

JULIO HONTANA (ED.)

He aprendido que  
tienes que rezar por  
lo que no conoces

*Obras de la Colección SOLO*

1 MS QM4 UUD H : P  
/ 5 F J6 : C V T ' L . 7 H 8  
ZSX 7 HSYPRN . J R  
DT ! WM3H DAR : D - EX X B N &  
! 8 Q ' 8 ? E 9 Q PLZ U 7 V " . F ' 3



«/W/H/A/T/ /I'/V/E/ L/E/A/R/N/E/D/ /I/S/  
/Y/O/U/ /H/A/V/E/ /T/O/ /P/R/A/Y/  
/A/B/O/U/T//W/H/A/T/ /Y/O/U/  
/D/O/N'/T/ /K/N/O/W/»

JULIO HONTANA

«Solo se conoce bien lo que, en uno u otro sentido, se ve nacer».

José Ortega y Gasset

«Solo las obras inacabadas, por inacabables, nos incitan a divagar sobre la esencia del arte».

Emil Cioran

HAGAMOS UNA BREVE PUNTUALIZACIÓN antes de internarnos en la lectura de estos textos. Sintéticamente: la Colección SOLO es una colección privada de arte contemporáneo con raíces en Madrid y Cantabria, que reúne obras de artistas nacionales e internacionales y cuyos propietarios son Ana Gervás y David Cantolla. Las 49 obras aquí seleccionadas —si bien aspiran a ser representativas— son una pequeña muestra de las más de 900 obras que dicha colección atesora. El título de este libro, *He aprendido que tienes que rezar por lo que no conoces*, ha sido generado por la obra *Appropriate Response* del artista Mario Klingemann.

No hace muchos años tuve la oportunidad de ser invitado a visitar una colección de arte privada. Ni siquiera sabía de su existencia; acepté sin dudar. La entrada al edificio no buscaba confundirnos: unos círculos horadados en el grueso metal de acero de la puerta —burbujas o cráteres— daba paso a un espacio que, en su día, había sido una gran vivienda señorial con vistas a la historia monumental más emblemática de Madrid. Tras cruzar el umbral y cerrarse la pesada puerta tras de mí, la ubicación geográfica y urbanística del edificio, que a mis pies, en la calle, se alzaba como una deidad neoclásica, dejó de tener sentido y de repente, como si zarpara, empujado por el suave rumor de sus motores, sentí que me alejaba dulcemente de aquella ciudad y me sumergía en un tiempo y un espacio que conceptualmente recordaban al *Mobilis in Mobile*<sup>1</sup> del Nautilus de Verne. El vago recuerdo de su lectura se fue diluyendo en la serenidad de aquellas salas donde tampoco se escamoteaban sus tesoros ni sus rarezas, que aquí son multitud, ni tampoco sus «rincones hogareños»,<sup>2</sup> como decía Barthes que eran todos los barcos en las novelas del francés. Según iba profundizando en la colección, mejor percibía el ritmo y la frecuencia en la que estaba sintonizada, de ahí que —imbuido por su misteriosa atmósfera hiperinformativa, siempre figurativa, narrativa, objetual, historizada, en muchas ocasiones dadaísta y otras muchas surreal, pero siempre paradójica—, desorientado a veces en este laberinto en el

---

1 Verne, Jules. *Veinte mil leguas de viaje submarino*. Trad. Antoni Pascual. Edit. Penguin Random House. Barcelona, 2016, p. 114.

2 Barthes, Roland. *Mitologías*. Trad. Héctor Schmucler. Edit. Siglo Veintiuno Editores. México D. F., 1988, p. 83.

que nadie me forzaba a seguir un itinerario concreto ni a recorrer sus espacios en un tiempo estipulado, advertí que la contemplación de las obras se producía sin interferencias ni distracciones, de una forma tan eficaz que, a veces, debía sacudirme, con un leve gesto a contrapié, esta amable mediación a la que me llevaba el espacio para poder seguir ejerciendo el juicio con entera libertad.

Confieso que el motivo por el que he comenzado llamando la atención sobre el carácter privado de la colección, y no sobre las obras, ha sido inducido por el eco de las palabras de Ángel González García que aún resuenan en mi cabeza desde que, hace una década, leí *Roma en cuatro pasos*, en el que, con su acostumbrada brillantez, desvelaba —concretamente en la segunda parte del libro, titulada «Algunos avisos urgentes sobre decoración de interiores y coleccionismo»— los procesos de bibelotización que aquejan al arte de nuestro tiempo desde el comienzo de la modernidad. Allí, después de azotar una sonora bofetada a las instituciones, a los propios coleccionistas, al lector y a todo el que quisiera darse por aludido, delataba a quienes «trafican» con las obras y a los gobiernos que «alientan» y no «dejan de repetir que “hay que fomentar el coleccionismo”», por ser culpables de «hacernos creer que “la experiencia artística solo se da bajo la forma de cosas, o de imágenes”, lo que viene a ser lo mismo que decía el bueno de Guy Debord, lo único verdaderamente perspicaz que dijo. Y quiero insistir en el término *cosas*, y no *mercancías*, como a veces se prefiere llamarlas para desviar la atención de un proceso de cosificación de la experiencia artística que tal vez sea previo al de su mercantilización. Y ¿qué clase de cosas? Pues simplemente de esas que se pueden traer y llevar, que *circulan* y pueden así llegar a nuestras manos; cosas, en fin, que se pueden *tener* y *acumular*. Ahora bien, el hecho de que nuestra experiencia artística resulte casi siempre de la contemplación de determinadas cosas o imágenes, las que precisamente conocemos o reconocemos como *obras del arte*, no implica, ni mucho menos, que esa experiencia haya de quedar adosada o limitada

a su causa, codificada por contacto con ella, sino que alcanza su plenitud cuando se libera de ella y queda suspensa en su presencia, plena efectivamente de las sensaciones físicas —corpóreas— que sin duda desencadenó ese intenso y efímero contacto, del mismo modo que al embriagarnos por la ingestión de alcohol o cualquier otra droga las sensaciones resultantes se nos presentan y ofrecen de pronto como ajenas a esa sustancia o no causadas propiamente por ella: un efecto sin causa aparente. Esta imprevista y quizás increíble autonomía de la experiencia artística respecto a la obra de arte es lo que se echa a perder en su “bibelotización”, que no consistiría más que en la cosificación de dicha experiencia, con la que de ese modo se puede traficar impunemente, y no en vano ya se venden “experiencias artísticas” fabricadas *ad hoc*, sobre todo a medida que las obras de arte van siendo y quedando secuestradas por los ricos y sus cómplices. [...] Al final, sin embargo, e irónicamente, nadie saca nada de ello, salvo algunos beneficios económicos por la compraventa de obras de arte, que son escandalosamente inferiores a los que se obtienen por otros medios más rapaces. Quiero decir que el arte ya no le aprovecha a nadie, y menos que a nadie a quien cree tenerlo bien guardado en el *interior de su casa*. Y es que en materia de arte no conozco a un sujeto más alienado de sus delicias que el coleccionista». <sup>3</sup> Tomemos aire.

Existen muchas maneras de esconder un libro en una biblioteca y perderlo. Aunque eso no se consiguió ni siquiera con el *Códice Madrid* de Leonardo da Vinci. Pero conozco muy pocas de esquivar la lectura de este texto y proceder como si no lo hubiéramos leído. Lo interesante es que, sin ningún cinismo aparente, algunos coleccionistas no se espantan un ápice ante la sentencia de González, sino que la comparten y complementan: «Para mí,

---

3 González García, Ángel: *Roma en cuatro pasos seguido de Algunos avisos urgentes sobre decoración de interiores y coleccionismo*. Ediciones Asimétricas. Madrid, 2011, pp. 150-153.

la palabra *coleccionar* tiene una connotación negativa» opinaba Giorgio Spanu<sup>4</sup> —coleccionista de arte—, quien, en una entrevista al diario *El País*, aclaraba que «más que como coleccionista, me veo como una especie de protector temporal de aquello que poseo. Siento el fuerte sentido de la responsabilidad al tener el privilegio de adquirir obras de arte. Por lo tanto, asumo la responsabilidad de protegerlas y de asegurarme de que estén disponibles para que todos las disfruten no solo ahora, sino durante varias generaciones». Y, digámoslo ya, el propio González puntualizaba en otra entrevista que «el coleccionismo es un despropósito cuando no se trata de una iniciativa seria». Y sería, muy seria, aunque con una vena de humor inseparable de su identidad, es la apuesta por el coleccionismo, conservación, educación, difusión, colaboración, mecenazgo y promoción del arte y los artistas que la Colección SOLO lleva a cabo desde hace siete años con esfuerzo, a contracorriente, multiplicando sus estrategias y operaciones de visibilidad para que las obras de arte, toda vez que abandonan el estudio del artista o la galería, encuentren un ecosistema idóneo desde el que poder ser compartidas y expandir su inteligencia entre quienes las contemplan. Se cumple así esa ley de la posesión frente a los ambages de la teneduría, sin las mezquindades tan corrientes en este campo, que el propio González exponía en *Un poco sobre nada. Contra los así llamados coleccionistas de pintura*,<sup>5</sup> decididos a transformar su poseer por «un poseer que sea necesariamente un habitar». A pesar de saber, como recuerda Roland Barthes, que «el arte es lo opuesto a las ciencias sociológicas, filológicas, políticas,

---

4 Consultado el 12 de noviembre de 2021, [https://elpais.com/cultura/2019/01/08/actualidad/1546937581\\_058980.html](https://elpais.com/cultura/2019/01/08/actualidad/1546937581_058980.html)

5 González, García. Ángel. *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Miguel Ángel García Hernández (Editor). Museo de Bellas Artes de Bilbao / M. N. C. A. R. S. Bilbao, 2000.

que no se cansan de *integrar* lo que han distinguido (distinguen para integrar mejor). El arte no sería, pues, nunca paranoico, sino siempre perverso, fetichista».<sup>6</sup>

Recordemos aquello que decía Walter Benjamin: «La expresión de quienes pasean en las pinacotecas revela una mal disimulada decepción por el hecho de que en ellas solo haya cuadros colgados».<sup>7</sup> Aquí ese principio de la pintura no ha sido anulado por completo; es más, la Colección SOLO contiene, a día de hoy, un altísimo porcentaje de pinturas: de hecho, un cuadro de Juan Barjola dio origen a la colección. Un cuadro que actualmente comparte espacio con obras elaboradas con la última tecnología porque, como los propietarios saben, «en la obra de arte, el material es un lastre que la contemplación deshecha»,<sup>8</sup> siempre y cuando —me permito hacer esta burda salvedad— que a la materia no se le atribuyan las propiedades de una «sustancia mágica y con dotes de talismán —la sustancia de la longevidad, la potencia, la invulnerabilidad—»,<sup>9</sup> como las que en el siglo XVIII Federico el Grande confirió a la porcelana.

---

6 Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Julieta Sucre. Edit. Paidós. Barcelona, 2004, p. 94. «Destacar es el gesto esencial del arte clásico. El pintor “destaca” un rasgo, una sombra, los agranda si es necesario, los invierte y hace de ellos una obra; y aun en el caso de que la obra fuese uniforme, insignificante o natural (un objeto de Duchamp, una superficie monocroma), como está siempre, quisiera o no, situada fuera del contexto físico (una pared, una calle), queda fatalmente consagrada como obra. Es esto, el arte es lo opuesto a las ciencias sociológicas, filológicas, políticas, que no se cansan de *integrar* lo que han distinguido (distinguen para integrar mejor). El arte no sería, pues, nunca paranoico, sino siempre perverso, fetichista».

7 Benjamin, Walter. *Dirección única*. Trad. Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar. Edit. Alfaguara. Madrid, 1988, p. 86.

8 Benjamin, Walter. *Ibidem*, p. 44.

9 Chatwin, Bruce. *Utz*. Trad. Eduardo Goligorsky. Edit. Muchnik Editores. Barcelona, 2000, pp. 112-113.



En la colección podemos ver obras que van de lo culto a lo popular sin hacer distinciones: del *Lowbrow* al *Highbrow*; del anime a un tapiz; de la escultura pop al *ukiyo-e*; del *Superflat* al NFT; de la inteligencia artificial al cómic; de la cerámica —como la de Yoshitaka Amano— al grafiti, recorriendo conceptos e hitos del arte de nuestro tiempo, del posmodernismo al transhumanismo, del colapso a la más acre ironía.

*Todas las variaciones son válidas, incluida esta* es el título de una obra de Esther Ferrer que, además, sirvió de título a su exposición retrospectiva en el Palacio de Velázquez de Madrid en el año 2017. Algo así debieron de pensar Ana Gervás y David Cantolla (en adelante Colección SOLO) cuando ingenuamente me atreví a proponerles la selección de un pequeño número de obras de entre los fondos que poseen. Su respuesta afirmativa fue inmediata, recalando, eso sí, que dicha selección debería hacerse sin que ellos tuvieran ninguna participación en el proceso selectivo. De aquel acuerdo, este libro. El respeto de la Colección SOLO por esta selección no debe entenderse como una renuncia al juicio que les suscite la idoneidad de las obras escogidas ni, mucho menos, como una dejación de sus responsabilidades para con su propia colección; todo lo contrario. El entusiasmo mostrado desde el primer instante ejemplifica de manera inequívoca la confianza depositada en la selección de las obras y los y las ensayistas que acompañan con sus textos este volumen. Se cumple así con uno de los preceptos fundacionales medulares que la colección fijó como objetivo al constituirse: que el mayor número de personas tuviera oportunidad de compartir su pasión por el arte y se sumaran a la contemplación de sus obras, las disfrutase, reflexionase y debatiese; en definitiva, como siempre que las obras van en busca del espectador, que la propia colección se pusiera inevitablemente en crisis: sacudirse el polvo al que otras muchas están condenadas por codicia o celo, por miedo o desprecio. Compartir este proyecto obliga a extender los agradecimientos a quienes me acompañan: en principio a la

Dra. Yvette Sánchez; y posteriormente a Margot Rot, Pablo Caldera, Manuel Padín y Claudio Hontana, que fueron invitados a desentrañar los aspectos ocultos de la selección escribiendo sus textos con toda la libertad que su juventud les dictase. Su desprejuiciada «insolencia y su severidad nos echan jarros de agua fría. Esa es nuestra higiene»,<sup>10</sup> decía Cocteau. Son ellos, los jóvenes, los principales destinatarios de la Colección SOLO.

2

A pesar de examinar las obras con minuciosidad, apenas podremos esbozar un retrato fiel de quienes las adquieren, debido, sépanlo, a la extrema prudencia de sus propietarios por manifestar opinión pública alguna sobre la propia colección. Aunque, por sus obras, podamos deducir la peculiar visión que los coleccionistas tienen de la creación contemporánea, conocer sus intuiciones y vacilaciones, incluso valorar su riesgo dependiendo de las propuestas artísticas que persiguen o comisionan. Toda colección de arte adquiere y se desprende de obras en función de sus más íntimos deseos, pasiones u obsesiones, de sus más inconfesables instintos, gustos, manías o aficiones, y ahí, en este punto, nuestras indagaciones psicológicas inevitablemente se ven arrastradas hacia un turbulento *Maelström*. Es lógico entonces rastrear las preferencias por determinados periodos acotados y significativos de la Historia (pasada o reciente; nacional o internacional), estilos, escuelas, artistas, técnicas, etc., así como los sesgos culturales, conceptuales, geográficos y políticos, incluso de género, que pudieran definirla en esencia.

---

<sup>10</sup> Cocteau, Jean. *La dificultad de ser*. Trad. María Teresa Gallego Urrutia. Edit. Siruela. Madrid, 2006, p. 121.

Todo ello, además, sin dejar de lado su sensibilidad para con determinados colectivos, comunidades o pueblos, haciéndolo extensivo a cuestiones medioambientales, energéticas o tecnológicas que pudieran desprenderse del estudio de las obras y la relevancia y singularidad de sus autores. No podemos tampoco olvidar la influencia social, económica y artística que irradia en torno a sí, teniendo en cuenta no solo el lugar donde radican su sedes físicas, sino los recursos, actividades, facilidades de acceso y objetivos educativos con los que implementan sus servicios a la comunidad en la que se desarrollan, crecen, singularizan y a la que sirven: también, por supuesto, en el campo virtual. Ahora bien, una colección privada puede abstenerse de autoexigirse el archivo, ordenación y sistematización a los que obliga la toma de conciencia de estas cuestiones clave, hasta que, como suele suceder, con el paso del tiempo y el fortalecimiento de su discurso o, quizás, tras reunir las suficientes obras como para considerarse representativa del espíritu de su compiladores, ya no pueda evitar recurrir a darle forma bajo unas determinadas condiciones e infraestructuras que la unifiquen, identifiquen y muestren. Para la Colección SOLO esta ha sido una obligación de partida: proteger la colección de la oscuridad de sus peines, oxigenándola con el aliento de quien quisiera contemplarla. Lo contrario sería una soberbia, aunque legítima, demostración de poder económico y apetito plástico que solo se colma acopiando obras de arte. Toda obra de arte reclama para sí un espacio que permita su serena contemplación. Con más razón una colección. En algunas ocasiones esos espacios ni siquiera están concebidos para la exhibición y disfrute personal de la obra: hangares en puertos francos donde el legítimo acaparador va arrumbando las obras en contenedores —un caso de astuta especulación—, obras en espera de recoger el fruto de los despachos criando su propia demanda; lugares en los límites de la legalidad económica y territorial consentida entre países y fecundos escenarios para la mistificación literaria y cinematográfica del arte. Entiendo, por tanto, la amarga

denuncia de André Breton cuando decía que «en arte, la relación entre la producción y el consumo está totalmente falseada: la obra de arte, salvo en muy raras excepciones, huye de aquellos que le profesan un amor desinteresado para convertirse, entre indiferentes y cínicos, en simple pretexto para la inversión de capitales. De calor emancipador que debería ser, la obra de arte se transforma en instrumento de opresión en la medida en que contribuye, y en modo nada despreciable, al acrecentamiento de la propiedad privada». <sup>11</sup> El camino de la obra hasta nuestros ojos no siempre es directo y prístino. Las obras de arte, como no puede ser de otra manera, componen sus propias relaciones, establecen sus propios vínculos con independencia de la geografía que las vio nacer y sin importar, afortunadamente, que los particulares intereses de los artistas sean claramente antagónicos. Las obras de arte tienen una raíz común que es, en cierta manera, una inteligencia compartida que *acontece* en quienes las crean. Las obras de la Colección SOLO tratadas en este libro tienen la particularidad de haber sido elegidas para fomentar el diálogo, crear relaciones que alumbren interpretaciones y, en muchas ocasiones —como confiesan sus propietarios—, sintonías inesperadas que ni siquiera habían sido intuitas en el momento de su adquisición. Luis Camnitzer defendía con envidiable precisión este mismo sentir: «Lo que se ve, si se pone atención, son las diferencias profundas, y no las similitudes que no hacen más que flotar a la deriva. Es así que podemos comparar en lugar de homogeneizar, y respetar las diferencias en lugar de literalmente celebrar los lugares comunes». <sup>12</sup> La idea sobre la que orbita toda la Colección SOLO es la de que, en el arte, todo está

---

11 Breton, André. *La llave de los campos*. Trad. Ramón Cuesta y Ramón García Fernández. Edit. Hiperión. Madrid, 1976, p. 111.

12 Camnitzer, Luis «*Weltkunst*, los sobreentendidos y la mirada arqueológica» en *Face to Face. The Daros Collections*. Zúrich, 2008, p. 128.

conectado y que la propia colección es, de algún modo, una «gran conversación»<sup>13</sup> que tiene la necesidad de compartirse, conservarse y legarse de manera completamente altruista. Una *conversación* donde las obras generan sus propias correspondencias, relecturas, nexos y oposiciones, incluso sus más enconados enfrentamientos. Pero, si alguno de ustedes creía que los coleccionistas tienen prefijado el destino de la colección, sepan que, como a menudo repiten, siempre hay resquicios por los que se cuele la «experimentación», tomada como sinónimo de «sorpresa» o «descubrimiento».

### 3

Todos somos coleccionistas de un modo u otro. En la infancia, a cada paso que damos, nos persigue la palabra «colección» como una sombra fantasmática en esa diabólica fórmula en que nos es dado el juego de agrupar los más diversos objetos o imágenes. Completar una colección es uno de los mayores éxtasis que podemos sentir en la juventud, pues todas nuestras energías se dirigen hacia un único objetivo: completar «la obra». En verdad, esta inocente embriaguez se alimenta de la naturaleza del deseo, pero por si acaso decayese su mecánico influjo, se nos incentiva a través de esa perversa guía llamada álbum: un atlas esquematizado de todo aquello que aún nos queda por obtener. En espera de conseguir la imagen que buscamos (no olvidemos los objetos, claro está), el álbum enmarca su vacío trasladándonos con extrema eficacia un miedo irracional a que dicho vacío se instale en nuestras vidas y se convierta en el fiel retrato de nuestra defectuosa forma de ser. Llevándolo al límite: la muerte asoma en las ausencias. Lo apren-

---

13 Imagino que teniendo como referencia al filósofo Robert Maynard Hutchins.

demos pronto. La falta de una única imagen invalida a las ya existentes, las deja inarticuladas, las destruye, porque la ausente —sin importar cuál sea— es la encargada de sellar el circuito del deseo, y de que esa descomunal potencia que anunciaba desplegarse al apreciar la totalidad de la obra fluya a través de todas sus piezas puestas en orden. La lucha por conseguir la imagen que oculte el detestable hueco, que nos aleje del abismo, en definitiva, que dé sentido a nuestra existencia y ahuyente el fracaso, es la finalidad principal del coleccionista infantil y juvenil que fuimos. El impulso coleccionista —de seguir existiendo en quien aún lo sufra—, pronto deja de estar tutelado por este pueril artefacto compilatorio que nos es impuesto y ante el que no cabe otra elección que continuar hasta el final a nuestro pesar. En esta prosaica activación del deseo se basan los juegos arcade en los que invertíamos nuestro tiempo de juventud. Completarlo, alcanzar su último nivel, vencer al todopoderoso monstruo que nos esperaba en la pantalla final, sigue siendo un plan perfecto y simple que asegura el éxito de cualquier juego. El mundo digital ha configurado también nuestro cerebro a la manera de un coleccionista a través de todo aquello que se prefigura en lo inmaterial: localizar, capturar, deleitarse, conservar, proteger, difundir, guardar, intercambiar; volver a empezar. En esa tenaz conducta del coleccionista se reconoció sin duda el mismísimo Alfred Kubin. En su autobiografía, de forma hilarante, relata su pasión —además de por el coleccionismo de escarabajos y mariposas que también sedujo a Nabokov— por una particular enciclopedia por fascículos, con bellísimas y detalladas ilustraciones de chinches,<sup>14</sup> que acabó por quebrarle los nervios ante la monumentalidad de la obra. Lo que empezó siendo una excitante espera semanal acabó convirtiéndose en un tormento diario. De

---

14 Kubin, Alfred. *De mi vida. Desde la mesa del dibujante*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Edit. Antonio Machado Libros. Madrid, 2016, pp. 226-232.

coleccionista pasó a acumulador, un desplazamiento frecuente. Pero Kubin no es un caso aislado de artista coleccionista —si es que hay alguno que no lo sea—. La lista es larga y jugosa, baste consultarlos en el extraordinario libro de Yvette Sánchez *Coleccionismo y literatura*<sup>15</sup> y en el texto que firma en nuestro libro. El coleccionista de arte desarrolla una activa búsqueda de la pieza deseada. Carece de mapa que le guíe, más allá de su poderosa intuición o del asesoramiento puntual sobre un artista concreto o una obra en particular, e intenta desentrañar la compleja combinatoria de esa molécula artística de la que no conoce su fórmula definitiva pero intuye, por alguna razón, que su vida se asemeja a los constituyentes que ha ido reuniendo y aún persigue. La obsesión, la fuerza, la constancia —junto con el poder económico para lograrlo— le permiten acceder a una obra en particular. El coleccionista, como corolario de su inacabable empresa, mostrará al final de su vida la singular visión del mundo artístico que habitó, con sus contradicciones y veleidades, con sus aciertos y sus dogmáticas decisiones, pero en su conjunto legará un rico episodio en esta sucesión de acontecimientos que la inteligencia forja en el arte y sobre el que continuar explorando la profundidad de lo humano.

#### 4

*AlphaGo - The Movie*, es un documental donde se nos cuenta cómo un proyecto de investigación sobre la capacidad de juego de las *redes neuronales de aprendizaje profundo*, que están en la base de la Inteligencia Artificial (en adelante IA) desde su descubrimiento en los años 50 del siglo xx, alcanza el éxito tras vencer a una

---

15 Sanchez, Yvette. *Coleccionismo y literatura*. Edit. Cátedra. Madrid, 1999.

inteligencia humana en el ancestral juego asiático del Go. Todo parte de una sencilla premisa académica e investigadora: probar que una red neuronal puede aprender a jugar al Go como en su día hiciera *Deep Blue* en el ajedrez. El documental muestra a un ejército de matemáticos e ingenieros informáticos entrenando a dicha red neuronal hasta vencer, en 2016, a Lee Sedol, la mente humana más brillante de este juego. En la segunda de las cinco partidas que se debían jugar, *AlphaGo* ejecutó un movimiento, en apariencia errático, que confundió a sus creadores y al mismísimo Sedol, pero que a la postre resultó clave para adjudicarse la partida (2-0). A ese movimiento se le conoce históricamente como el *movimiento 37*. Un movimiento que anunciaba, ante la perplejidad de ingenieros y el propio Lee Sedol, cómo la máquina era capaz de tomar decisiones *creativas* y no predecibles de manera autónoma. Lo extraordinario es que aquel desconcertante movimiento 37 elevó la inteligencia de juego de Lee Sedol a un grado jamás alcanzado, abriéndole un mundo de inimaginables combinaciones que nunca había explorado con anterioridad: el Go acumula la mayor cantidad de posibles combinaciones de entre todos los juegos humanos conocidos. La cuarta partida nos depararía de nuevo un momento para la historia. El coreano, más agresivo tras estudiar al oponente detenidamente, condujo en su movimiento 78 a otro desconcertante error a *AlphaGo* al ejecutar el movimiento 79. Esta insólita decisión de la IA permitió ganar esta cuarta partida a Lee Sedol, partida que, a la postre, sería la primera y última partida ganada por un ser humano a la ingeniería de Google. La pírrica victoria de Sedol está considerada una de las hazañas humanas del siglo XXI y el detonante de que este talentoso jugador abandonara el Go en 2019, no sin antes declarar que: «Even if I become the number one, there is an entity that cannot be defeated»<sup>16</sup> (Incluso si me

---

16 Consultado el 3 de septiembre de 2021. Traducido directamente de la web,



convierto en el número uno, hay una entidad que no puede ser derrotada). Victoria por K.O.

El concepto usado por Lee Sedol fue «entidad». Su intención parece haber encontrado en el ingenio algorítmico una naturaleza de raíz ontológica a causa de los procesos que la *red neuronal* ejecuta en la toma de sus «propias decisiones». La capacidad computacional que derrotó al coreano, y con ello también a todos los seres humanos hasta la fecha —incluidos los ingenieros que la concibieron y diseñaron su entrenamiento y aprendizaje— es solo la versión primigenia, a pesar de su potencia, de un futuro «apéndice» para el que la ingeniería ya tiene prevista aplicaciones en todos los campos conocidos, desde la medicina al arte, del criptocapitalismo al ocio, de la industria militar aeroespacial al hackeo de nuestras libertades e identidades individuales; sea esto último lo que sea hoy día cuando estamos representados por los datos de nuestro tráfico digital.

## 5

Detengámonos un instante. Giremos la cabeza como haríamos en una exposición guiándonos instintivamente por las obras que nos reclaman. No descartemos, estando los tiempos como están, el regreso de una de las más emblemáticas metáforas Nietzscheanas, la del sacerdote (filósofo) ascético, que recuerda mucho a este híbrido humano/animal que nos mira de reojo, pastoreándonos icónicamente, en la pintura *Der Hirt*, de Neo Rauch. Figura a la que bien podría adscribirse esta máxima: «el sacerdote es *el que modifica*

---

<https://www.theverge.com/2019/11/27/20985260/ai-go-alphago-lee-se-dol-retired-deepmind-defeat>.

la dirección del resentimiento»,<sup>17</sup> a pesar de que las resonancias de este mundo pastoril deificado, «figura edulcorada de la convención bucólica en las artes y las letras»,<sup>18</sup> sacuda las bases de la pagana mitología germánica azuzada por el avance cristiano culminado en el siglo XII.<sup>19</sup> Este *Der Hirt*, bien pudiera ser uno de esos lobos con piel de cordero que saltan de la metáfora literaria a la realidad más obscena, como aquellos lobos que tras devorar a Odín en la tradición nórdica deflagran el *Ragnarök* —el Apocalipsis— y cuya sangrienta acción traerá la destrucción a este mundo en una forma donde concurren todos los males conocidos con resultados tan proféticos y catastróficos como los paisajes descritos por Mary Iversen en sus pinturas. Lo cierto es que, en el relato mitológico, esa destrucción de todo lo conocido como hasta entonces había sido concebido, trae como resultado que los «Poderes Divinos»<sup>20</sup> hayan

---

17 Nietzsche, Friedrich: *La genealogía de la moral*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial. Madrid, 2011, p. 186: «De hecho defiende bastante bien a su rebaño enfermo este extraño pastor, -lo defiende también contra sí mismo, contra la deprecación, la malignidad, la malevolencia que en el rebaño mismo arden bajo las cenizas, y contra las demás cosas que les son comunes a todo los pacientes y enfermos, combate de manera inteligente, dura y secreta contra la anarquía y la autodisolución en todo tiempo germinantes dentro del rebaño, en el cual se va constantemente amontonando esa peligrosísima materia detonante y explosiva, *el resentimiento*. [...] “Yo sufro: alguien tiene que ser culpable de esto” —así piensa toda oveja enfermiza. Pero su pastor, el sacerdote ascético, le dice: “¡Está bien, oveja mía!, alguien tiene que ser culpable de esto: pero tú misma eres ese alguien, tú misma eres la única culpable de esto, -¡tú misma eres la única culpable de ti!...”. Esto es bastante audaz, bastante falso: pero con ello se ha conseguido al menos una cosa, con ello la dirección del resentimiento, como hemos dicho, queda *cambiada*» (pp. 185-187).

18 Calvino, Italo. *Colección de arena*. Trad. Aurora Bernárdez. Edit. Alianza Editorial. Madrid, 1990, p. 40.

19 Branston, Brian. *Mitología germánica ilustrada*. Trad. Juan G. Larraya. Edit. Vergara. Barcelona, 1960, p. 20.

20 Branston, Brian. *Ibidem*, p. 526.

sido vencidos. *AlphaGo*, sin oposición, ha comenzado a escalar hacia las más altas cumbres. Mientras, este endriago de Neo Rausch, se yergue vigilante para encarar la victoria, jamás la derrota, como Picasso en su estudio de la Rue Schoelcher en París (1915-1916), con actitud de boxeador, manteniéndose a la espera de todo aquel —o aquello— que quiera desafiarle, deseoso de confrontar su pintura con la Historia. En mis oídos resuenan las palabras de aquel Pastor en la obra de teatro de Eduardo Arroyo, *Bantam*, cuando declama: «Amigos, no es conveniente que los que se preparan para la guerra den la espalda al boxeo [...], ya que, a través del sufrimiento, se accede a la gloria».<sup>21</sup> En lontananza nuestro *pastor*, este *buen pastor*, *Der Hirt*, en actitud intimidatoria, defenderá con su presencia al rebaño amenazado; y sí, esto ha quedado demasiado bíblico.

Púgiles, púgiles, púgiles, son también los enraizados como robles en el ring de *Motor City Cobra*<sup>22</sup> del pintor Danny Fox. La pintura combatiendo contra sí misma, revisitándose sin fin, en un contexto incierto donde las disciplinas se diluyen y, abandonadas a su suerte, esperan a quien quiera retomarla con el vigor y la inteligencia que exige solo intentarlo. No importa que la pintura sea un territorio en crisis permanente; todo combate lo es. Y la primera que noquea es siempre la pintura. En *Der Hirt*, la pintura está concebida como una imagen insultantemente icónica, con la mirada más allá del espectador,alzada hacia las cumbres donde habitan las fuerzas de lo desconocido; repetirlo no consigue que empatice con este pastor. En *Motor City Cobra*, en cambio, mucho más terrenal, el cuadro de *La habitación roja* de Matisse se ha convertido en

---

21 Arroyo, Eduardo. *Bantam*. El Público. Centro de documentación teatral. Madrid, 1990, p. 92.

22 Alias por el que era conocido Thomas (Tommy) Hearns, con su simbólica cobra y las iniciales T. H. en el calzón; además de por vivir en Detroit aunque nació en Grand Junction, Tennessee.

# Epistemología de la sala de arte

PABLO CALDERA

SI EL TERROR ES ESE «sentimiento angustioso surgido de la combinación, inesperada y súbita, de lo sublime y lo siniestro»,<sup>1</sup> sin duda hay algo de terrorífico en el hecho de añadir imágenes a un mundo ya pleno de ellas. Existe una obvia, entendible y constante desconfianza colectiva hacia las formas artísticas que se presentan como algo nuevo. El arte hoy trabaja en la encrucijada entre la referencia obligatoria, la evidente facilidad que promueve el reconocimiento y esa obsesión paralizante por la originalidad. Este lugar, tan paradójico como el propio concepto de contemporáneo, ofrece una serie de posibilidades basadas en una automutilación epistémica: la anulación de los prejuicios. Si trazáramos un mapa antropológico (no obstante algo sesgado), encontraríamos dos modelos de reacción ante una obra coetánea y desconocida: la que oscila entre el enfado y la apatía, y la que provoca una sonrisa conciliadora. Esta última es la que suele caracterizar al crítico, al experto o al aficionado familiarizado con el arte: los que entienden la broma y, bien sacuden la cabeza asertivamente, como si el objeto les reclamara una afirmación, o bien ríen solemne y corto para seguir su camino por la galería con una sonrisa cómplice. La risa del crítico,

---

1 Duque, Félix. *Terror tras la posmodernidad*, Edit. Abada. Madrid, 2004, p. 15.

aparente motivo de alegría, no es sino un mecanismo público de distinción intelectual entre aquel que afirma comprender la broma y el que «no se entera de nada». La risa medida del que sabe confiere seriedad a la obra, por poco seria que sea.

El que piensa «qué listo, el tío» y el que está a punto de gritar «¡esto es una tomadura de pelo!» coinciden más de lo que uno a priori pueda creer: no comparten gusto, pero sí un indudable interés por el objeto que tienen delante. Por esa razón la visita a una sala de arte autodenominado contemporáneo es difícil que deje indiferente. Se trata de un espacio de conflictos de todo tipo, donde no solo entran en colisión las preferencias visuales, sino los pasados de cada uno, su conocimiento del mundo y capacidad de asombro. Nada más oportunista y fantasioso que el discurso que concibe el museo como un espacio de igualdad real porque todos los sujetos allí reunidos comparten una acción —la de mirar— y un canónico desinterés estético. Y es que gracias a esa heterogeneidad de posiciones —o, si se quiere, de saberes situados—, la sala se activa.

## NADIE SABE LO QUE PUEDE UNA ESFERA

Resultaría lógico que alguien quisiera echar a rodar la escultura-esfera diseñada por Nik Ramage. No se trata de un objeto cotidiano, pero sí es lo suficientemente reconocible como forma geométrica pura. La esfera devuelve la obra de arte al territorio del deseo, coloca al visitante ante el paradigma de lo legal: su propia ley —la buena educación— y la de toda institución —el uso reglamentado del espacio— son activadas con su presencia, rompiendo así el esquema de libertad inconsciente que modela nuestra vida cotidiana. La esfera de Ramage es antilúdica, agota su sentido en la anulación reglada del principio activo de su movimiento, y descansa en el suelo de una sala de arte limitándose, como toda escultura, a ocupar espacio. En Ramage, conocido por sus esculturas cinéticas, la

# Un monstruo que se despierta y luego se vuelve a dormir

MANUEL PADÍN

*A mi padre y a mi madre,  
que me enseñaron a disfrutar de las pequeñas cosas,  
a mirar lo cotidiano y sorprenderlo en su íntima oscuridad.*

## LO SENTIMOS, AQUÍ NO SE CITA A FOUCAULT (SIGA CIRCULANDO)

El 10 de noviembre de 2021, en el Café de la Luz de Madrid —rodeados de mucha gente y con la música excesivamente alta—, Pablo, Claudio, Patricia y yo nos hicimos una promesa: no citaríamos a Foucault en esta publicación. Así de simple. Todos estuvimos de acuerdo. En realidad, había poco más que hablar, todo estaba dicho con ese asentimiento común. Puede parecer una nadería, una decisión *sin motivo aparente*,<sup>1</sup> pero seguramente fue la decisión más

---

1 Título de la exposición comisariada por Javier Hontoria que tuvo lugar en el CA2M en el año 2013 y que tomaba como premisa la expresión inglesa *out of the blue* que designa aquel evento o acción que sucede sin responder a una causa, a una lógica o a ningún tipo de circunstancia concreta; que se da de forma gratuita y totalmente contingente: «sin motivo aparente». Proponía la ficción de una trama sin trama o, más certeramente, una exposición que sufriese el progresivo desvanecimiento de

importante que tomamos a la hora de pensar esta publicación. Era una orden autoimpuesta, simbólica y firme, como una forma de huida, una tentativa de escapada, pero también, especialmente, una invitación al juego.

## EL ROSTRO EXTRAVIADO DEL COLECCIONISTA

Georges Perec, en su relato *El gabinete de un aficionado*, cuenta la historia de un cuadro y, al mismo tiempo, la historia de una colección de arte, una colección de cuadros. El cuadro en cuestión, de nombre homónimo al relato —obra del pintor ficticio de origen alemán Heinrich Kürz—, fue expuesto, según cuenta Perec, en 1913 en Pittsburgh (Pensilvania). El estruendo causado por esta obra fue tal que, durante los días de apertura de la exposición, un visitante que estaba descontento por no haber podido disponer del tiempo deseado para contemplar el cuadro, lanzó tinta china contra él, con lo que el cuadro tuvo que ser retirado y la exposición clausurada. Antes de que esto sucediera, en esta pintura aparecía Hermann Raffke (el propietario del cuadro) en su gabinete de coleccionista «casi de espaldas al espectador», ante sus cuadros favoritos. A lo largo del cuento, se describen algunos de estos cuadros (de los más de cien que aparecen colgados de la pared) pintados en este «cuadro de cuadros». <sup>2</sup> *El gabinete de un aficionado* ofrece la

---

la «dictadura de la trama» en favor del juego. Por muy ardua que sea la intencionalidad de no plegarse a la tiranía de una narrativa curatorial férrea y excluyente, siempre brota el texto, muchos textos, gracias a infinitos pretextos. En el peor de los casos, este texto aparece como discurso unívoco y rígido, cronológico e inamovible; en el mejor de los casos, como espacio de interferencias, de relectura y desfallecimiento, como jardín, espacio-tiempo para el disenso y el juego.

2 Este tipo de pinturas se llamaban *gabinetes de aficionado* (*Kunstkammer*) y su tradi-

# Un desesperado ejercicio de renuncia al movimiento

MARGOT ROT

«El arte parece ser el empeño por descifrar o perseguir la huella dejada por una forma perdida de existencia. Testimonio de que el hombre ha gozado alguna vez de una vida diferente».

*Hacia un saber sobre el alma,*  
María Zambrano

HACE NO MUCHO REPARÉ en una idea de la que no consigo desprenderme. Es una idea, un destino de pensamiento, al que he llegado gracias a Henri Bergson. Durante las *Lecciones sobre la historia de la idea del tiempo*,<sup>76</sup> Bergson explica, entre otras muchas cosas, que el carácter inasible del tiempo reside en la imposibilidad de su detención. El tiempo es movimiento y este último nos es indetenible. El movimiento indetenible del acontecer es, sin lugar a duda, el anclaje de toda preocupación. A la resolución, al enfrentamiento, a la disputa o a la aceptación de este hecho se ha dedicado el ser humano de forma irremediable.

---

76 Bergson, Henri. *Historia de la idea del tiempo*. Trad. Adriana Alfaro y Luz Noguez. Edit. Paidós. Barcelona, 2018.



Toda la atención de nuestro desarrollo cognoscible parte de este postulado: vivimos y el tiempo, algún día, se nos termina. Impertérritos ante esta circunstancia hemos desarrollado disciplinas que nos han permitido perpetuarnos como especie, no siempre de la forma más loable. Pienso en la violencia. En la violencia del tiempo y en la violencia de las armas. Pienso en los cuerpos sucumbiendo a estas dos formas de violencia. Pienso en las palabras. Armas de objeto de pensamiento, armas de objeto de significación. Armas que es posible usar contra todos los demás, pero también contra uno mismo. Pienso en la violencia con la que las palabras luchan contra el tiempo. Intentando detener el devenir, intentando sostener la enunciación. Pienso en Eric Nado, que transformó máquinas de escribir en metralletas. Percibo esta angustia de tiempo que pasa sin remedio como una herida fundamental.

Vivir consiste en asistir al consentimiento de esta angustia. De esta tragedia. De esta magnificencia. Lo espléndido se desvanece, del mismo modo en que se desvanece todo aquello que nos resulta detestable. En ocasiones, este pensamiento es un alivio, todo mal es pasajero. En ocasiones este pensamiento atenúa nuestra desesperación. Nada permanece. Todo está suscrito al cambio, y todo cambio entraña una defunción. No hay disposición capaz de no sucumbir al discurrir temporal. Las estatuas y las flores, a su manera, todas ellas se fisuran. Se marchitan. De este modo, los rostros clásicos de Egor Kraft en *CAS\_08 Helenistic Ruler* nos enseñan las costuras de la belleza edificada en torno a un sistema ideario que ha pasado a mejor tiempo. Son rostros desfigurados, rotos, inacabados. Rostros deformes. Rostros que representan el gesto desalentado de una idea de belleza que arrastramos, una idea de belleza que se nos presenta descompuesta por el tiempo que pasa por encima de todo, inclusive de las piedras corroídas, de su significación.

Este carácter dual (para bien o para mal) a través del cual pienso en que todo pasa, me sitúa iniciáticamente en una angustia primigenia. En una herida infinita. El tiempo es indetenible. El tiempo

# La anécdota y la bomba

CLAUDIO HONTANA MUÑOZ

«Claro, toda vida es un proceso de demolición».  
Scott Fitzgerald

«Sol, ¡guárdate de ti mismo!».  
A. J. Wiertz

EMPEZARÉ CON UNA ANÉCDOTA que me llamó la atención.

El 22 de Enero de 1954 parten desde el puerto de Yaizu —un pequeño pueblo ubicado en la prefectura de Shizuoka, a escasos kilómetros del monte Fuji— veintitrés jóvenes marineros a bordo del pesquero japonés Lucky Dragon 5. Aquella mañana, la humilde embarcación de madera abandona por quinta vez la bahía de Suruga adentrándose en el océano Pacífico en busca de los bancos de atunes que pueblan las inmediaciones de las costas niponas.

Tras varias semanas de mala pesca en alta mar, el capitán de la nave, Hisackichi Tsutsui (22 años), decide modificar la ruta de la expedición y poner rumbo hacia las Islas Marshall, en cuyas aguas espera poder compensar la mala fortuna sufrida hasta el momento. El 9 de febrero el Lucky Dragon 5 inicia su viaje hacia el archipiélago norteamericano alcanzando su destino durante la madrugada del 1 de marzo. A su llegada, la tripulación despliega inmediata-

mente las pocas redes que quedan a bordo y esperan en cubierta a que algunos atunes despistados caigan en su trampa.<sup>77</sup>

En ese mismo instante, a 120 kilómetros del humilde pesquero, en el corazón del Atolón Bikini, a las 6:45 de la mañana, el gobierno de Estado Unidos hace detonar la mayor bomba termonuclear de la historia.<sup>78</sup> El terrible artefacto genera una brutal explosión cuyas consecuencias inmediatas son visibles desde la embarcación japonesa, donde los jóvenes marineros, profundamente desconcertados, contemplan el destello mutante que ilumina las aguas del océano Pacífico mientras gritan: «¡El sol se alza por occidental!».<sup>79</sup>

La falta de información entre la tripulación del Lucky Dragon 5 permite a los pescadores mantener la calma mientras observan desde cubierta aquel extraño y repentino amanecer. El cielo se ha iluminado antes de lo que debería, el sol parece haberse equivocado de ruta y los primeros rayos del alba han sido sustituidos por un deslumbrante resplandor de color blanco. No obstante, ante la atónita mirada de los marineros, la nueva estrella comienza a perder fuerza y súbitamente abandona el firmamento. Todo vuelve a estar oscuro.

Minutos después, mientras la tripulación renueva el cebo de los anzuelos, el sol reaparece por oriente. En esta ocasión los ma-

---

77 Información extraída de entre los miles de documentos desclasificados por los EE. UU.

78 El 1 de marzo de 1954 la bomba Castle Bravo se convertía en la mayor explosión provocada en la historia, superando ampliamente a las bombas de Hiroshima y Nagasaki; siete años después, sin embargo, la Unión Soviética desarrolla la Bomba del Zar, un explosivo con el triple de potencia que el artefacto detonado en el Atolón Bikini.

79 Oishi, Matashichi. *The day the Sun Rose in the West. Bikini, the Lucky Dragon, and I*. Edit. University of Hawai Press. Honolulu, 2001, p. 35: Suzuki Shinzo grita esta frase desde cubierta con la intención de informar a los compañeros que no habían visto el inicio del destello.

# Una plataforma para coleccionistas de arte y artistas-coleccionistas

YVETTE SÁNCHEZ

LA PUBLICACIÓN EN LA editorial Cátedra, hace 22 años, de mi libro *Coleccionismo y literatura* dio otro vuelco más a mi vida académica, que durante aquella fase andaba flotando entre el éxito y el fracaso. Bien conocida le resulta tal dialéctica al empresario y coleccionista de arte contemporáneo David Cantolla y así lo ilustra en su novela gráfica *Éxito para perdedores*. Compartimos, pues, ambos temas de trabajo: el del fracaso y el coleccionismo. En términos prácticos, su Colección SOLO abarca 900 obras de todos los géneros, 180 artistas –tanto bien establecidos como emergentes– y 20 países. En un metanivel, la Colección SOLO anima a otros a formar parte de una asociación que agrupa a 700 coleccionistas independientes en 98 países. Este ecosistema incluye, por un lado, plataformas digitales y espacios físicos que le sirven de canales de distribución y visibilidad y, por el otro, arte digital. Es precisamente la existencia de este último lo que lo distingue de los coleccionistas descritos en mi libro de 1999, más concentrados en intimar con objetos físicos y tangibles. En aquel entonces, lo digital, tanto por el lado de la producción como por el de la recepción, recién iba emergiendo al hilo del desarrollo de la Red universal www como colección absoluta,

fomentando un coleccionismo ilimitado al modo de «El Aleph» o la «Biblioteca total» de Jorge Luis Borges.

## NFT: TRANSFORMACIÓN DEL COLECCIONISMO

Dos décadas después, en un estadio bien distinto de acelerada digitalización, impulsada aún más por la pandemia de COVID-19, el coleccionismo de arte ha sufrido una transformación disruptiva. El ejemplo más obvio son los NFT o *tokens* no fungibles, nacidos de la industria del *blockchain* y las criptomonedas. El arte intangible, que surge de la inversión en activos virtuales, crea un verdadero *boom* de obras de arte digital y de coleccionismo materializado en subastas que alcanzan precios exorbitantes. Basta con mencionar el ya conocidísimo ejemplo de Beeple, seudónimo del artista Mike Winkelmann. Su colección de más de 5000 imágenes digitales únicas, elaborada a lo largo de trece años, alcanzó en marzo de 2021 un precio de 69 millones de dólares en Christie's. Dicha obra, titulada *Everydays: The First 5000 Days*, constituye un archivo de imágenes cuyo autor, el artista Beeple, produce un arte serial que recibe el aspecto de una colección y, asimismo, genera un cambio paradigmático en el coleccionismo de arte. La visibilidad y el público crecen de manera masiva: asistieron 22 millones de espectadores a esta subasta en línea.<sup>91</sup>

Como catalizadores del arte digital, la pandemia y los NFT resuelven, a través del certificado de autenticidad (una suerte de autógrafo) el problema central de la propiedad intelectual de los artistas digitales. El cryptoarte garantiza autenticidad, privacidad, diferenciación o singularidad y puede venderse en el mercado vir-

---

91 Boll, Dirk. «Schöne hybride Welt: Die Kunst wird digital» en *NZZ am Sonntag* del 16 de enero de 2022.

# Índice

«/W/H/A/T/ /I' /V/E/ L/E/A/R/N/E/D/ /I/S/  
/Y/O/U/ /H/A/V/E/ /T/O/ /P/R/A/Y/  
/A/B/O/U/T/ /W/H/A/T/ /Y/O/U/  
/D/O/N' /T/ /K/N/O/W/»  
JULIO HONTANA, 7

Epistemología de la sala de arte  
PABLO CALDERA, 75

Un monstruo que se despierta  
y luego se vuelve a dormir  
MANUEL PADÍN, 91

Un desesperado ejercicio de  
renuncia al movimiento  
MARGOT ROT, 137

La anécdota y la bomba  
CLAUDIO HONTANA MUÑOZ, 173

Una plataforma para coleccionistas  
de arte y artistas-coleccionistas  
YVETTE SÁNCHEZ, 181

Índice de obras, 189