condena a la infelicidad a millones de personas, otras trabajan demasiado, y unas, muy pocas, no hacen nada. ¿No sería más lógico distribuir la pereza? Así se resolvería rápidamente el problema del desempleo,

⁵ Georges Bataille, *La parte maldita*, Edhasa, Barcelona, 1974, pág. 62.

trabajando menos para que trabajen todos los que puedan y quieran hacerlo. No muchas horas al día, máximo cuatro. Es muy probable que todos nos apuntásemos a trabajar con estas condiciones que, hoy en día, suenan a utopía y que, evidentemente, nos parecen inmejorables, ¿o no? Más aún, ha sido comprobado de manera empírica que, en los casos en los que se ha aplicado la renta básica,⁶ la pereza no se ha extendido, sino todo lo contrario: ha aumentado el número de pequeñas empresas y muchas personas han descubierto su naturaleza emprendedora. ¿No será el miedo a la pereza lo que acabe salvando al capitalismo de sí mismo? De todas maneras, este escenario no deja de ser otra argumentación a favor de la pereza.

No vayan a creer que la pereza sea algo a lo que todos puedan dedicarse fácilmente sin poseer una actitud y una cierta conciencia de lo que se está (o no) haciendo y de lo que se decide dejar de hacer. La pereza es algo serio, complejo y de difícil alcance. Ser un auténtico perezoso es mucho más difícil de lo que parece. Marcel Duchamp era consciente de ello. Uno de sus proyectos más ambiciosos fue el Hospicio de los grandes perezosos / Orfanato de los pequeños perezosos. Una institución que no consiguió inaugurar y donde, por supuesto, «estaría prohibido trabajar». Un lugar en el que pocos hubieran tenido derecho a entrar, puesto que muy pocos serían verdaderamente adecuados para aprovechar los servicios a la pereza que ahí se ofrecerían. Según el artista francés «no habría en tales lugares tantos pensionistas como podríamos creer [...] no es fácil ser verdaderamente perezoso y no hacer nada».⁷ Duchamp confesaba a menudo que el libro de Lafargue que hemos mencionado antes le había cautivado profundamente y se había convertido en una de sus referencias más decisivas: «[Fue] un

libro que me impactó mucho hacia 1912. Me parece que poner en cuestión el trabajo forzado al que está sometido cada recién nacido sigue siendo, hoy en día, muy pertinente».⁸ Y aún lo es en 2020.

Una de las actividades principales de los perezosos sería dedicarse a un ocio verdaderamente inútil. No se trata del ocio actual, promovido por empresarios para llenar el tiempo de aquellos ciudadanos que quieren «aprender» en su tiempo libre, ni del ocio para turistas que aprovechan sus vacaciones para conocer otras culturas. Nada más lejos del ocio actual y próximo a la idea del puro derroche que vimos en Bataille: dedicarse a no hacer absolutamente nada que tenga una contrapartida beneficiosa, ni mucho menos útil. Hoy en día, el tiempo es dinero y lo útil es el fin último de cualquier acción, ya sea pública o privada. Se trata de una utilidad doblemente percibida en positivo: por quien obtiene una experiencia enriquecedora de esa vivencia y por el empresario que se enriquece vendiendo una pequeña porción de paraíso, o su fragancia. Escribe Duchamp: «habría muy pocos perezosos en mi casa, porque no soportarían quedarse mucho tiempo sin hacer nada. En una sociedad como esta, el trueque no existiría y los mejores habitantes recogerían las basuras. Sería la actividad más elevada y noble».⁹ Tan grande sería el cambio, tan grande es el trecho que hay que recorrer.

La educación en esta sociedad utópica que podríamos llamar Jauja o New Babylon, en la que el artista francés se consideraría como uno de los padres fundadores, sería una actividad clave y totalmente distinta a la de hoy en día. En la actualidad, se promueve una educación cuyo fin es preparar a los

⁶ Para más información, recomendamos ver el documental *Renta básica. Free Lunch Society: Komm Komm Grundeinkommen*, de Christian Tod (2017) o este artículo: https://www.eldiario.es/theguardian/experimento-respaldado-Finlandia-bienestar-receptores_0_1024698522.html, entre otros.

⁷ Maurizio Lazzarato, *Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo seguido de Miseria de la sociología*, traducción y notas de Javier Bassas Vila, Ediciones Casus-Belli, Madrid, 2015, pág. 21.

⁸ Ibid., pág. 20.

⁹ Ibid., pág. 21.

estudiantes para el mundo del trabajo, no se les enseña a pensar sino a ejecutar. Uno de los sabios teóricos en esta materia es Karl Kraus: «En tiempos que tenían tiempo, se podía resolver algo con el arte. En un tiempo que tiene periódicos, la materia y la forma se han escindido en favor de una comprensión más rápida. Como no tenemos tiempo, no les queda a los autores otro remedio que decirnos con todo género de detalles lo que se hubiese podido expresar brevemente».¹⁰ Aún más específico es Kraus en el terreno educativo: «Si las lenguas muertas fueran útiles para la vida, habría que abolir su enseñanza».¹¹ En la actualidad asistimos a su supresión justamente por esto, porque no son útiles para el futuro y anhelado empleo que, dentro de quince años como mucho, será eliminado por la creciente mecanización del trabajo, donde las personas serán sustituidas por una tecnología mucho más eficiente y barata.

Años después, Bertrand Russell reiteró estas ideas en su *Elogio de la ociosidad*. «Lo que ocurrió durante décadas en las economías capitalistas [...] fue que los avances tecnológicos, además de incrementar los beneficios empresariales mediante la mejora de la productividad, posibilitaron la prosperidad de amplias capas sociales. Los profesionales y los obreros siguieron trabajando ocho horas diarias, como en 1932, pero pasaron de recibir salarios de subsistencia a mejorar poco a poco sus condiciones laborales: accedieron a viviendas cada vez más dignas, compraron automóviles y renovaron su vestuario cada temporada. Fue la era de gestación de las famosas clases medias. Pero todo ese rumbo idílico tenía que tener un límite. En un mundo en el que las máquinas pudiesen hacer todo el trabajo –cosa que hoy en día está más cerca de la realidad que de la ciencia ficción–, cabría preguntarse de qué se ocuparían los seres humanos. Si todos los alfileres y todos los coches y todos los frigoríficos fueran

¹⁰ Karl Kraus, *Deti e contraddetti*, Adelphi Edizioni, Milán, 2009, pág. 116. Existe traducción al castellano: Karl Kraus, *Dichos y contradichos*, Editorial Minúscula, Barcelona, 2003.

¹¹ Ibid.

fabricados apretando un botón, ¿qué harían los hombres y las mujeres?».¹² Pues nos parece obvio que estas mujeres y hombres tendrían que ser perezosos y, por medio de su maravillosa pereza, contribuir al bienestar del mundo. Se tendría que recurrir a la propuesta de Bataille y derrochar una buena parte del tiempo sin contrapartida, sin otro último fin que la humanidad misma, que se beneficiaría de los que no hacen nada para que todos tengan que ocupar su día haciendo lo menos posible y dedicándose a la pereza seria y decididamente.

Según esta perspectiva, la pereza, la inactividad, no sería un vicio negativo, sino todo lo contrario. Derrochar el tiempo sería una forma de resistir a entregarnos a un utilitarismo que busca perpetuar un neoliberalismo que no reparte ni asegura una vida digna. Se trata de reivindicar el derecho a no hacer. Según afirmó Hannah Arendt, en un régimen totalitario todo lo que está permitido es obligatorio. Entonces, la auténtica libertad radica en la posibilidad de no hacer o dejar de hacer lo que uno debería hacer. En palabras de Jean-Jacques Rousseau: la libertad consiste menos en hacer según su voluntad que en no estar sometido a la de otro.

La potencia del ser humano consiste justamente en una disyuntiva que es preciso no romper: «potencia de ser y no ser, de hacer y no hacer».¹³ Si eliminamos una de las dos, nos abandonamos a un proceso que no controlamos ni nosotros –que, de todas formas, no podemos sustraernos a seguir haciendo– ni nadie. Escribe el filósofo Giorgio Agamben que el actual poder «democrático», «separa a los hombres no solo y no tanto de lo que pueden hacer sino sobre todo y mayormente de lo que pueden no hacer, por lo que resulta urgente que el ser humano recupere toda la potencialidad que el poder ha suprimido: la posibilidad de no hacer. Separado de su impotencia,

¹² Luisgé Martín, «Elogio de la pereza», *El País*, 1 de junio de 2012. Disponible en https://elpais.com/elpais/2012/05/29/opinion/1338317588_867296.html

¹³ Giorgio Agamben, *Nudità*, Edizione nottetempo, Roma, 2009, págs. 67-70. Existe traducción al castellano: *Desnudez*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2011.

privado de la experiencia de lo que puede “no hacer”, el hombre de hoy se cree capaz de todo y repite su jovial “no hay problema” y su irresponsable “puede hacerse”, precisamente cuando, por el contrario, debería darse cuenta de que está entregado de manera inaudita a fuerzas y procesos sobre los que ha perdido todo control».¹⁴

Nos vemos obligados a hacer mucho y bien, en todo momento, sin tregua ni misericordia. Cuando no estamos trabajando en nuestro horario de 9 a 18 h, nos estamos promocionando en las redes sociales, proyectándonos y contribuyendo de manera significativa a incrementar el ruido de fondo de la fábrica siempre abierta del capital. El poder del capitalismo «castiga con un solemne anatema la carne del trabajador; su ideal consiste en reducir al mínimo las necesidades del productor, en suprimir sus goces y sus pasiones, y en condenarle al papel de máquina redentora del trabajo sin tregua ni misericordia»,¹⁵ dice Lafargue.

La actual cultura del esfuerzo, en la que se trabaja cada vez más por menos dinero y donde el desarrollo tecnológico desemboca en un inevitable aumento del desempleo, produce lo que Zygmunt Bauman llama «consumidores defectuosos»: personas que no pueden ganarse la vida, ni tienen dinero para gastar, y que se encuentran en la antesala de convertirse en «desperdicios humanos»¹⁶.

Nick Srnicek y Alex Williams, teóricos del *post-work world* y defensores de la renta universal, han investigado la cada vez más cercana posibilidad de un mundo sin trabajo en el que, por la rápida automatización, la consecuente precarización del empleo y un constante aumento de población, cada vez más personas no podrán obtener los ingresos necesarios para su

¹⁴ Ibid., pág. 64.

¹⁵ Paul Lafargue, *El derecho a la pereza*, pág. 4.

¹⁶ Zygmunt Bauman, *Vida de consumo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2007.

subsistencia¹⁷. Esto que nos sonaba a utopía lejana puede que ahora nos resulte más cercano tras pasarnos varios meses en cuarentena y en un proceso de desaceleración económica sin parangón. Por primera vez, la población ha estado atenta a una curva que debía decrecer cuando en toda nuestra historia económica reciente se nos ha inculcado que la única curva posible es la del ascenso, la de los objetivos siempre en positivo.

Es urgente recuperar el control sobre nuestro tiempo, tanto desquiciado como acelerado, y la absolutización de una concepción errónea de la *vita activa* que, con su imperativo del trabajo, degrada a la persona a simple *animal laborans*. El sujeto, según la teoría marxista, sigue siendo un sujeto trabajador, aunque no trabaje y es, por ende, un consumidor sin descanso. Consume su tiempo y sus bienes continuamente. El concepto de «tiempo que recuperar» es el que deriva del griego *skholé*, cuya equivalencia sería «entregarse al diálogo en pos del conocimiento».

A través de la idea de consumo, se trata de considerar la actividad improductiva y el derroche del tiempo como utopía de una vida dedicada al ocio, como *skholé* que reivindique la pereza como el fin último y más ambicioso de nuestras existencias actuales.

El reclamo de la pasividad, del parar máquinas, el salirse del reloj que organiza nuestro tiempo en función de la productividad, debe entenderse como una forma de resistencia, de cambio social a nuestro alcance. Desacelerar nuestras industrias y entrar en una nueva época de decrecimiento permitiría pasar de la esclavitud de una falsa *vita activa* a una *vita contemplativa*, apta para favorecer el pensamiento, la cualidad que define al ser humano. Bajo la presión de la actividad frenética, nos

¹⁷ Véase Nick Srnicek y Alex Williams, *Inventing the Future. Postcapitalism and a World Without Work*, Verso, Londres, 2006, y Nick Srnicek y Alex Williams, «Los robots te quitarán el trabajo» en Marta Echaves, Antonio Gómez y María Ruido (Eds.), *Working Dead*, Ayuntamiento de Barcelona. Instituto de Cultura. La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona, 2019, págs. 161-176.

resulta indistinguible la ambivalencia, lo indeterminado, lo complejo. Solo recuperando la tranquilidad necesaria para pensar, podremos verdaderamente darnos el tiempo para comprender las posiciones divergentes, la otredad de nuestro mundo global y avanzar hacia formas alternativas a una realidad cerrada e impuesta que, como se hizo patente en las últimas décadas y aún más presente en los últimos meses con la experiencia global de la COVID-19, solo provoca crisis tras crisis, cada vez más graves, cada vez más letales.

«Nunca está nadie más activo que cuando no hace nada, nunca está menos solo que cuando está consigo mismo».

Catón, citado por Cicerón en La república

La exposición «Sooooo Lazy. Elogio del derroche» propone una aproximación tanto irónica como utópica a las propuestas arriba mencionadas. Cuestionar el pragmatismo cortoplacista y proponer otro concepto de lo útil son acciones fácilmente asimilables con la ontología misma de la creación artística. Lo que define a un artista es su «actuar» y no tanto su «hacer», como sostenía, entre otros, Marcel Duchamp. La exposición propone al visitante estrategias viables para derrochar el tiempo y, de paso, disminuir la velocidad en un recorrido narrativo que se inicia en la hiperactividad y, lentamente, se dirige hacia la contemplación.

«Finally, to be lazy and conclude: there is no art without laziness».

Mladen Stilinović, In Praise of Laziness

Barcelona, 25 de abril 2020

S LAZ
O L ZY
SO L Y
SOBRE LAS OBRAS LAZY
SO A
O LAZY
S A Y
SO LAZY
SO LA ELOGIO DEL DERROCHE
O LAZ
SO A Y
S L Y
SO LAZ

Ângela Ferreira propone una reflexión sobre el proceso de colonización, en particular de los países africanos, por parte de las naciones occidentales. La lógica del capitalismo impone un crecimiento continuo e infinito. Los límites nacionales de los países que introdujeron la economía de mercado tuvieron que ser pronto superados para ampliar su campo de acción y para abastecerse de materias primas y mano de obra barata con las que poder seguir incrementando su producción. Es así como las naciones occidentales iniciaron la expansión de sus fábricas por doquier, reforzando antiguas rutas de comercio y exportación y creando otras nuevas, hasta dominar gran parte del mundo. El imperialismo económico asumió formas distintas para lograr su objetivo de crecimiento sin fin: la ocupación militar, el saqueo de recursos naturales, la explotación de mano de obra e incluso la esclavitud, entre un largo etcétera.

Fábrica colapsável [Fábrica derrumbable] (2012) es una producción surgida durante una residencia que la artista de Mozambique llevó a cabo en Guimarães (Portugal). Esta escultura multimedia de gran formato consiste en dos estructuras móviles en madera y se acompaña de una serie de diapositivas. La instalación de Ferreira, en la entrada de esta exposición, nos recibe provocando un fuerte impacto, tanto por sus dimensiones como por el hecho de confrontar al espectador con las dinámicas de una fábrica. La obra de Ferreira refleja el proceso de trabajo y, concretamente, del trabajo textil, sector que fue clave en el desarrollo de la Revolución Industrial y del capitalismo moderno, tanto para Portugal como para Cataluña. Su mecanismo móvil es una eficaz metáfora de la hiperproducción: una máquina que no puede pararse (en este caso, debe ser manipulada cada hora por el personal especializado del centro expositivo) y que solo puede seguir produciendo.

Las crisis económicas, cada vez más frecuentes, ocupan y determinan casi por completo la agenda política de los gobiernos. La reciente pandemia ha puesto de relieve una pregunta escalofriante. El vicegobernador de Texas planteaba de manera explícita en marzo de este año la «necesidad» de dejar morir a las personas mayores para no detener la producción y,

de esta manera, salvar la economía. Aumentar la producción de bienes se promueve como la fórmula más adecuada para asegurar el bienestar de una nación. Sin embargo, esta ecuación se pone cada vez más en tela de juicio, entre otras cosas porque es evidente que el aumento de la producción no se acompaña con una redistribución de la riqueza ni con un aumento del bienestar. El crecimiento continúa, pero junto con él, en esta última fase del desarrollo capitalista, se ha incrementado también la distancia entre una minoría (muy rica) y una inmensa mayoría (cada vez con menos recursos). ¿Es posible detener la máquina del neoliberalismo que conlleva una explotación sin límites? ¿Es posible reducir la producción sin que con ello corran peligro miles de puestos de trabajo y la supervivencia de millones de personas? ¿Es posible parar los efectos que la hiperexplotación de los recursos está ocasionando en nuestro ecosistema y en todos los seres vivos? En la instalación de Ferreira resuena una consideración del trabajo en la fábrica como sufrimiento, dolor e incluso tortura física.¹ Su presencia en esta exposición evidencia, además, una curiosa sincronía al resignificar por un momento el espacio de exposición y devolverlo a su pasado industrial.

El edificio modernista que acoge la sede de CaixaForum Barcelona, obra de Josep Puig i Cadafalch, realizado entre 1909 y 1912, fue erigido por encargo del industrial algodónero Casimir Casaramona, quien, tras sufrir la pérdida de su antigua fábrica en el Raval debido a un incendio, quiso un nuevo edificio que incorporase los últimos avances arquitectónicos y técnicos para evitar otro desastre similar. Así lo atestiguan, entre otras novedades, sus dos torres-cisterna que ocultan sendos depósitos de agua para actuar en caso de incendio, y, sobre todo, el hecho de dejar atrás el uso de la energía a vapor y las chimeneas para introducir la energía eléctrica, y también el esfuerzo por implementar mejoras en las condiciones lumínicas

¹ Y no iremos tan desencaminados. El origen etimológico de la palabra *trabajo* se encuentra en el término latino *tripaliare*, que proviene a su vez de *tripalium*, un cruel artilugio de tres palos, una especie de yugo al que se ataba a los animales para herrarlos y al que, al parecer, también se sujetaba a los esclavos para azotarlos.



y de circulación del aire. El estilo arquitectónico del edificio refleja el gusto decorativo modernista por los mosaicos, los motivos florales y las filigranas en hierro forjado, y destaca asimismo la influencia oriental en el uso del ladrillo visto, dando la espalda a la humilde y poco ornamental arquitectura industrial funcionalista anterior. La nueva fábrica, premiada en 1912 en el Concurso anual de edificios artísticos del Ayuntamiento de Barcelona, cerraría definitivamente en 1920 tras las pérdidas sufridas durante la larga huelga de La Canadiense (acontecida entre el 5 de febrero y el 12 de abril de 1919), que trajo consigo, por otro lado, uno de los mayores logros de la lucha obrera: la instauración de la jornada laboral de 8 horas. España se convirtió así en el primer país en promulgarla. Desde entonces, hace más de un siglo, la jornada laboral no ha sufrido ninguna otra reducción horaria...

El vídeo de **Aernout Mik**, *Pulverous* [Pulverizado], toma como punto de partida el ritual del *potlatch*, descrito por primera vez en el *Ensayo sobre el don* (1923-1924) del antropólogo Marcel Mauss. Una investigación que será el punto de arranque teórico de *La noción de consumo* (1933), de Georges Bataille. La función ritual del *potlatch*, tal y como la describe Mauss, consistía en destruir la riqueza para oponerse así a cualquier proceso de acumulación. Lo que implica un nuevo inicio y una nueva distribución de bienes más sostenible dentro de la comunidad. De la misma manera, en la teoría económica de Bataille encontraremos la proposición de que lo excedente debe destruirse de manera suntuosa, y el derroche debe consistir precisamente en la pérdida de esa riqueza.

En el vídeo del artista holandés, varias personas destruyen sistemáticamente, sin ira ni arrebatos, los productos (bienes de consumo) de un gran almacén. Sus movimientos son ordenados, metódicos, constantes. Lo que estamos viendo es una representación de un ritual de destrucción realizado en estado de alienación y llevado hasta el paroxismo. El artista parece reflexionar sobre el exceso impuesto por la dinámica continua, sin pausa ni descanso, del modelo de producción y consumo en el que nos encontramos inmersos. Durante la pandemia de la COVID-19, nos dimos cuenta de lo imparable de la producción: solamente unas semanas de bloqueo de la maquinaria



condujeron a un colapso económico que fuentes institucionales se apresuraron a definir como «catastrófico».²

Como ocurre en la teoría de Bataille, el vídeo de Mik cuestiona el concepto de *lo útil*. ¿Qué entendemos por «lo útil»? Y, sobre todo ¿útil para quién? ¿Para la mayoría de los seres humanos que vivimos en este planeta? ¿Útil para el planeta mismo y su ecosistema? La respuesta parece inclinarse hacia una negativa: ni la producción ni el crecimiento parecen aportar más calidad de vida a la mayoría de habitantes del planeta. Lo útil se revela entonces como un concepto frágil y escurridizo, en conflicto con la idea del universal absoluto. La pregunta «¿qué es lo útil?» surge espontáneamente frente a esta obra y a lo largo de toda la exposición, dejando a menudo en suspenso la respuesta.

En *Malgastar*, **Ignasi Aballí** deja secar la pintura dentro de sus propios cubos, sin manipularla. El proceso pictórico se reduce al mínimo, ni tan siquiera saca el material de su contenedor original. Su propósito consiste en emplear la pintura de forma abiertamente incorrecta, derrochando la posibilidad de pintar; «malgastar» sin generar algo productivo. El propio artista describe la génesis de este conjunto al recordar: «Compré toda la pintura que pude con el dinero que me dieron para producción en una exposición, y luego no hice nada con ella. [...] Mientras pensaba cómo utilizarla, se ha secado y ya no sirve. En cierto sentido, la obra antepone la reflexión a la acción, la contención a la expresión».³

² «El microscópico coronavirus provocará la recesión más profunda en la economía mundial desde la Gran Depresión de los años treinta, y será dos veces más grave que la Gran Recesión del 2009. Así lo advierte el Fondo Monetario Internacional (FMI) en su informe de expectativas publicado esta mañana en Washington, al inicio de la asamblea semestral del fondo que se celebra esta semana, virtualmente y a distancia». Andy Robinson, «El PIB de España caerá un 8% este año y el paro rozará el 21%, según el FMI», *La Vanguardia*, 14 de abril de 2020. <https://bit.ly/2AwTopG> [Consultado el 25/05/2020]

³ Sergio Rubira, «El azar como rutina. Entrevista con Ignasi Aballí» en VV. AA., *Una tirada de dados: sobre el azar en el arte contemporáneo*, Consejería de Cultura y Turismo, Comunidad de Madrid, Madrid, 2008.

La instalación sigue ahondando en el concepto de «derroche» pero, en oposición a la propuesta audiovisual e instalativa excesiva y abrumadora de Mik, esta vez con una economía total de medios. La riqueza, el dinero que le dieron al artista como recurso de producción, se ha gastado llanamente en la adquisición de litros de pintura para, finalmente, no pintar nada. *Malgastar* es una obra finalizada antes de llegar a estar hecha.

Como en toda la obra del artista catalán, encontramos una reflexión sobre el tiempo pero también sobre el «hacer», el «dejar hacer» o el «no hacer». Su proceso evidencia, además, el *impasse* que normalmente implica el acto de pensar. El artista admite que ha prestado más atención a cuestionar lo que estaba haciendo que al resultado final. Aballí vigila sin intervenir durante el proceso, a la espera de que la obra se haga, asumiendo así una actitud casi zen que, de forma inesperada, lo aproxima a lo esencial de la pintura de otra artista que encontraremos al final de esta exposición: Agnes Martin.

Si el arte se caracteriza claramente y ante todo, por «hacer» y disponer objetos en un espacio, toda su potencia radica tanto en la posibilidad de «hacer» como en la de «no hacer». ¿En *Malgastar*, Aballí está derrochando tiempo, recursos y riqueza? La atención que el artista dedica al «hacer sin hacer» o, mejor dicho, al «dejar hacer», reviste una significación peculiar que enfatiza la relevancia de aquellas pequeñas y constantes decisiones que tomamos de manera casi automática.

La obra nos lleva en una dirección mucho más en sintonía con el pensamiento filosófico de Giorgio Agamben, según el cual el ejercicio y la responsabilidad de obrar libremente residen en lo que se puede «ser» o «hacer», tanto como en lo que se puede «hacer» y «no hacer». Nos lo advierte cuando habla sobre el peligro de limitar el derecho a no hacer, el derecho a la impotencia en las democracias actuales: «nada nos hace tan pobres y tan poco libres como este extrañamiento de la impotencia. Aquel que es separado de lo que puede hacer aún puede, sin embargo, resistir, aún puede no hacer. Aquel que es separado de la propia impotencia pierde, por el contrario, sobre todo, la capacidad de resistir.



Y así, como es solo la ardiente conciencia de lo que no podemos ser la que garantiza la verdad de lo que somos, así también es solo la lúcida visión de lo que no podemos o podemos no hacer la que le da consistencia a nuestro actuar».⁴

De ahí que el elogio de la pereza sea algo que necesita ser reivindicado: la posibilidad de no hacer. Reivindicar el derecho a la pereza es reclamar la posibilidad misma de la impotencia, de no ser y de no hacer. Sin este derecho, solamente nos queda lo que debemos hacer. Seguir haciendo, seguir con el trabajo hasta que la muerte nos separe.

Durante los domingos, su día de descanso semanal, **Alberto Gil Casedas** se entrega por libre elección a una actividad anodina, repetitiva y absurda durante ocho horas de un turno laboral: rellenar ordenadamente folios con pequeñas líneas blancas, casi imperceptibles. El resultado de este proceso es la instalación *147.710 [Blank Sundays]. Prueba de Leucofobia: 40 h en blanco*, que consiste en marcas sobre papel blanco y restos de los lápices de madera empleados, desgastados y colocados dentro de pequeños botes.

Aquí también volvemos al concepto de *derroche*. Y, concretamente, el derroche no solo del tiempo, sino del tiempo libre (simbolizado por los domingos), que añade un grado mayor, si cabe, a la acción de despilfarrar. El resultado del esfuerzo del artista en su día de descanso es blanco sobre blanco, una no representación y una no narrativa. El artista, voluntariamente, derrocha su tiempo de ocio, parodiando la ritualidad y la dedicación propias del tiempo de trabajo, con un resultado absurdo e improductivo.

En nuestro contexto actual en el que el ocio es regulado y dirigido hacia el consumo, y en el que impera el criterio de la máxima flexibilización y

⁴ Giorgio Agamben, «Sobre lo que podemos no hacer», en *Desnudez*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2011, pág. 65.

disponibilidad horaria de los trabajadores, realizar una tarea cuyo resultado está próximo a la invisibilidad es una forma de resistencia capaz de arrojar luz sobre lo absurdo de las tareas de los días laborales o, cuando menos, es una estrategia que permite relativizar la importancia que normalmente asignamos a nuestros «deberes». Formalmente, con su énfasis sobre el blanco casi completamente puro, también esta obra, como la de Aballí antes descrita, enlaza con el final de esta exposición, cuyo recorrido termina con dos grandes cuadros de Agnes Martin.

En la obra *Nòmines. El meu espai productiu / econòmic* [Nóminas. Mi espacio productivo / económico], **Francesc Abad** se presenta ante el público a través de su vida laboral como docente. Podemos considerarlo un autorretrato del artista representado, en este caso, por su trayectoria fuera de la actividad estrictamente artística. Aunque tampoco esto es del todo correcto... De hecho, Abad no relata sus años como profesor, ni sus recuerdos. El artista simplemente presenta todas las nóminas recibidas durante su vida activa. Y se trata de una documentación extensa, ingente, fatigosa. Cada papel es una nómina, cada documento corresponde a un determinado período de su vida. Reflejado sucintamente a través de una simple y llana transacción económica.

En la encrucijada actual, cuando el trabajo es escaso, precario y, aún más después de la crisis financiera de 2008, con menores retribuciones y exigiendo más horas, la representación de una vida laboral completa adquiere un aire de monumento al trabajo (que no al empleo). En un universo creativo opuesto al del artista conceptual, pero compartiendo generación y contexto, Evru/Zush traduce sus experiencias, sus visiones y su mundo interior y las expresa con el espectador por medio de unas obras de creatividad desbordante, alucinógena y alucinada. Su lenguaje no es antagónico al de Abad, sino complementario; unas declaraciones recientes revelan una inesperada asonancia y pueden arrojar luz sobre la instalación de Abad: «El misterio de la vida es ser y no ser al mismo tiempo, estar y no estar, es la transparencia. Pero siempre nos obligan a definirnos: cómo te llamas, en qué trabajas, cómo eres... Hay que dejar de ser víctima



Francesc Abad, Nòmines. El meu espai productiu / econòmic, 1973-2009



de eso».⁵ Teniendo esto en cuenta, la obra de Francesc Abad adquiere una dimensión distinta, como si fuera una sombría reflexión sobre el tiempo dilapidado en el trabajo y sustraído a la verdadera vida, la auténtica, que parece ser, cada vez más, una promesa que nunca se cumple.

Este autorretrato también nos invita a reflexionar sobre la retribución y la consideración de la figura del artista en el marco del sistema neoliberal y, sobre todo, hace hincapié en el concepto de autonomía creativa. *Nòmines. El meu espai productiu / econòmic* aporta una reflexión en torno al sentido del término «asalariado» en el ámbito de la creación. En las nóminas como documento oficial de una existencia encontramos evidencias de la forma de subsistir de un artista con una amplia trayectoria: una vida entera dentro del mundo del arte. Abad presenta su trabajo asalariado, aspecto que, paradójicamente, poco o nada tiene que ver con la actividad que le define como «artista». Otra paradoja es que el trabajo de enseñante de Abad es una pérdida de tiempo, ya que es tiempo sustraído al taller, al hecho de realizar obras y proyectos verdaderamente artísticos. O, simplemente, el empleo es tiempo robado a la vida, como dice una pintada encontrada en una calle de Barcelona: «¿Cuánta vida te está costando tu sueldo?». En la exposición «Sooooo Lazy», esta obra es simétrica a la de Alberto Gil Casadas: tiempo de trabajo y tiempo de ocio y viceversa.

Para aliviar la tensión febril que sufrimos entre vida y trabajo, el texto de Bertrand Russell, *Elogio de la ociosidad* (1932), plantea propuestas racionales sobre el decrecimiento y la disminución radical de las horas de trabajo. La propuesta de Russell aboga por emplear el tiempo dedicándose al conocimiento, a la reflexión, a las artes y al ocio que permite que el ser humano se desarrolle de manera más adecuada y que se mejoren las relaciones humanas progresivamente, para hacer del mundo un lugar más

⁵ Entrevista a Evru/Zush por Ima Sanchís, «Cada día hay que dejar de ser un rato», en *La Vanguardia*, 25 de enero de 2020, <https://bit.ly/3eLxgWm> [Consultado el 22/04/2020]

vivable y placentero para un número cada vez mayor de personas. La propuesta de Russell pretendía ampliar el bienestar a toda la población, repartiendo medios y tiempo libre a todo ser humano. Hoy en día, el primer paso hacia este objetivo sería separar el trabajo de los ingresos necesarios para la supervivencia.

La obra de **Sharon Lockhart** se inscribe en una larga tradición caracterizada por la observación contemplativa de actos cotidianos. Uno de los aspectos más relevantes de sus proyectos es el énfasis en los procesos, las formas de trabajo y la organización laboral. Las cuatro fotografías de gran formato que se presentan en «Sooooo Lazy» bajo el título *Lunch Break Installation, Duane Hanson: Sculptures of Life, 14 December 2002 – 23 February 2003, Scottish National Gallery of Modern Art* [Instalación de la pausa del almuerzo. Duane Hanson: esculturas de la vida, 14 de diciembre de 2002 - 23 de febrero de 2003, Scottish National Gallery of Modern Art] congelan instantes del proceso de instalación de un conjunto escultórico hiperrealista de Duane Hanson. Mezclados con las esculturas, aparecen los montadores del museo. La pausa para el almuerzo se convierte así en una suspensión contemplativa de trabajadores (esculturas) en descanso, mientras reconocemos a los montadores (humanos) en plena labor. Las cuatro fotografías detienen el tiempo y lo convierten, como a menudo ocurre en el trabajo de Lockhart, en mera contemplación dilatada.⁶

Resulta muy sugestiva la voluntad de la artista estadounidense de representar una suspensión (por partida doble) del trabajo productivo dentro del marco institucional. El descanso para la comida es el sujeto de las esculturas de Hanson, y la pausa de los instaladores de la obra de Hanson (cuyos movimientos se ven congelados por el instante del disparo fotográfico) es el sujeto de las fotografías. La calidad extrema y la escala real de las fotografías convierten esta serie en una reflexión acerca del

⁶ Años más tarde, en 2008, la artista realizará la película *Lunch Break* sobre el mismo tema, pero en este caso mediante un único plano secuencia ralentizado que extiende la pausa del almuerzo en una fábrica hasta los 83 minutos de metraje del film.

Sharon Lockhart, *Lunch Break Installation*, Duane Hanson: *Sculptures of Life*, 14 December 2002 - 23 February 2003, Scottish National Gallery of Modern Art, 2003

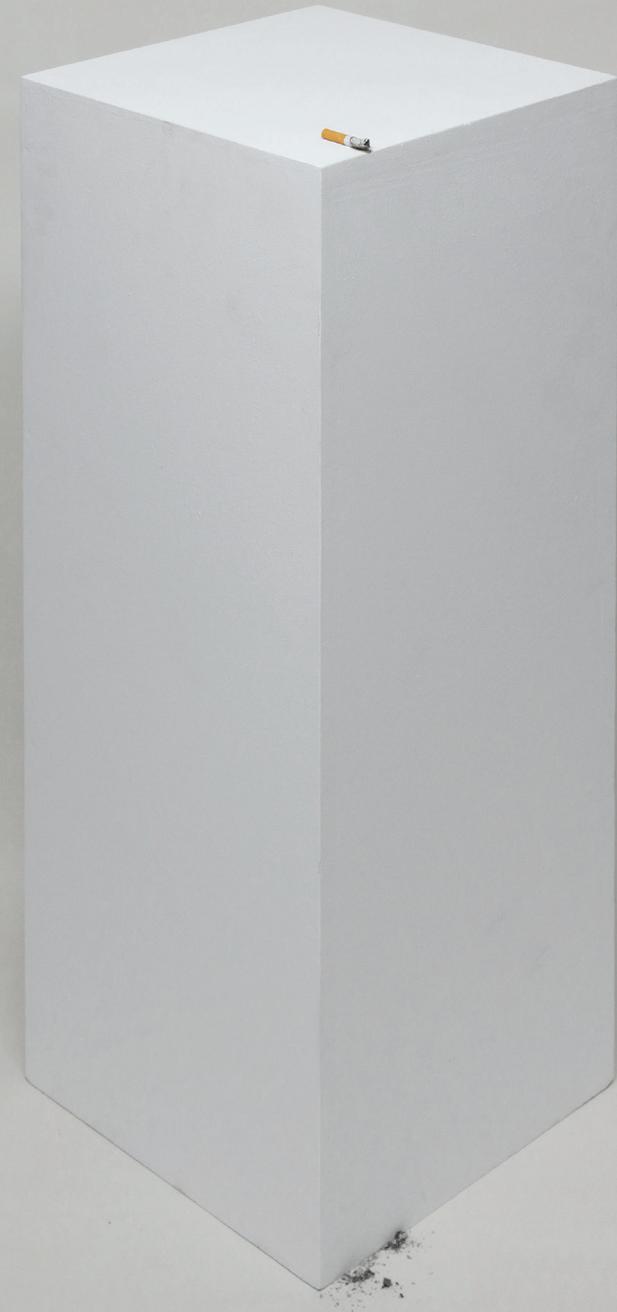




tiempo dividido entre el trabajo y el descanso (negocio/ocio). Presentada en una línea en la pared, esta obra sugiere un monumento al descanso y celebra la importancia del no hacer.

Delante de las fotografías, la mirada atenta del visitante descubrirá un cigarrillo consumido sobre una peana blanca. Hay rastros de cenizas y la del cigarrillo es alargada, producto de una combustión lenta; es el proceso ralentizado de un pitillo que no se ha fumado, o bien, que se ha esfumado. Es evidente que alguien lo ha olvidado ahí durante el montaje. Alguien ocupado en una actividad más urgente, quizá incluso más provechosa, ha despilfarrado un cigarrillo que ahora está apagado sobre una peana. O ha sido tan perezoso que no se ha preocupado en fumarlo, una actividad ya de por sí estéril.

Como diría Malévich, la pereza es la verdad inalienable del hombre. **Misha Bies Golas**, el autor de esta obra, no oculta la referencia a las esculturas de humo, efímeras creaciones de Giovanni Papini en su novela *Gog*, en la que hace una disección cruda de nuestra sociedad. En ella encontramos a un excéntrico personaje cuya obsesión artística es realizar esculturas de humo, que serían incluso más efímeras que el teatro y la danza, pero también que la instalación que aquí nos ocupa, simple resto de una escultura de humo que se ha derrochado y que el público ya no puede disfrutar. Volvemos a lo planteado por Aballí: sin hacer o dejando hacer es posible aguardar que algo ocurra y, entonces, reconocerlo. Sin embargo, aquí es el olvido lo que genera la obra. La peana funciona como apoyo para un pitillo y como soporte de una escultura inesperada. Aunque no tan inesperada: la escultura de Misha Bies Golas está hecha de espera y olvido. En el contexto de la exposición «Soooooo Lazy», el cigarrillo esfumado sin fumar y abandonado en una peana blanca dialoga con las gigantescas fotografías de Sharon Lockhart y devuelve a estas últimas un sentido y una escala más humana. Si las fotografías de la artista estadounidense congelan eternamente el momento de la instalación de una obra, esa pausa para el almuerzo, la propuesta de Misha Bies Golas atrapa una duración, el tiempo de combustión de un cigarrillo olvidado encima de un *atrezzo* museográfico. El abandono de un





SIENTESE EN LA SILLA Y
PERMANEZCA SENTADA/O
HASTA QUE LA MUERTE
LES SEPARE

Una propuesta ZAJ

pitillo solitario añade un componente irónico al derroche del tiempo y de la riqueza del *potlatch* y abre otra posibilidad al despilfarro. A la vez, nos lleva por el buen camino de lo gozoso, de un tiempo liberado del imperativo del trabajo productivo.

Como indica el cartel de la obra de **Esther Ferrer**, la *Silla Zaj* ordena al visitante sentarse en ella y permanecer en esa difícil posición «hasta que la muerte les separe». Una proposición irrealizable (en la sala el visitante será siempre persuadido de llevar a cabo esta casi iconoclasta y revolucionaria acción) que sintetiza y concentra la ironía absurda y la poética rupturista de las proposiciones del grupo artístico Zaj con el que Ferrer colabora. Obra emblemática de la artista vasca, con la que seguramente alude a la imposición y a la asunción de normas que coartan las condiciones de vida de un hipotético sujeto que accede a acatar una orden emitida por otro sujeto invisible, y a la posibilidad o no de contradecirlas (no olvidemos que esta obra se realiza en 1974, al final de la dictadura franquista). Se trata, por otro lado también, de una reflexión sobre el paso del tiempo y el uso que hacemos del mismo, a la vez que incide en los límites entre espectador y obra, visitante y *performer*, y en las normas que condicionan el espacio de mediación donde consumimos el arte.

La artista ha usado la silla en otras de sus acciones/*performances*, como *Acción para 36 sillas, 36 zapatos y un despertador* (Milán, 1989) y *Canon para 7 sillas* (Marsella, 1990). Sobre su relación extensa con este objeto, escribe Ferrer: «Desde siempre me han interesado las sillas, objetos cotidianos, casi anodinos, pero que, con su sola presencia, pueden modificar el espacio de una habitación». Y continúa: «He realizado diferentes instalaciones con sillas: unas veces son simplemente un diálogo de formas en el espacio, suspendidas con cables, finos o no; otras tienen además una significación política o social».⁷

⁷ Esther Ferrer, *Espacios entrelazados*, <https://estherferrer.guggenheim-bilbao.eus/exposicion> [Consultado el 22/04/2020]

No cabe duda de que la obra que aquí se presenta tiene una clara significación política. Su exhortación perentoria, leída en el seno de la actual sociedad hiperactiva y desquiciada, parece ser muy pertinente. Aunque tal vez su propósito quede en parte desvirtuado por la transformación antropológica que la tecnología nos impone y que cada día más abrazamos sin rechistar ni pensar mucho en lo que estamos haciendo. Aunque estuviéramos sentados, encerrados en nuestras viviendas, como recientemente durante el confinamiento, no pararíamos de producir y comunicar a través de nuestra prótesis más fundamental: el móvil y una conexión wifi activa. Posiblemente estaremos conectados con millones de personas hasta que la muerte nos separe... Pero, ¿podemos comunicar de verdad con tanta gente a la vez? Y, sobre todo, ¿qué nos aporta esta manera de socializar? ¿Estamos seguros de que nosotros, con nuestra digitación febril, estamos creando un mundo donde realmente nos gustaría vivir?

«Todo mi trabajo va dirigido contra aquellos que están empeñados, mediante la estupidez o el diseño, en volar el planeta o hacerlo inhabitable. [...] me interesa la manipulación precisa de las palabras y las imágenes para generar una acción, no para salir y comprar una Coca-Cola, sino para crear una alteración en la conciencia del lector. Sabes, me preguntan si continuaría escribiendo si estuviese en una isla desierta y supiese que nunca nadie fuese a leer lo que he escrito. Mi respuesta es rotundamente sí. Continuaría escribiendo por compañía. Porque estoy creando un mundo imaginario —siempre es imaginario— en donde me gustaría vivir».⁸

William S. Burroughs

⁸ William S. Burroughs citado en Federica Gordon, «Hasta que la muerte les separe», *BCN-MÉS*, #76, diciembre de 2018 - enero de 2019, pág. 21.

En la década de 1980, las acciones del colectivo **Agustín Parejo School** (APS) fueron pioneras en España de una práctica artística entendida como activismo urbano y social. Su discurso hace especial hincapié en el tema del trabajo y la falsa dialéctica tiempo de producción versus tiempo de ocio que atraviesa toda la exposición. En esos años, España vivió las primeras crisis del capitalismo en un contexto formalmente democrático. Fueron años de paro y escasez de vivienda. Tomando como referentes el agitprop y la Internacional Situacionista, e investidos de un espíritu *punk*, APS convirtió el espacio público en un campo de acción colectiva y de reivindicación social. Sus sorprendentes e inesperadas acciones callejeras llamaron la atención en una ciudad de provincia como Málaga, que los recibió con sorprendente complicidad. La calle era y sigue siendo un territorio válido para el arte. Algo que convierte las propuestas de APS en más actuales que nunca. *Por favor estamos parados* (1987) era parte de la edición de postales y de un calendario con grafitis callejeros pintados por el grupo. En la exposición «Sooooo Lazy» proponemos reactivar una de estas postales, usando el mismo lema para convertirlo en un estarcido y realizar una pintada dentro del espacio expositivo. El estar parado se presenta no como posición de subalternidad y drama social, sino como reivindicación de un mundo finalmente liberado de la esclavitud del trabajo.

El desarrollo tecnológico lleva consigo un sinfín de posibilidades; para aprovechar esta enorme oportunidad, se trata ahora de separar y nunca más volver a unir —ni tan siquiera considerarlos como dos caras de la misma moneda— el trabajo y los ingresos que se necesitan para subsistir. El apego al trabajo, nuestra obsesión por someternos más o menos voluntariamente a esta actividad productiva, nace de una insidiosa vocecita que oímos siempre en nuestro interior: si no trabajamos no tendremos para comer. Es preciso que la humanidad ponga fin de una vez por todas a esta terrible condena del ser humano, cada vez menos sostenible incluso para la mera supervivencia del propio sistema capitalista.

En su texto *Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo* (2014), Maurizio Lazzarato analiza aspectos del artista francés relacionados con el trabajo

POOR FAABO

R ESTAMIO

S PARADO

y demás tragedias de la humanidad: «El rechazo del trabajo contemporáneo, ¿puede entonces apoyarse en la acción perezosa para desarrollar sus potencialidades políticas? Seguramente, porque —como dice Lafargue— una “locura” todavía más “extraña” recorre el planeta: los dominados ya ni siquiera mendigan por un trabajo, sino por un empleo».⁹ El sociólogo italiano continúa citando a Duchamp: «Considero que el trabajo para vivir es una estupidez [...] Es vergonzoso que todavía estemos obligados a trabajar para existir, [...] estar obligado a trabajar para existir es, realmente, una infamia».¹⁰ Greil Marcus escribe en *Rastros de carmín* (1989) que, con su tercer single, *Pretty Vacant*, los Sex Pistols habían levantado de sus tumbas a los lolardos¹¹ después de cientos de años de olvido. El grupo, formado por unos gamberros reunidos por Malcolm McLaren, asume su condición ontológica de desempleados y precarios con orgullo en una Gran Bretaña que alcanzaba la cifra récord (por entonces) de un millón de parados, y lo grita con la desfachatez típica de los supervivientes. Y justamente en esto consiste su negación radical, su rechazo profundo y sin concesiones a la lógica del neoliberalismo que pocos años después iba a triunfar con la llegada al poder de Margaret Thatcher y Ronald Reagan. Cuestionar lo dado por sentado, abrir una brecha en lo que llamamos, siempre demasiado a la ligera, *sentido común*, implica una reivindicación lógica y urgente. La insumisión *punk* dejaba bien claro que los que tenían un problema eran los que se sometían, más o menos voluntariamente, a aquella nueva y organizada forma de esclavitud, no ellos. No se le puede pedir al arte mucho más... ¿cierto?

⁹ Maurizio Lazzarato, *Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo seguido de Miseria de la sociología*, traducción y notas de Javier Bassas Vila, Ediciones Casus-Belli, Madrid, 2015, pág. 48.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 21.

¹¹ El movimiento lolardo o wyclifista era una antigua herejía británica, precursora de la reforma, que «equiparaba pecado con trabajo, rechazando ambos. El trabajo, decía la Biblia, era el castigo de Dios por el Pecado Original, pero no así en la Biblia de los lolardos. Estos decían que Dios era perfecto, que los hombres y las mujeres eran creación de Dios y que por serlo eran perfectos y no podían pecar, excepto contra su propia naturaleza perfecta mediante el trabajo, entregando la autonomía que Dios le había concedido a las reglas de los poderosos, a la mentira de que el mundo había sido hecho para otra cosa que no fuese el perfecto placer de uno mismo». Greil Marcus, *Rastros de carmín*, Anagrama, Barcelona, 2005 [1993], pág. 21.

«Estamos bastante, bastante desocupados y no nos importa».

Sex Pistols, Pretty Vacant

Por favor estamos parados reivindica la condición de parados, como un orgullo de los que se resisten a entregarse a «las reglas de los poderosos, a la mentira de que el mundo había sido hecho para otra cosa que no fuese el perfecto placer de uno mismo».¹² Según escriben en sus textos colectivos: «APS no produce propiamente obras (que son procesos consumados), sino que deja, si acaso, las huellas, el rastro, del proceso siempre inconcluso de su propia creación. La verdadera obra de APS es APS».¹³ Rechazan la autoría personal en pos de una autoría compartida, o bien de una ausencia de autoría. Las palabras circulan libremente y así su proyecto consiste en «multiplicar las formas posibles de participación en un *potlatch* generalizado».¹⁴

Según la Internacional Situacionista, el desarrollo inevitable de la automatización cada vez más extensa y eficaz liberaría al ser humano de la obligación de trabajar; como consecuencia, «el ocio y el tiempo libre se habían convertido en un campo de batalla fundamental. Se trataría, por tanto, de impulsar una interacción entre práctica artística/arquitectónica, investigación social y progreso tecnológico para generar una diversidad

¹² Greil Marcus, *Rastros de carmín*, Anagrama, Barcelona, 2005 [1993], pág. 21.

¹³ APS, «No somos nadie», en VV. AA., *Agustín Parejo School*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Junta de Andalucía, Sevilla, 2017, pág. 7.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 18.

infinita de lo que ellos denominaban “ambientes” o “situaciones” con el objetivo de ayudar a la “realización de una vida más rica y completa”. En 1966, **Constant** (Constant A. Nieuwenhuys) escribió que el principal mérito de Johan Huizinga había sido reconocer que cada ser humano alberga un *homo ludens* en potencia; la liberación de esa potencia lúdica dependía de la emancipación social y esta, como ya habían apuntado Marx y Engels en *La ideología alemana* (1846), debería ser propiciada por los avances técnicos y científicos que en el futuro permitirían separar la producción de la mano de obra y, de ese modo, eximirá al ser humano de cualquier carga de trabajo»¹⁵. Si bien, en la actualidad, el ser humano consigue a menudo separar la producción de la mano de obra, aún no puede separar el trabajo de los ingresos necesarios para vivir.

En su fundamental texto *Otra ciudad para otra vida* (1959), Constant propuso un nuevo proyecto de ciudad y organización social con el que se podría finalmente dejar atrás al *homo faber* (el hombre que hace o fabrica) para que este finalmente se convirtiera en *homo ludens* (el hombre que juega). En un texto anterior, titulado *El principio de la desorientación*, Constant llega a proponer que hay que cambiar el principio rector del urbanismo, es decir, la orientación misma. Había que promover su contrario: la desorientación. Su modelo era entonces «un espacio social laberíntico», «con innumerables centros y puntos de partida y de llegada, que estaría en continua transformación y por el que los ciudadanos, liberados de la lógica productiva, pudieran deambular de manera indefinida». Perder el norte, salir de la lógica únicamente orientada a la producción, a la actividad febril y ciega, para abrazar la lógica de la pereza, de la holgazanería, del dar vueltas sin rumbo ni finalidad práctica, dilapidando el tiempo deambulando.

¹⁵ Manuel Borja-Villel, en VV. AA., *Constant. Nueva Babilonia*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2015, pág. 9.

«En los barrios viejos, las calles han degenerado en autopistas. El ocio está desnaturalizado y comercializado por el turismo. Las relaciones sociales se hacen imposibles en ellos. Únicamente dos cuestiones dominan los barrios contruidos últimamente: la circulación en coche y el confort de las viviendas. Son la miserable expresión de la felicidad burguesa, y toda preocupación lúdica está ausente».¹⁶

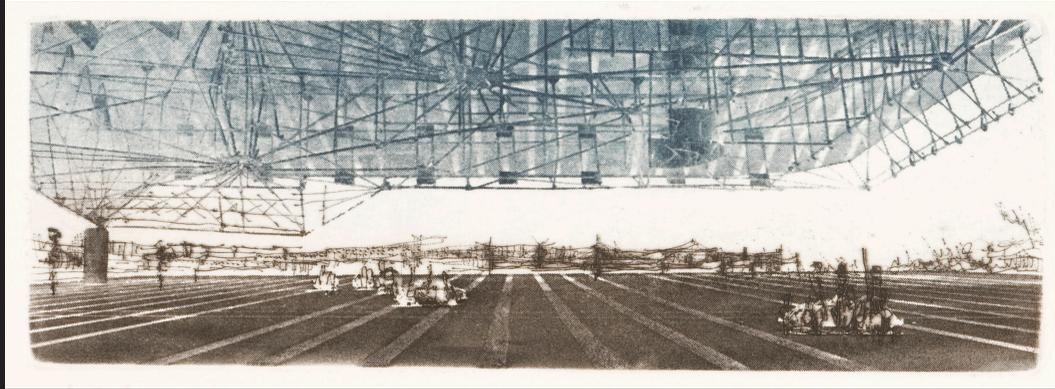
Constant

Muy cercano a supuestos vinculados a la creciente automatización de los sistemas productivos, *New Babylon* (1956-1974) ha sido, probablemente, el último gran proyecto utópico hasta el momento. A lo largo de casi treinta años, Constant realizará textos, dibujos y litografías con los que irá desarrollando un modelo de ciudad planetaria basado en la construcción de estructuras modulares, móviles e interconectadas, con el que proponía hacer posible un nuevo modelo de vida lúdica y creativa: «la disminución del trabajo necesario para la producción mediante la automatización extendida creará una necesidad de entretenimientos, una diversidad de comportamientos y un cambio de naturaleza de los mismos que llevarán forzosamente a una nueva concepción del hábitat colectivo que disponga del máximo de espacio social, al contrario que la concepción de ciudad verde donde el espacio social se reduce al mínimo».¹⁷

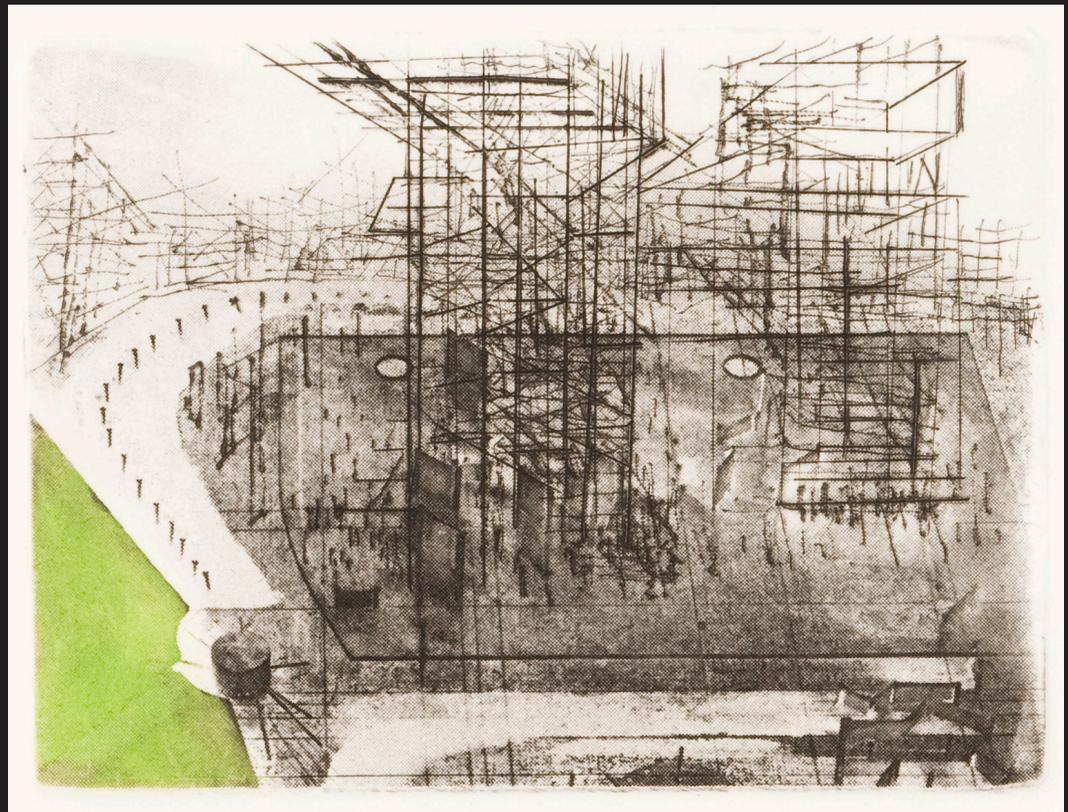
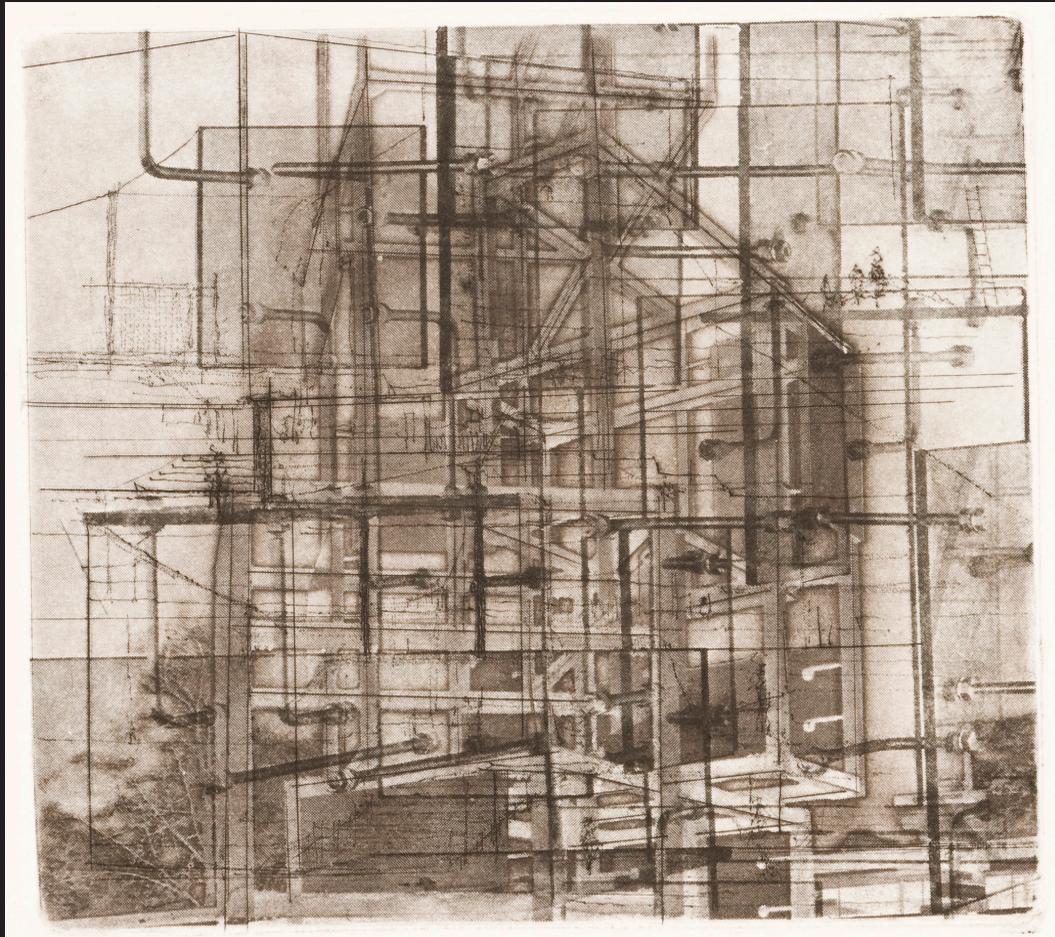
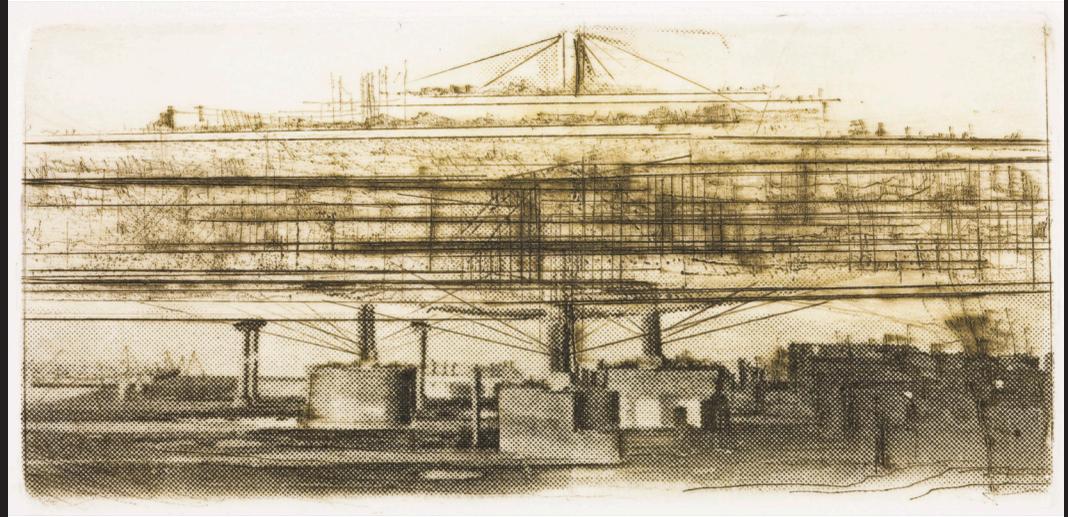
¹⁶ Constant, «Otra ciudad para otra vida», en *Internacional Situacionista*, Vol. I: *La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999. Texto original publicado en *Internationale Situationniste*, 3, 1959.

¹⁷ Ibid.

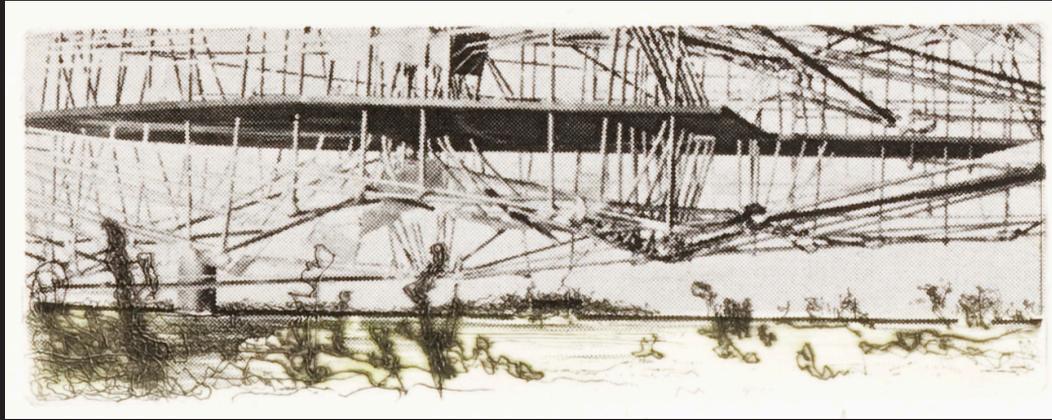
Constant, *Joyriding*, 1970
Constant, *Labyr*, 1970



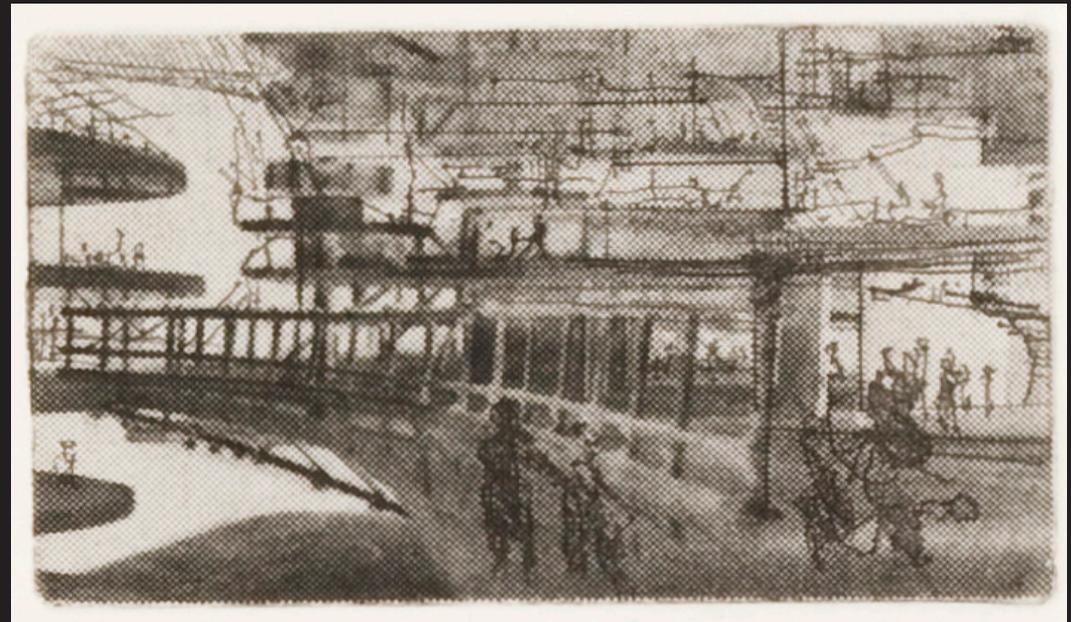
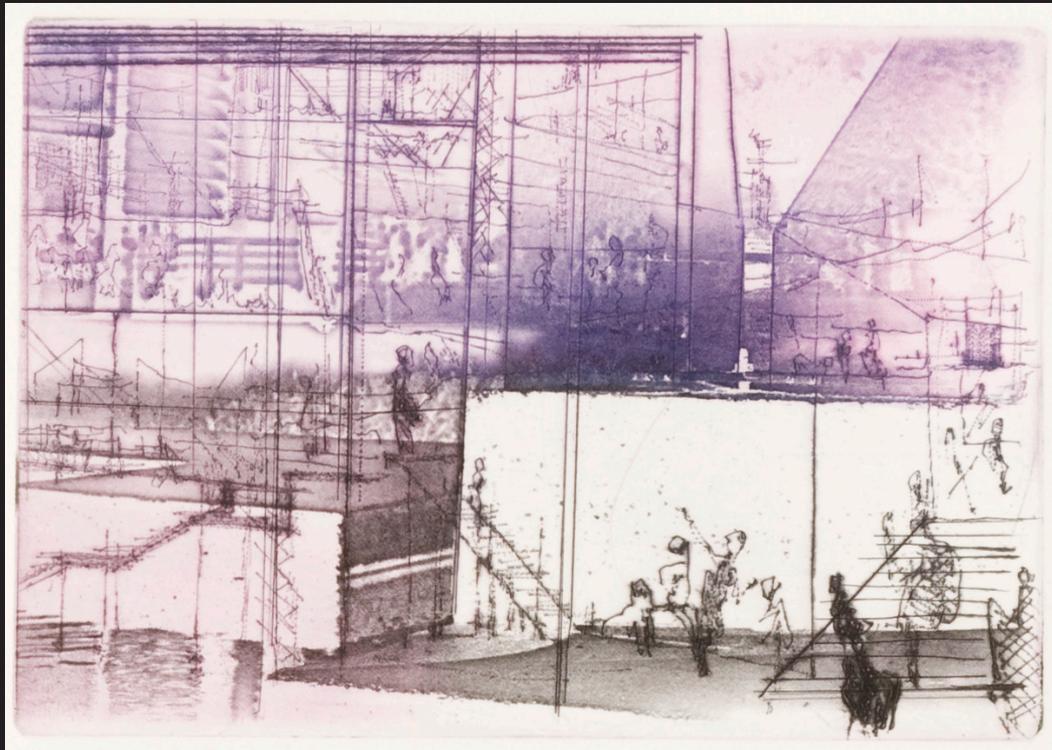
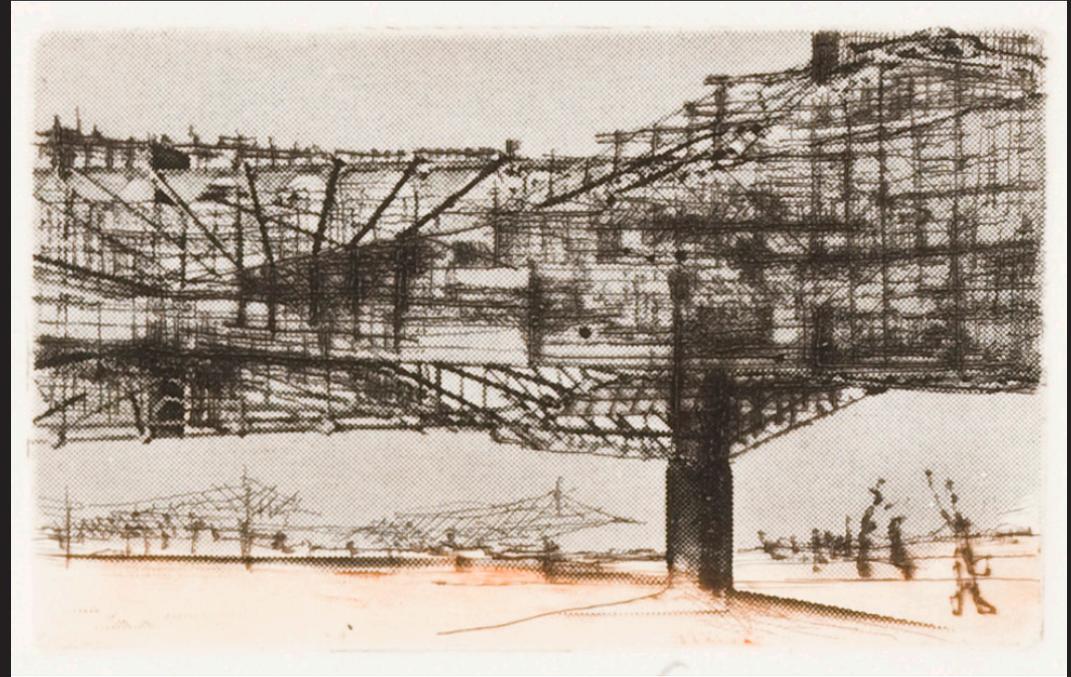
Constant, *Sector / secteurs*, 1970
Constant, *Tours*, 1970



Constant, Paysage avec secteurs, 1970
Constant, Intérieur, 1970



Constant, Détail d'un secteur, 1970
Constant, Intérieur d'un secteur 1 / New Babylon, 1970



New Babylon surge a raíz de la experiencia de Constant en el campamento gitano de Alba, en Italia, donde vivió un tiempo gracias a la invitación del pintor Giuseppe Pinot Gallizio, y supone el esfuerzo de teorizar sobre un modelo de ciudad vinculado a la Internacional Situacionista y al teórico Guy Debord, no guiado por la lógica productiva y que favoreciera situaciones únicas, comunales y experimentales. «A la idea de una ciudad verde que han adoptado la mayor parte de los arquitectos modernos oponemos la imagen de una ciudad cubierta en la que, al separar los planos de los edificios y de las carreteras, se da lugar a una construcción espacial continua separada del suelo, que comprenderá tanto grupos de alojamientos como espacios públicos (permitiendo modificaciones de destino según las necesidades del momento). Como toda la circulación, en el sentido funcional, pasará por debajo o por las terrazas superiores, se suprimen las calles. La gran cantidad de espacios atravesables diferentes de los que se compone la ciudad forman un espacio social complicado y vasto. Lejos de un retorno a la naturaleza, de la idea de vivir en un parque como antaño los aristócratas solitarios, vemos en tales construcciones inmensas la posibilidad de vencer a la naturaleza y someter a nuestra voluntad el clima, la iluminación, los ruidos en los diferentes espacios».¹⁸

En las litografías que se muestran en la exposición, el visitante puede ver algunas de las soluciones que proyecta Constant y detectar, así mismo, el otro gran interés del artista: derribar las fronteras entre las diversas artes y crear espacios en los que combina color y forma (el llamado colorismo espacial) para conseguir una arquitectura más sugerente y atractiva, que estimule la creatividad. En este trabajo, vemos la influencia de otro gran arquitecto del ocio, Aldo van Eyck, con quien había colaborado anteriormente y que es conocido, entre otras cosas, por proponer un nuevo tipo de parques infantiles en la ciudad de Ámsterdam que se extenderían como modelo en toda Europa y que sugieren una alternativa humanista

al modernismo funcional; y también del hecho de formar parte del grupo Néovision, junto con los artistas Stephen Gilbert y Nicholas Schaffer, con quienes desarrolló el concepto de construcción y que puede verse en la obra *Construction aux plans transparents* (1954), de la colección MACBA. La propuesta de transformación social de la ciudad de Constant, lejos de quedarse en el plano puramente artístico, activó un intenso debate en las escuelas de arquitectura de la década de 1960 e influyó, entre otros, al arquitecto Yona Friedman y su proyecto *Ville Spatiale* (1964).

El trabajo de **Priscila Fernandes**, *Gozolândia e outros futuros* [Jauja y otros futuros], reflexiona sobre los efectos y las consecuencias que los contextos industriales y posindustriales provocan en la vida de las personas y en su manera de relacionarse mediante el cuerpo. A través de un enfoque personal y una mirada desplazada, la obra de Fernandes propone una lectura política y social de los movimientos de arte moderno, a menudo neutralizados y relegados a un análisis meramente formal o estilístico. Sus obras se nutren de lecturas sobre el trabajo, el tiempo libre, la educación, la rutina y demás valores vinculados a la productividad contemporánea. Las fuentes teóricas que la artista explora en su trabajo son muy cercanas a las de «Sooooo Lazy» (Lafargue, Malévich, entre otros muchos). La pregunta que Fernandes propone y desarrolla en el vídeo que aquí se expone es la misma que Malévich trata en su conferencia: ¿Por qué la pereza es considerada la madre de todos los vicios, cuando es evidente que es la finalidad a la que anhela todo ser humano?

La película *Gozolândia e outros futuros* es el resultado del encargo de la 32.ª edición de la Bienal de São Paulo. El título hace referencia a Cocanha (en español, traducido como país de Cucaña o Jauja), un célebre mito medieval sobre un lugar fantástico donde abunda comida y buen clima y, sobre todo, donde no es necesario trabajar. Se propone así, tanto en este mito, común a muchas culturas, como en el vídeo que vemos proyectado en sala, una representación sugestiva de un elogio de la pereza, de la tierra como paraíso. El vídeo articula, además, varias líneas narrativas alrededor del juego y de la ociosidad, y los relaciona con el arte abstracto en un intento de situar juntos los desarrollos de este movimiento artístico y las diferentes formas de ocio.





En la discusión acerca del ocio como herramienta política y como proceso creativo, «Gozolândia plantea preguntas pertinentes sobre las maneras y espacios vinculados al ocio en el siglo XXI, en las que se incluyen las consideradas actividades útiles (trabajo), las sociales (por ejemplo, el parque en la ciudad), las contemplativas, las espirituales y las regeneradoras. La historia del arte moderno tiene muchos ejemplos de esta discusión, desde la época de la Revolución Industrial y los pintores neopresionistas, hasta las diferentes escuelas de arte abstracto».¹⁹ La pregunta fundamental que arroja su propuesta nos sirve para pensar en cómo el ocio y el trabajo dominan y configuran la construcción y la percepción de nuestra sociedad, así como el papel que ejerce en la comunidad el individuo. Junto al vídeo, unas tumbonas realizadas por la artista completan la instalación y facilitan un espacio de descanso y relajación en el recorrido. Una clara invitación a la pausa y a la contemplación estática de un trabajo audiovisual que contiene también muchos elementos sinestésicos que pueden reconfortar gozosamente al espectador.

Xavier Ribas se ha interesado especialmente por las nociones de espacio público y vida cotidiana y en sus fotografías rastrea los hábitos en la ciudad contemporánea. El proyecto fotográfico *Domingos* (1994-1997) es una de sus series más conocidas, en la que disecciona el tiempo de ocio familiar en los espacios residuales, en polígonos y descampados todavía no urbanizados, de Barcelona y alrededores: el picnic, el juego, el descanso, el paseo, la siesta o la tertulia.²⁰ El autor, influenciado por las ideas del fotógrafo Lewis Baltz, explora zonas en la periferia de la ciudad que permanecen no reguladas ni explotadas por la industria del turismo, en las que puede experimentarse la ausencia de orden y de reglamentación social. Se trata de espacios no codificados por la lógica del máximo beneficio, que se convierten en reductos de creatividad social.

¹⁹ Marília Loureiro, *Priscila Fernandes*, <https://bit.ly/3o6HOFa> [Fragmento traducido para este catálogo]. [Consultado el 22/04/2020]

²⁰ Véase ficha de la obra en la web del MACBA: <https://bit.ly/2MpM2Gu> [Consultado el 22/04/2020]

Lejos de querer ofrecernos una imagen desesperada de una parte de la sociedad marginada, el autor ve en ellos más libertad que en las catedrales del ocio organizado. En palabras del mismo Ribas: «La cuestión es: ¿por qué la gente convierte estos espacios residuales en el centro de sus actividades de ocio dominical? Parece ser que vivimos en la sociedad del ocio, pero no del ocio como descanso, sino del “ocio activo” que, según las industrias del sector, es el complemento ideal del trabajo. [...] En consecuencia, se producen áreas para el ocio organizado que se parecen a las áreas organizadas para la producción. [...] Sin embargo, visitando las “catedrales” del ocio organizado, como Isla Fantasía, Port Aventura o Montigalà, he encontrado más placidez en los solares adyacentes convertidos en improvisados comedores de domingo que en su interior. Da la impresión de que detrás de esta improvisación hay más de voluntad que de accidente. Es posible, entonces, que el interés por estos espacios sea más bien el resultado de la toma de conciencia de que la periferia es un espacio de libertad. O dicho de otro modo, que la libertad solamente puede surgir en un espacio residual y que, por lo tanto, puede dar una imagen desoladora».²¹

Con su dibujo irónicamente mordaz *Just Do Nothing*, **Samuel Labadie** subvierte de manera carnavalesca el célebre lema de una conocida marca de deporte. El artista cuestiona el ocio como consumo, como actividad productiva disfrazada de «tiempo libre».

Con sus irreverentes y sagaces dibujos, Labadie propone una mirada crítica a nuestra iconosfera actual. Un horizonte visual que padecemos a través del constante bombardeo de imágenes y textos en redes sociales y en todas las pantallas que usamos como interfaces con lo real. Sus obras son fragmentos incompletos, trozos inacabados de una significación deficiente. Así como

²¹ <http://www.xavierribas.com/Contents/Barcelona/Barcelona.html> [Consultado el 22/04/2020]

Xavier Ribas, *Sin título (Familia leyendo)*. Serie Domingos, 1994-1997



Xavier Ribas, *Sin título (Mesa picnic)*. Serie Domingos, 1994-1997



Xavier Ribas, Sin título (Picnic solar industrial). Serie Domingos, 1994-1997



estos restos están inevitablemente separados de una totalidad compleja, el ser humano se encuentra también cada día más separado de su posibilidad de dejar de participar del mundo hiperconectado de las redes sociales y de los medios de masas. Separado de una posible renuncia a ser visible y a ver, a aportar su opinión, su experiencia, su estado de ánimo y a compartirlos con los demás, y consumir, al mismo tiempo, las vidas de sus presuntos «amigos» y *followers* en las redes sociales. De este modo, el sujeto contemporáneo pierde la posibilidad de ser invisible y de no ver, de no participar del ocio virtualizado y productivo.

Prácticamente nada influye de manera permanente, resulta imposible separar lo que importa de lo intrascendente; la nada misma, disfrazada de actividad frenética que oculta un vacío sin fin, mueve la rueda que no puede detenerse del capitalismo cognitivo. Si el producto es gratis, el producto eres tú. La obra de Labadie evidencia el funcionamiento de las redes sociales, pensadas para atrapar y gratificar a través de un continuo sistema de retroalimentación, tan simple como efectivo: *short term*, *dopamine driven*, *feedback loops*. Circulación desquiciada que no deja tiempo para pensar y que funciona a través de estímulos continuos. No hay tiempo para la auténtica pereza. El auténtico derroche será desconectado o no será.

En medio de este panorama, las obras de Labadie proponen una catarsis ritual que nos distancia lo suficiente como para ver el problema. Alejarnos de nuestros hábitos y horizontes cada vez más reducidos es el primer paso para tomar conciencia y, quizás, avanzar. En diálogo con la *New Babylon* de Constant, donde se dibujaban nuevas ciudades y estructuras con esperanza en el futuro, la obra de Labadie no transmite esperanza de cara al futuro del sujeto, sometido sin resistencia a los estímulos que recibe desde su *smartphone*, pendiente constantemente de la dictadura del *clickbait* y de los *likes* que recibe en redes sociales, distrayéndose con la lectura de la miseria de un comentario en Tripadvisor, con un vídeo porno, con innumerables anuncios o con la foto del perro del vecino con quien ya no habla.

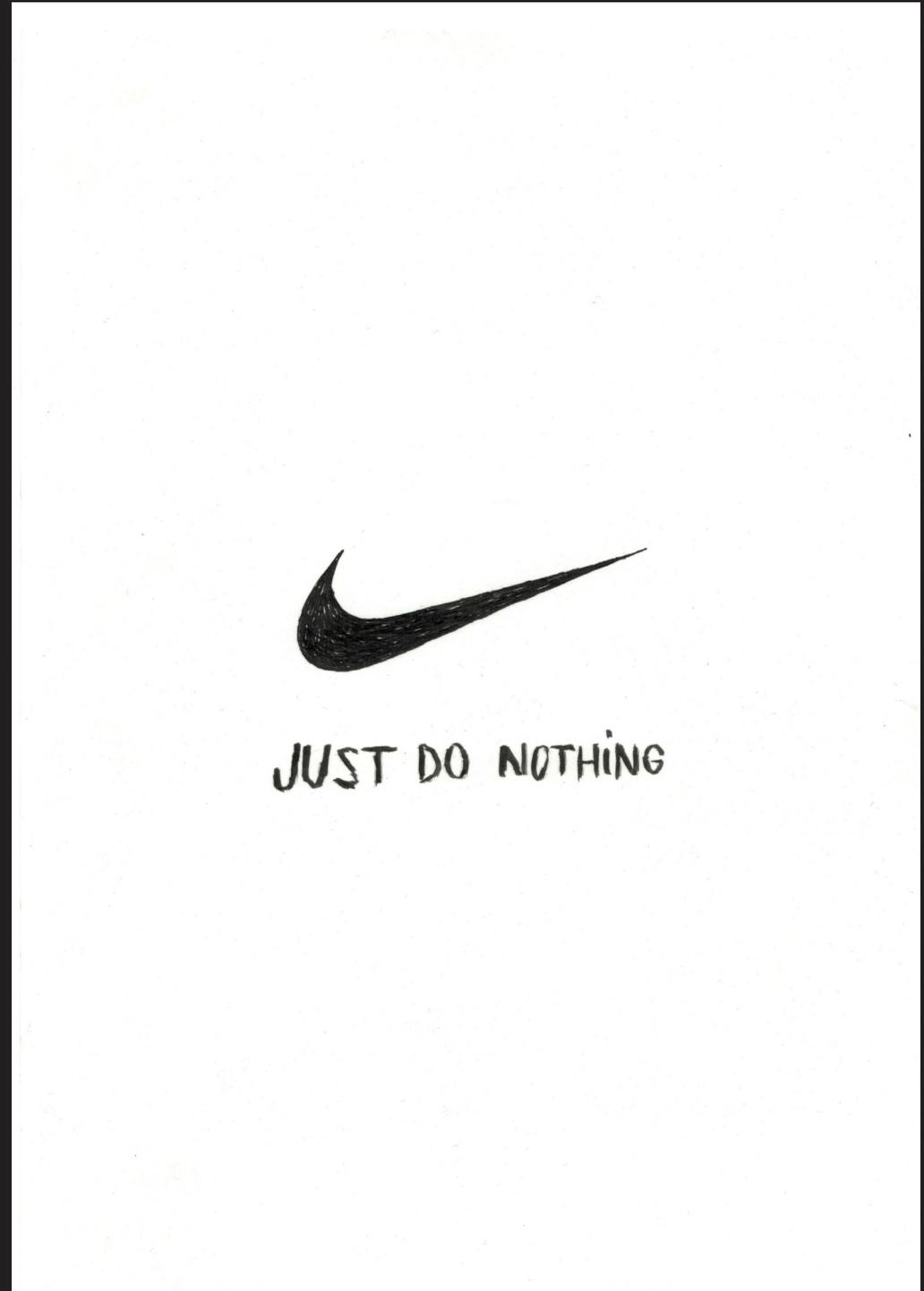
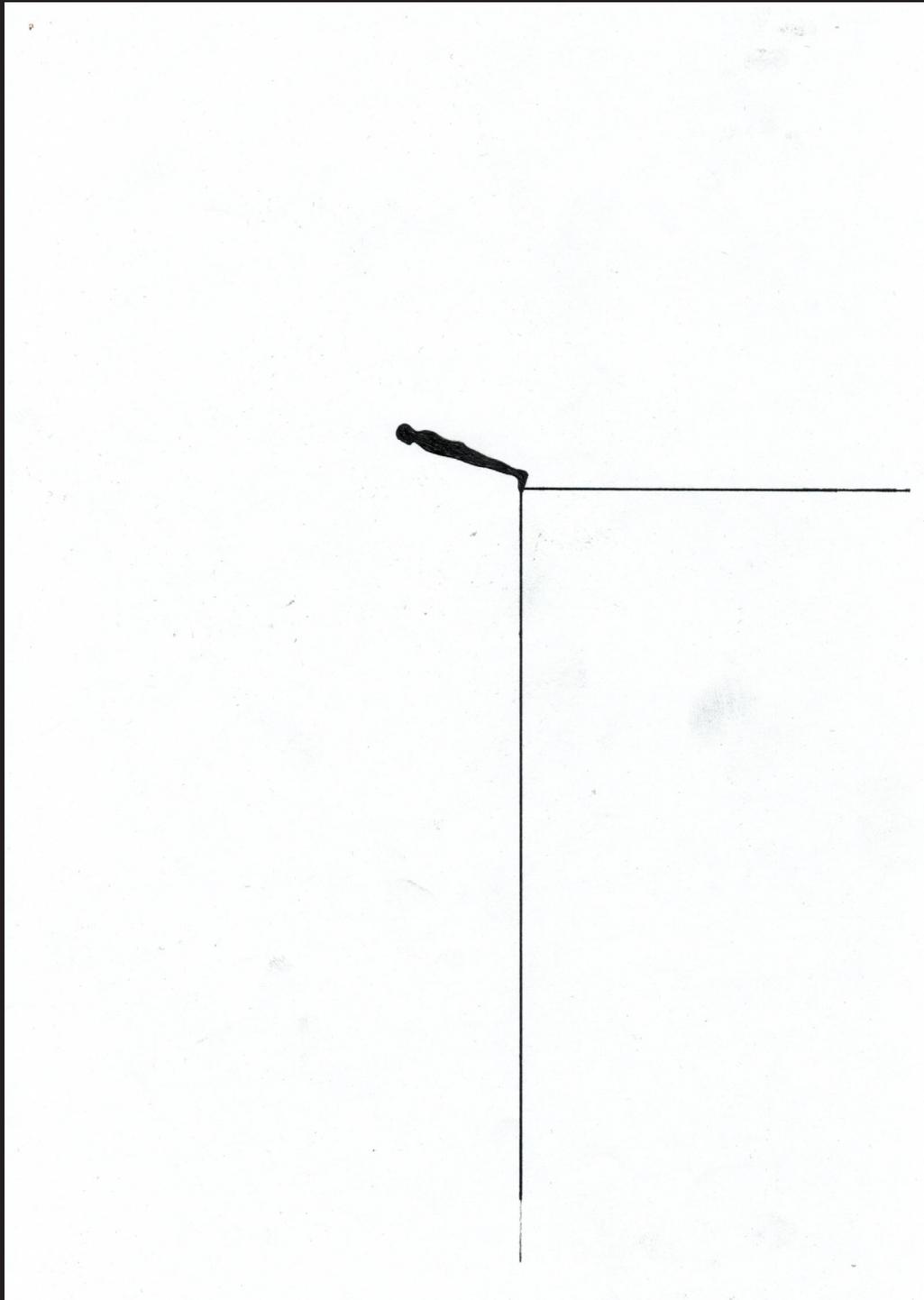
«La vida humana no puede limitarse a los sistemas cerrados que le son asignados en unas concepciones razonables. El inmenso trabajo de abandono, de derramamiento y de borrasca que la constituye, se podría expresar diciendo que ella no comienza más que con el déficit de estos sistemas, por lo menos en lo que ella admite de orden y de reserva no tienen sentido sino a partir del momento en que las fuerzas ordenadas y reservadas se liberan y se pierden para unos fines que no pueden estar sujetos a nada de lo que sea posible rendir cuenta».

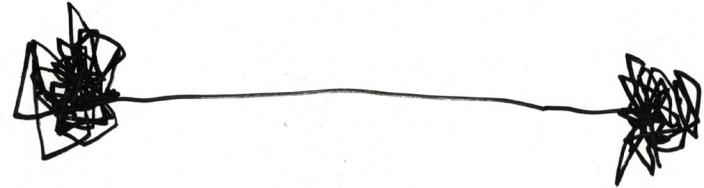
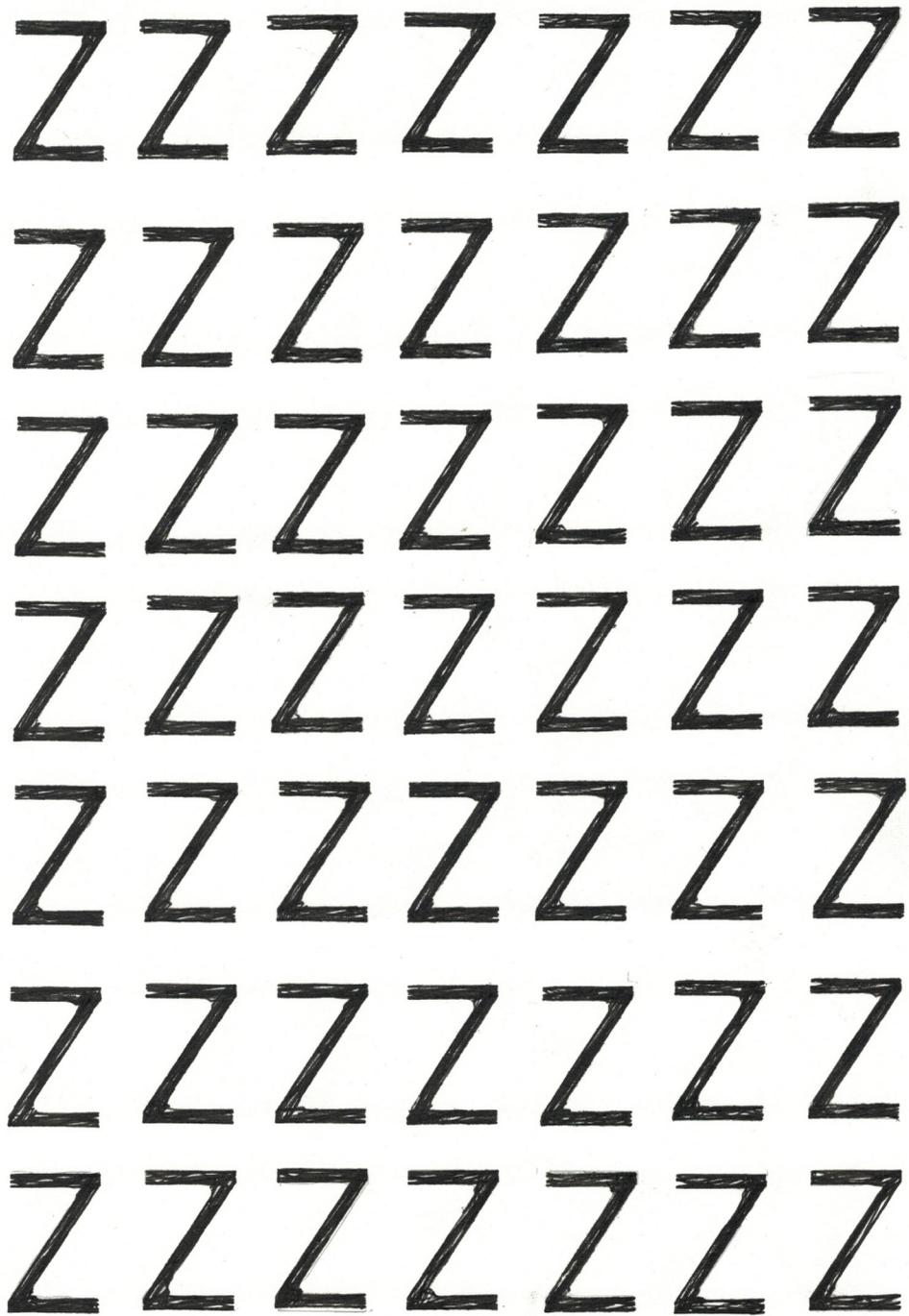
Georges Bataille, *La parte maldita*

La exposición «Sooooo Lazy. Elogio del derroche», consciente de ser una contradicción en sí misma y de participar en uno de los formatos de ocio consumible imperantes, anhela detenerse y disolverse, contemplar el vacío que esconde infinitos aspectos fundamentales para el ser humano.

Mladen Stilinović, cuyos proyectos y textos son un referente fundamental para «Sooooo Lazy», representa, en una de sus obras más celebres, al artista *at work*, durmiendo, tumbado en la cama. «Apenas cierras los ojos, comienza la aventura del sueño». ²² Así empieza, a su vez, *Un hombre que duerme*, un relato de Georges Perec que nos sirve para introducir la obra de **Camila Cañeque**, instalada muy discretamente en una pequeña porción de suelo de la sala expositiva. Su aportación está casi escondida, voluntariamente marginalizada; porque la pereza, pese a la tentativa de este proyecto

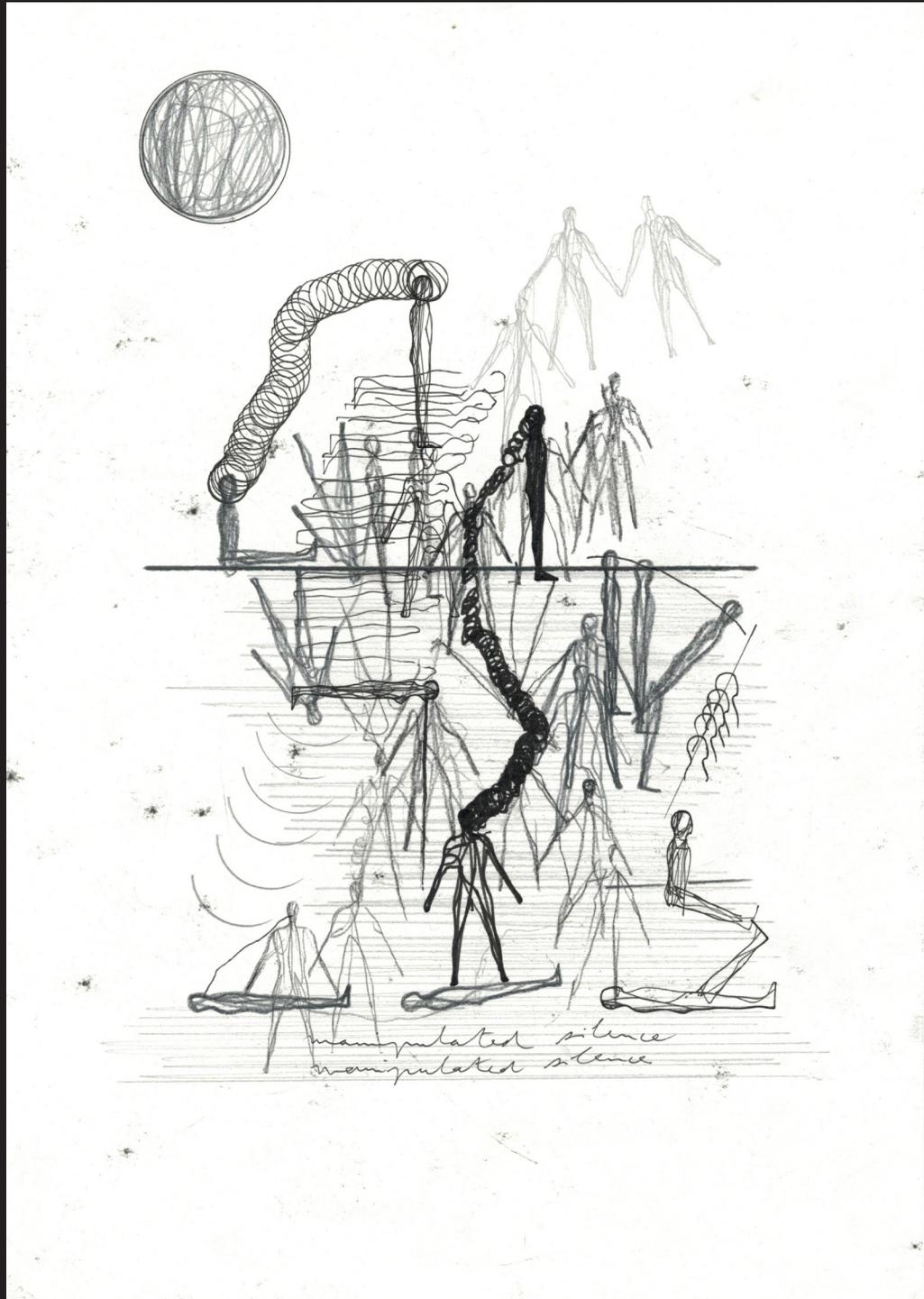
²² Georges Perec, *Un hombre que duerme*, traducción de Mercedes Cebrían, Impedimenta, Madrid, 2009.

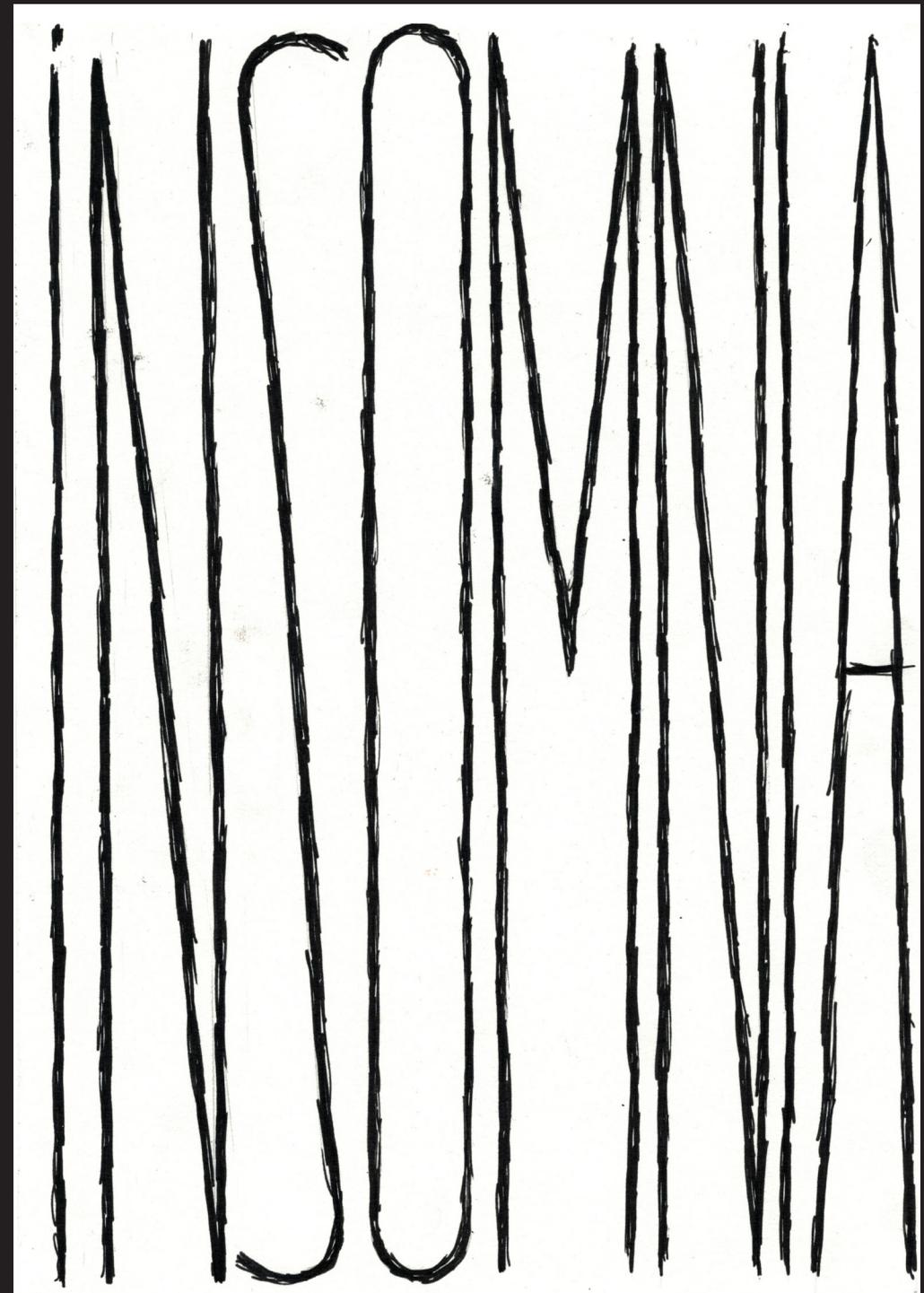
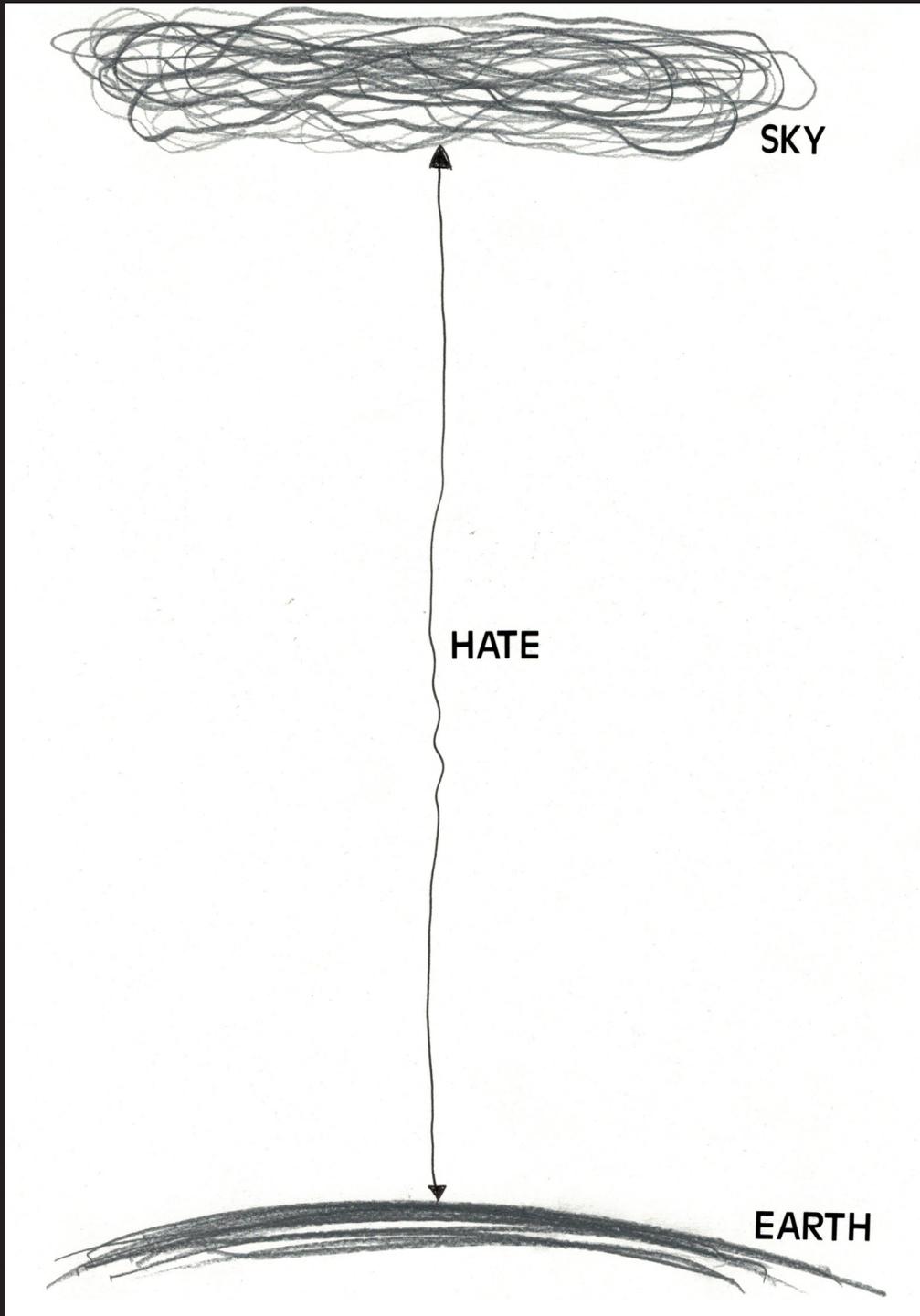




FROM NOTHING TO NOTHING

COOOOOL



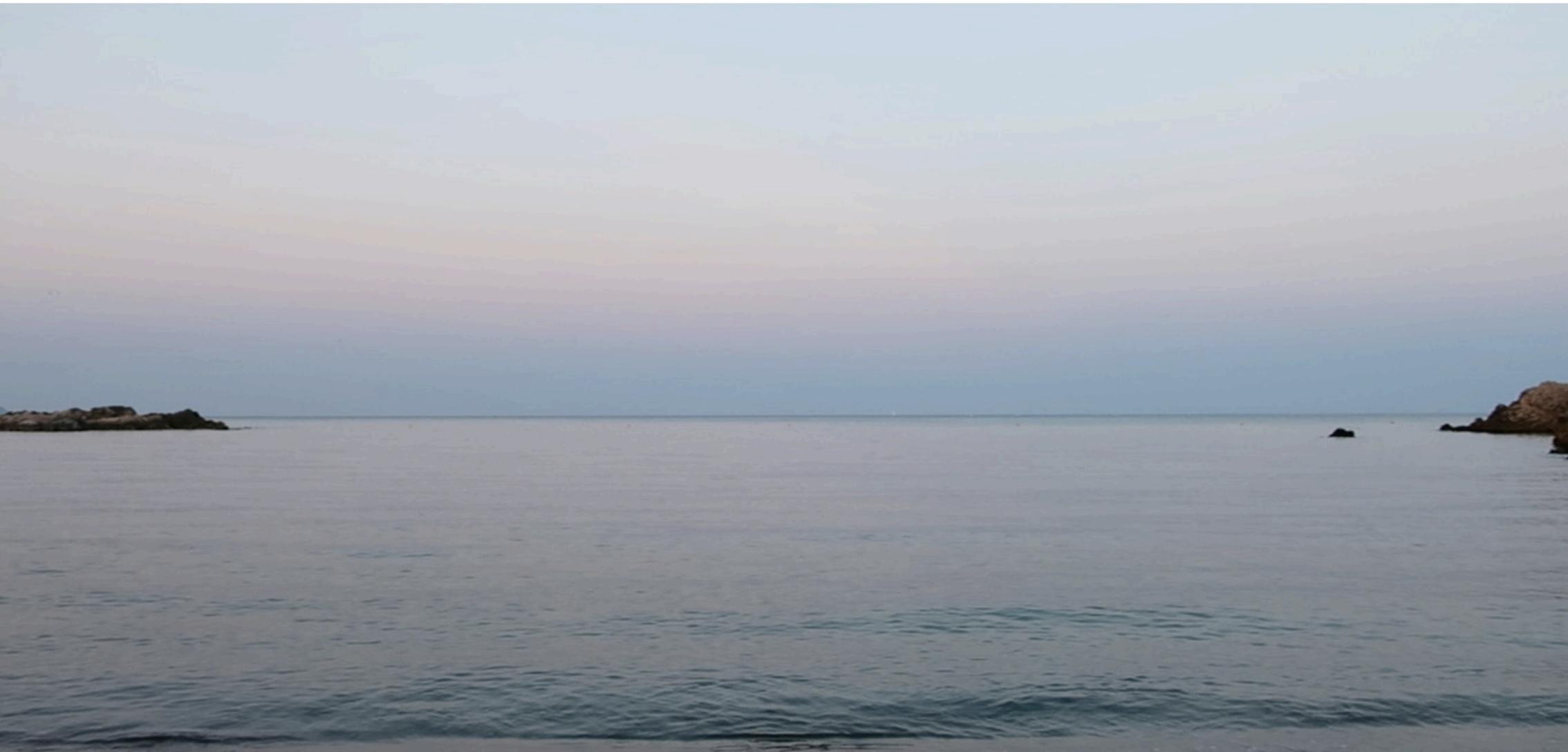


expositivo, sigue siendo considerada un vicio capital. Dos ojos cerrados están dispuestos en el suelo de manera estática y humilde. Ojos que no miran y no se mueven, como si rechazaran participar del ocio institucionalizado de esta exposición. Tanto la obra como su título remiten a una huida voluntaria, un autoexiliarse de la productividad y del espectáculo.

Cerca de la cartela de la pieza, un código QR nos lleva fuera de la sala de exposición. Un vídeo nos desplaza a una orilla, cercana, desierta y apetecible; y, ante la orilla, un mar inmenso, bañado de luz tenue y apaciguado. Un plano fijo que se repite continuamente: una huida sin fin. La reflexión interior precisa espacio y amplitud para brotar... Es una escenografía adecuada para entregarse a la pereza y la contemplación. Ambas inactividades requieren cierta actitud. No cabe, por ejemplo, la posibilidad de matar el tiempo midiendo las olas, a la manera de Palomar. El protagonista del libro homónimo de Calvino tiene un objetivo alejado de la pereza y del *otium* verdadero. Y así lo reconoce su autor: «El señor Palomar de pie en la orilla mira una ola. No está absorto en la contemplación de las olas. No está absorto porque sabe lo que hace: quiere mirar una ola y la mira. No está contemplando, porque la contemplación necesita un temperamento adecuado, un estado de ánimo adecuado y un concurso de circunstancias exteriores adecuado; y aunque el señor Palomar no tiene nada en principio contra la contemplación, ninguna de las tres condiciones se le da. En fin, no son “las olas” lo que pretende mirar, sino una ola singular, nada más; como quiere evitar las sensaciones vagas, se asigna para cada uno de sus actos un objeto limitado y preciso»²³. Lo que aporta la propuesta de Cañeque es exactamente lo opuesto a lo que busca Palomar. Su obra sugiere una renuncia a ver y a medir para proyectarse hacia un horizonte interior íntimo, vago y, diríase, ilimitado... pura contemplación en búsqueda de un equilibrio interior, una especie de *pereza mística*.

²³ Italo Calvino, *Palomar*, traducción de Aurora Bernárdez, Siruela, Madrid, 2012, pág. 19.





Esta obra es un contrapunto preciso al olvido de un pitillo en una peana, a una silla a la espera de que alguien la ocupe para siempre o a la pintura dejada secar en sus botes. Residuos del paso de un sujeto que se resiste a la actividad frenética de la sociedad del cansancio. El recorrido expositivo quizá sea aquel «concurso de circunstancias exteriores adecuado» que nos permita acercarnos física y anímicamente a la contemplación. Las luces se debilitan y nos dirigimos hacia la conclusión de este elogio del derroche y apología de la pereza.

En la última etapa de este recorrido, encontramos dos lienzos de grandes dimensiones, casi monocromos, de **Agnes Martin**, *Sin título n.º 5* y *Sin título n.º 7*, aislados en un único ambiente que se asemeja a una pequeña capilla. Un espacio ideal donde meditar y reflexionar sobre otros posibles desarrollos de una vida que merezca la pena ser vivida.

En 1971 la artista escribe que mirar arte es «entrar directamente en el campo de visión, como cruzar una playa vacía para mirar el océano».²⁴ La visión, según Martin, es entonces un pasaje hacia una dimensión más amplia. Su obra ha sido descrita por Briony Fer como «una superficie que invita a una mirada contemplativa, atrapando al espectador en ella, como si la función de la obra fuera la de abrir un espacio inmaterial y meditativo».²⁵ Los lienzos cuadrados de Martin invitan al espectador a abandonar su trajín cotidiano; reclaman su atención desinteresada y requieren tranquilidad y, sobre todo, un tiempo de observación dilatado. Es imposible distinguir lo casi imperceptible de un vistazo. Se precisa dedicación para discernir las pequeñas variaciones lumínicas y los detalles.

De manera análoga, la falta de tranquilidad y de tiempo para pensar nuestra vida cotidiana complica la comprensión de matices, diferencias

²⁴ Agnes Martin citada en Briony Fer, *The infinite Line*, Yale University Press, New Haven y Londres, 2004, pág. 57.

²⁵ *Ibid.*, pág. 47.

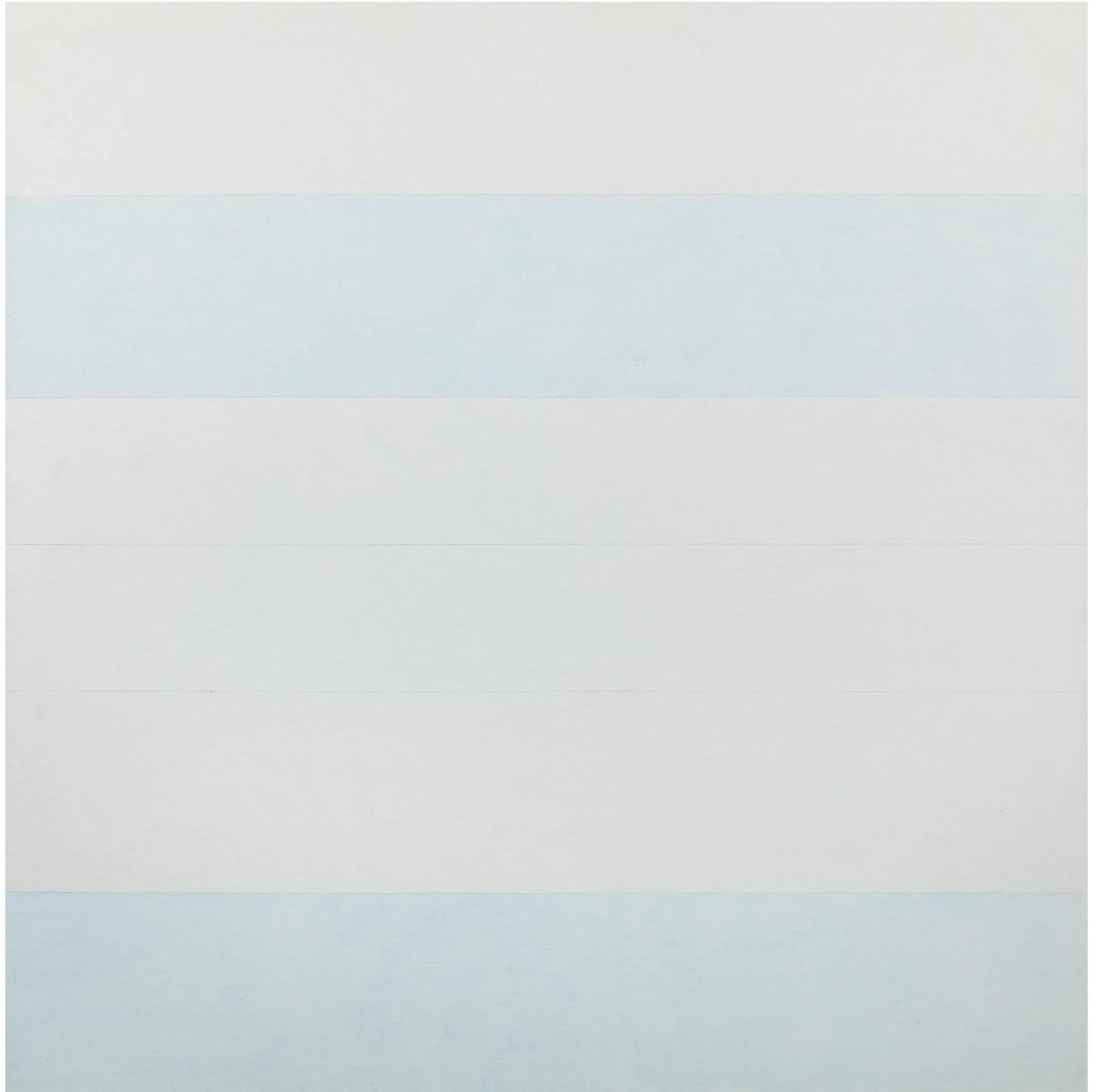
y necesidades en nuestras relaciones con el otro. La aceleración hace que nos volvamos indescifrables, sin tiempo que dedicarnos ni para compartir desinteresadamente.

Algunos creen hallar en la ausencia de toda actividad productiva la perfección del ser humano que alcanza la pura contemplación y deja de debatirse en su papel de *animal laborans*. El tiempo para el pensamiento y la contemplación, privilegio ahora de unos pocos, se plantea aquí como una posibilidad para reclamar, hasta exigir, en un mundo finalmente liberado del trabajo. ¿Puede ser la pereza (¡no hay arte sin pereza!) una vía para escapar de las lógicas incesantes de la vida productiva y de consumo? Malgastar el tiempo quizás nos haga capaces de abrir brechas para plantear alternativas a la única ideología dominante, la que nos condena al trabajo (aun cuando no habrá trabajo...).

Estos objetivos, trascendentales a la vez que sumamente prácticos, los encontramos tanto en el breve texto de Malévich al que nos referimos al comienzo, como en los dos lienzos de Agnes Martin que cierran la exposición. Estos últimos ejemplifican el progresivo y radical abandono de cualquier elemento representacional, mundano e inútil. Y sin embargo, estas pinturas, así como todas las obras de la exposición «Sooooo Lazy», son pura inmanencia. No cabe la posibilidad de esperar revelación alguna, sino cultivar la duda radical y exigir otras propuestas urgentes sobre cuestiones tales como: ¿seguir produciendo a destajo es la vía más acertada para alcanzar un bienestar común?, ¿volver a la normalidad preCOVID-19 es la única solución para un mundo mejor?

En la última pared de esta exposición reina la contemplación. De manera explícita, nos lleva en la justa dirección: la de la pereza y el derroche como formas de resistencia y de oposición a la productividad infinita a partir de recursos finitos. La disipación de todo lo que sobra y el malbaratamiento de tiempo por medio de una pereza finalmente rescatada del anatema social se convierten, entonces, en la verdad efectiva del ser humano. La auténtica verdad que bien merece la pena buscar activamente.

Agnes Martin, *Sin título n.º 5*, 1997



Agnes Martin, *Sin título n.º 7*, 1997



LISTA DE
OBRAS

SO L Y

LAZY

S LAZ

O L ZY

SO LAZY

SO A ELOGIO DEL
DERROCHE

S A Y

O LAZY

SO LA

SO A Y

O LAZ

SO LAZ

S L Y

Francesc Abad**Nòmines. El meu espai
productiu / econòmic**[Nóminas. Mi espacio
productivo / económico]
1973-2009Impresión por chorro
de tinta sobre papel
300 x 1000 cm
Colección MACBA
Fundación MACBA**Camila Cañeque****La huida inmóvil. La huida**

2020

Pestañas: pelo y látex (tira)
Longitud pestañas: 1,4 cm; longitud
tira: 3 cm; espesor pelo: 0,05 mm
Vídeo en bucle continuo, alojado
en web y solo accesible a través
de código QR
15 min
Cortesía de la artista**Ignasi Aballí****Malgastar**

2001

20 cubos de pintura blanca seca
Dimensiones variables
Cal Cego. Colección de Arte
Contemporáneo**Constant****Détail d'un secteur**[Detalle de un sector]
1970Aguafuerte y punta seca
sobre papel
56,3 x 38,2 cm
Colección MACBA
Fundación MACBA
Colección Fundación Repsol**Agustín Parejo School****Por favor estamos parados**

1987

Estarcido
40 x 60 cm
Adaptación de una edición original
realizada en formato postal
Cortesía de los artistas**Joyriding**[Dando vueltas con el coche]
1970Aguafuerte y punta seca
sobre papel
23,6 x 26,3 cm
Colección MACBA
Fundación MACBA
Colección Fundación Repsol**Misha Bies Golas****Sin título**

2012

Peana y cigarrillo
Materiales diversos
Cortesía del artista

Paysage avec secteurs

[Paisaje con sectores]

1970

Aguafuerte y punta seca
sobre papel

56,3 x 38 cm

Colección MACBA

Fundación MACBA

Colección Fundación Repsol

Sector / secteurs

[Sector / sectores]

1970

Aguafuerte y punta seca
sobre papel

23,6 x 26,2 cm

Colección MACBA

Fundación MACBA

Colección Fundación Repsol

Intérieur d'un secteur 1 /**New Babylon**

[Interior de un sector 1 /

New Babylon]

1970

Aguafuerte y punta seca
sobre papel

52,5 x 38,5 cm

Colección MACBA

Fundación MACBA

Colección Fundación Repsol

Tours

1970

Aguafuerte y punta seca
sobre papel

23,7 x 26,1 cm

Colección MACBA

Fundación MACBA

Colección Fundación Repsol

Labyr

1970

Aguafuerte y punta seca
sobre papel

23,5 x 26,3 cm

Colección MACBA

Fundación MACBA

Colección Fundación Repsol

Intérieur

[Interior]

1970

Aguafuerte y punta seca
sobre papel

56,4 x 38,3 cm

Colección MACBA

Fundación MACBA

Colección Fundación Repsol

Priscila Fernandes**Gozolândia e Outros Futuros**

[Jauja y otros futuros]

2016

Instalación

Dimensiones variables

Gozolândia

[Jauja]

Vídeo en full HD, color y sonido

17 min 35 s

Dimensiones variables

Cortesía de la artista

Ergonomia do abstracionismo

[Ergonomía del abstraccionismo]

Madera de teca y tela estampada

120 x 100 x 70 cm

Colección Fundação de Serralves

– Museu de Arte Contemporânea,
Oporto, Portugal. Adquirido en 2018**Esther Ferrer****Silla Zaj**

1974

Madera y papel

79 x 34 x 45 cm

Colección MACBA

Fundación MACBA

Ângela Ferreira**Fábrica colapsável**

[Fábrica derrumbable]

2012

2 esculturas móviles, 28 diapositivas
(sector J, Fábrica ASA), madera y
otros materiales

Dimensiones variables

Colección "la Caixa"

de Arte Contemporáneo

Alberto Gil Casedas**147710 [Blank Sundays]. Prueba****de Leucofobia: 40 h en blanco**

2016

Papel, botes de cristal e imanes

180 x 700 cm

Cortesía del artista

Samuel Labadie**Sick**

2019

Mina de plomo y tinta sobre papel

29,7 x 21 cm

Cats Look Like Cats

2019

Rotulador sobre papel

29,7 x 21 cm

Hate

2019

Mina de plomo, tinta y letraset
sobre papel

29,7 x 21 cm

Fall

2019

Tinta sobre papel

29,7 x 21 cm

Smoke

2019

Lápiz, rotulador y pintura acrílica
sobre papel

29,7 x 21 cm

Insomnia

2019

Tinta sobre papel

29,7 x 21 cm

Cooooool

2019

Tinta sobre papel

29,7 x 21 cm

From Nothing to Nothing

2019

Marcador de pintura sobre papel

29,7 x 21 cm

Paradise

2018

Marcador de pintura sobre papel

29,7 x 21 cm

Human

2018
Tinta, lápiz y letraset sobre papel
29,7 x 21 cm

Dark and Depressing Room

2018
Mina de plomo y tinta sobre papel
29,7 x 21 cm

Human 02

2018
Tinta y lápiz sobre papel
29,7 x 21 cm

Nightmare

2018
Tinta sobre papel
29,7 x 21 cm

Eye to Mouth

2019
Pintura acrílica y tinta sobre papel
29,7 x 21 cm

Human 03

2018
Tinta y lápiz sobre papel
29,7 x 21 cm

ZZZZZZZZZZZZ

2018
Tinta sobre papel
29,7 x 21 cm

Just Do Nothing

2020
Tinta sobre papel
49 x 29,7 cm

Brain

2018
Lápiz, tinta y letraset sobre papel
29,7 x 21 cm

**There Was No Wifi,
I Will Never Come Back**

2019
Pintura acrílica, lápiz y tinta
sobre papel
29,7 x 21 cm

Lost in Alibaba.com

2017
Letraset sobre papel
29,7 x 21 cm

Untitled

2019
Tinta sobre papel
29,7 x 21 cm

Puti Club

2018
Lápiz y tinta sobre papel
29,7 x 21 cm
Cortesía del artista

Sharon Lockhart

**Lunch Break Installation,
Duane Hanson: Sculptures of Life,
14 December 2002 – 23 February
2003, Scottish National Gallery
of Modern Art**

[Instalación de la pausa del
almuerzo. Duane Hanson: Esculturas
de la vida, 14 de diciembre de 2002
– 23 de febrero de 2003, Scottish
National Gallery of Modern Art]
2003

Fotografía C-print
4 unidades de 189,2 x 307,3 cm c. u.
Colección "la Caixa"
de Arte Contemporáneo

Agnes Martin**Sin título n.º 5**

1997
Acrílico y grafito sobre tela
152,4 x 152,4 cm
Colección "la Caixa"
de Arte Contemporáneo

Sin título n.º 7

1997
Acrílico y grafito sobre tela
152,4 x 152,4 cm
Colección "la Caixa"
de Arte Contemporáneo

Aernout Mik**Pulverous**

[Pulverizado]
2003
Retroproyección en 3 DVD
Color, sin sonido
23 min 26 s en bucle
3 pantallas de 180 x 700 cm
Colección "la Caixa"
de Arte Contemporáneo

Xavier Ribas**Sin título (Familia leyendo)**

Serie *Domingos*
1994-1997
Fotografía cromogénica
120 x 140 cm
Colección MACBA
Consorcio MACBA

Sin título (Mesa pícnic)

Serie *Domingos*
1994-1997
Fotografía cromogénica
120 x 140 cm
Colección MACBA
Consorcio MACBA

Sin título (Pícnic solar industrial)

Serie *Domingos*
1994-1997
Fotografía cromogénica
120 x 140 cm
Colección MACBA
Consorcio MACBA

O L ZY
S LAZ

LAZY

SO L Y

SO LAZ

S A Y

SO LAZY

SO A ELOGIO DEL
DERROCHE

SO LA

O LAZ

S L Y

BIOGRAFÍAS

O LAZY

SO A Y

Beatriz Escudero es licenciada en Historia del Arte por la Universitat de Barcelona, diplomada en Gestión Cultural y máster en Dirección y Diseño de Espacios Expositivos por la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona y Programa de Estudios Independientes – máster en Estudios Museísticos Avanzados, Teoría y crítica de Arte por la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha comisariado exposiciones en la Bienal de Cuenca (2019), Trastero 109 (2019), Addaya Centre d'Art Contemporani (2017), Sant Andreu Contemporani (2016), La Casa Encendida (2015) y Fundació Antoni Tàpies – Sala d'Art Jove de la Generalitat de Catalunya (2013). Es también cofundadora de www.site-specificconversation.com, proyecto *online* en forma de conversaciones con artistas en su lugar de trabajo.

Francesco Giaveri se forma en Conservación de los Bienes Culturales por la Università Ca' Foscari de Venecia y en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid, donde obtiene el DEA en Arte Contemporáneo. Ha sido profesor en la Universidad Antonio de Nebrija (2016-2018), director de la galería L21 Madrid (2013-2016) y, desde 2016, es Gallery Manager de ADN. Ha comisariado exposiciones en Piramidón (2020), Centro de Arte Alcobendas (2018), Baril (2017), ADN Platform (2019 y 2017), Salón (2016-2017), Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid (2014), Espacio Trapézio (2013), Espacio F (2012) y Galería Marta Cervera (2011).

Beatriz y Francesco trabajan juntos desde 2017. Han realizado exposiciones en el Institut Français de Madrid (2020), el Museu del Disseny de Barcelona (2019), la Galleria Macca (2018) y la Galería José de la Fuente (2018). Escriben habitualmente en diversos medios sobre exposiciones e historia del galerismo.

