

LÍMITE, JUEGO Y HORIZONTE: HACIA UNA PROPUESTA ESCRITURAL BASADA EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

José Luis Panea

Universidad de Castilla-La Mancha. Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Dpto. Filosofía, Antropología, Sociología y Estética

Resumen

El artículo recorre los conceptos de límite, juego y horizonte a partir de la obra del artista Nacho Martín Encinas (Madrid, 1994) tras su reciente exposición *Líneas de flotación* (Espacio de arte Kanoko, Cuenca, 01-30/07/2021). Desde este punto de partida, se presenta un texto que pretende sumar una dimensión reflexiva a la obra del autor no tanto desde una mirada “pictórica”, en el sentido del primer Wittgenstein (1921) sino entendiendo el propio “ensayo como forma” según la tesis adorniana acerca de las posibilidades –fragmentarias, no totalizantes, connotativas y no denotativas– del propio medio escritural. Estos conceptos nos servirán así para explorar, desde lo particular a lo general, tanto las condiciones materiales del proceso artístico como de los espacios que en que este es acogido. Se pretende, entonces, esbozar otro modo de escritura no tanto que verse *sobre* las artes, sino *en* y *desde* las artes mismas, siguiendo a Aurora Fernández-Polanco en línea con las crecientes aportaciones del *artistic research*, con nombres destacados como Susan Buck-Morss, George Didi-Huberman o Aby Warburg.

Palabras clave: LÍMITE; JUEGO; HORIZONTE; INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA; ENSAYO; MARTÍN ENCINAS, NACHO (1994-)

LIMIT, GAME, AND HORIZON: TOWARDS A SCRIPTURAL PROPOSAL BASED ON ARTISTIC PRACTICE

Abstract

This article traverses the concepts of limit, game and horizon on the work of the artist Nacho Martín Encinas (Madrid, 1994) after his recent exhibition *Floating Lines* (Kanoko art space, Cuenca, 01-30/07/2021). From this starting point, a text is presented aiming to provide a reflective dimension to the author's work, not from a “pictoric” perspective in the sense of the first Wittgenstein, but by understanding the “essay as form” according to the Adornian thesis about of the possibilities -fragmentary, non-totalizing, connotative and non-denotative- of the scriptural medium itself. These concepts will thus serve us to explore, from the particular to the general, both the material conditions of the artistic process and the spaces hosting them, trying to outline another way of writing not to be seen *about* the arts, but *in* and *from* the arts themselves, in line with the recent contributions of artistic research, with prominent names such as Susan Buck-Morss, Aurora Fernández-Polanco, George Didi-Huberman or Aby Warburg.

Keywords: LIMIT; GAME; HORIZON; ARTISTIC RESEARCH; ESSAY; MARTÍN ENCINAS, NACHO (1994-)

Panea, José Luis. 2021. “Límite, juego y horizonte: Hacia una propuesta escritural basada en la práctica artística”. *AusArt* 9 (2): 167-178. DOI: 10.1387/ausart.23097

I. PESOS Y DESALOJOS: O DE CÓMO MANTENERSE A FLOTE

Los pesos. Los desalojos. El relevo necesario y, de repente, la emergencia, opuesta a todo perecer. Si, según el Principio de Arquímedes: “*todo cuerpo sumergido en un líquido experimenta un empuje vertical hacia arriba igual al peso del líquido que desaloja*” (citado en Torija Herrera 1999), ¿qué ocurre –o mejor, qué está ocurriendo– con ese desalojo? ¿Qué está ocurriendo con ese espacio sustraído a ese líquido –puede que *amniótico* (y ya veremos porqué)– que también somos? Son estas, cuestiones de profundo calado en tanto nos llevan a replantear nuestro lugar en el mundo y sus efectos, incluso el impacto ya no solo de nuestro existir, sino de nuestro producir (Gómez Galera 2019, 87). Del mismo modo, permiten prestar atención a aquello que a menudo pasa desapercibido dentro de los modos habituales –instrumentales– de relacionarnos con el entorno. Puede que ya solo el existir implique una ocupación –incluso con *k*–, una cierta sustracción, pero, como Anaximandro decía en su tan reinterpretado fragmento: “*nos damos ajuste y compensación mutua de nuestro desajuste según el orden del tiempo*” (Ordóñez Díaz 2006, 119; Heidegger [1948] 2010, 276). Tiempo que nos posibilita, aunque en su correspondiente cerco, esa emergencia.



Figura 1. Vista de *Líneas de flotación I*, Nacho Martín Encinas, 2021

El famoso fragmento considerado como el primer texto filosófico de Occidente del que se tienen registros nos lleva a pensar así acerca de esta necesaria atención hacia la construcción colectiva de los espacios en que vivimos. Quizás, desde estas premisas, que ni esperan ni pretenden enmarcar un trabajo que elude esquivo y elegantemente la presencia de todo marco, y teniendo en cuenta las teorías de Adorno acerca de la propia entidad simbólica de la escritura desdeñando su función meramente representacional, podamos aproximarnos a una verdadera *'tragedia'* (Trías 1970, 45) que, me atrevo a decir, es la que subyace la obra de Nacho Martín Encinas. Una tragedia por cuanto asume y recoge ese vacío, afirmando cómo, siguiendo a Teresa Oñate (2019), la ausencia es en sí misma por cuanto esta se puede concebir en un estado potencial o latente, puede que inminente, pero de ninguna manera estéril. Un silencio que nos precede rehuendo cualquier ínfula omniabarcante o peor, cualquier pretensión absoluta o positivista. De este modo, un acercamiento al trabajo del artista, minucioso, realizado con atención y cuidado pero sobre unos materiales y medios de fácil deterioro (bolsas de plástico, cinta de carrocero, papel, e incluso agua), nos da cuenta de ello. Y de igual forma, el propio concepto de ensayo se sabe así, también, habitando en la carcama:

El ensayo no comienza cada vez con Adán y Eva, sino con aquello de lo que quiere hablar; dice lo que se le muestra y lo que comprende, se interrumpe cuando siente que ha llegado al final y no cuando ya no queda nada para decir: de esta manera se le sitúa entre las locuras. Ni construye sus conceptos a partir de un principio, ni redondea constituyendo un final.

(Adorno [1959] 2001, 24)

Quizás por esa conciencia de finitud, la aparente discreción de unas piezas en tres dimensiones *a punto de desaparecer* motiva, incluso, estas palabras a modo de necesidad de expresar el haber *pasado* por ellas. Es crucial aquí entender esta plasmación como una *"confrontación"* del propio texto con su propia función, *"con su propio enfático concepto"* (Adorno [1959] 2001, 49). Un recurso que no es nada nuevo, pero que conviene no olvidar ante la estandarización y uniformización de los tiempos, los discursos y sus subtextos. La *'emergencia'* de la que hablábamos antes brotó, de hecho, del concepto de *'artista emergente'* que enseguida se enunció de los labios del artista al comentar esta *jugada* en su inauguración. Una jugada que tuvimos en el encuentro en dicha exposición –porque esto va de jugar– y por ello en *Líneas de flotación*, Martín Encinas encuentra en un sutil acaso con los elementos un juego de plasticidades que desborda los límites espaciales. ¿Cómo?: a través de intervenciones mínimas en objetos prosaicos, movimientos *ad hoc* que pasan desapercibidos

incluso, haciendo uso de materiales que tan apresuradamente llamamos hoy “precarios”, quizás desde atalayas ajenas que esgrimen sin cesar semejante expresión (Vilar 2014, 80).

La exposición parte de un desvío, de una equivocación, la de haber sumergido el pincel donde no correspondía, y que ha sido el detonante para indagar sobre el *mantenerse a flote* dadas las circunstancias, sobre los cuerpos, sobre los horizontes, y sobre cómo la pintura puede incidir en ello. El autor escribe: “*me ocurrió algo que pocas veces me pasa: el proyecto y su título salieron a flote al mismo tiempo. Por error, metí el pincel con óleo en el frasco de agua para el acrílico. Enseguida busqué las palabras ‘línea de flotación’*” (Martín Encinas 2021). Quizás retomando las implicaciones de todo mecanismo *ad hoc*, del mismo modo que la práctica artística siempre supone un *sortear* lo real (con sus errores implícitos), así, el acogedor espacio de arte Kanoko (Cuenca), con sus pequeñas salas contiguas pintadas de riguroso blanco –aunque con los accidentes del espacio que le precedió *pidiendo paso* – resulta un reto para toda exposición que quiera dialogar con las peculiaridades de su estructura, al menos a nivel visual. He aquí la importancia de lo que venimos a denominar instalación artística, y más concretamente intervención de *site specific*. Este recurso ha sido muy frecuente en la historia de las artes visuales, como ejemplo podemos traer a este lugar a Rosalind Krauss, pero más recientemente a Julianne Rebentisch, quien en *Estética de la instalación* (publicado originalmente en 2003) ya definía cómo desde los setenta, y sobre todo en el arte de los noventa con el auge de estos dos momentos –el *site-specific* y la instalación–, hay una creciente vocación interactiva del arte interesado en dialogar con el marco en que este se *sucede*, recurriendo a la desmaterialización del mismo objeto artístico y el cuestionamiento de su pertenencia a una disciplina ([2003] 2018, 91).

En este sentido, Martín Encinas, más que recurrir a la facilidad de colgar en las paredes del espacio ese tipo de construcciones que conocemos como cuadros (o tratando de estetizar dicho lugar), ha decidido disponer sobre sus distintos habitáculos piezas (posturas más puristas las catalogarían como esculturas) formadas por bolsas de plástico transparentes rellenas de agua, las cuales ha pintado por fuera y en algunos casos también por dentro. Resulta muy evocador cómo este tipo de construcciones precarias se pueden asociar a una memoria –aunque siempre colectiva, también local– estival. Sí, a los veranos, tal vez a los de la infancia en los que estas llaman la atención al colocarse en patios y ventanas para espantar a las moscas que se inmiscuyen en la morada. Del mismo modo, podrían recordar a aquellas bolsas de agua

conteniendo peces a menudo vendidas en ferias y otro tipo de eventos estacionales al aire libre, como ocurre con frecuencia en estas latitudes (no quisiéramos, en ningún caso, universalizar). Además, las piezas están pintadas en su exterior en diferentes grados, opacando de alguna manera el agua que dentro contienen, y colgadas, e incluso apiladas de tal manera que señalan a una tensa –y seguramente, por esto, bella– fragilidad.



Figura 2. Vista de *Líneas de flotación I y II*, Nacho Martín Encinas, 2021.

Las intervenciones tan sutiles, el extremo cuidado con que las trata, quizás también despliega (a ojos de este espectador) una conexión íntima e intuitiva con los objetos cotidianos con los que nos encontramos diariamente y sin prestar atención. Puede que todo ello de forma incluso infantil, en el mejor de los sentidos (dado que la productividad de los tiempos adultos, donde este tipo de conexión está sistemáticamente cercenada, tiende a acallar dicha creatividad). En consecuencia, encontramos una complicidad con una deconstrucción clara de “*la noción de visión que ha devenido dominante en la era global, así como sus mecanismos de ocupación de imaginarios*” (Ali 2018, 85), con unas piezas que dejan espacio al espectador, sin saturarle de imágenes. Por otro lado, autores como Ernesto Neto o Lynda Benglis podían tener una posible conexión con el tipo de *artefactos* que aquí encontramos por su cierto carácter orgánico, aunque sin caer en la monumentalidad que estos profesan, de hecho, la obra del artista se aproximaría más, en este sentido, al *povera*. Pero quizás sea más certero afirmar el hecho de que Martín Encinas nos esté retando a jugar –pues, y siguiendo a Gadamer ([1986] 1998, 145), se trata de jugar–, favoreciendo una atención a los detalles de elementos tan prosaicos y

—digámoslo claramente— baratos que, en un espacio artístico y potencialmente *aurático*, alcanzan un carácter tan significativo. Más aún, en un mundo donde estamos rodeados de imágenes, tan profusas como profanas, que han perdido ese carácter de sacralidad que tiempo ha disponían:

La unidad simbólica alcanzada a través del uso estético de las imágenes, si no quiere hacer de esa experiencia una vía de alienación o encubrimiento del discurrir de la vida, ha de perfilarse sobre el trazado de la diferencia, de la diversidad, de la singularidad de cada experiencia humana de vida. Unidad sobre la diferencia, exaltación de lo fragmentario como llamada a una experiencia de comunidad antropológica no fetichista ni reconciliatoria.

(Jiménez 2020, 28)

II. LÍMITE, JUEGO Y HORIZONTE: CARAS DE UN MISMO CUERPO

Quisiera rescatar un término que precisamente Gadamer tomó de Husserl, y que resulta imprescindible para concebir la historia de la representación en Occidente, al menos desde el Renacimiento: el concepto de horizonte (Gadamer 1977, 432). En estas piezas el horizonte es *crucial*, diría que también *central*, dado que sobre esa línea —incluso sobre esa confluencia que necesita de un centro para trazar la cruz— el autor crea una composición pictórica que reta a los límites de su superficie: “*Un horizonte no es un ámbito rigidamente acotado, sino algo que se desplaza a medida que se recorre, y que invita a seguir entrando en él*”, escribe Diego Sánchez Meca (2001, 516). Así, dentro del agua de estas bolsas de plástico encontramos también más pintura, pintura que —diciéndolo llanamente— *se ha colado*, ha traspasado. Como el vítreo que se desprende en el humor acuoso, como esas sombras que entorpecen la visión —llamadas de manera popular moscas volantes—, y campan a sus anchas por un pavimento esférico. De esta manera, esta pintura acontece como una experiencia del límite, ese límite que ya el propio Trías bosqueja en *Filosofía y carnaval* (1970, 74-5): “*El Cogito pasa siempre por la Comisaría de distrito. El ego es eso: un trozo de papel, a veces recubierto de plástico*”. Precario plástico como no puede ser de otra forma, pero un precario asumido ya no solo económica sino, y esto sigue en la línea de ese *cruce central*, simbólicamente.

En línea con el concepto de horizonte, que de hecho no solo podría ser un horizonte terrestre sino marítimo, donde se unen agua y cielo, el artista comenta: “mantenerse a flote suele ser algo fácil, natural, sólo con respirar el cuerpo sube, sin embargo, la pintura pesa un poco más, y requiere de mayores estrategias y artilugios para que pueda llegar hasta la superficie” (Martín Encinas, 2021). Esta trágica relación de materiales, que nos recuerdan al famoso Principio con el que iniciamos este texto, alude así a una inconsistencia originaria que precisamente por eso invita a un íntimo recogimiento: “yo ya no soy yo, soy ese que se escapa de continuo de sí mismo, ese que no se detiene jamás, ese que viaja de continuo, que se disfraza una y otra vez hasta el infinito (...), un lugar de dispersión o un recuento inseguro y frágil de recuerdos e impresiones”, escribe de nuevo Trías (1970, 75). La misma alusión al “solo con respirar” y a ese yo que se está siempre yendo nos recuerda que es precisamente ese elemento –el oxígeno– el que nos da la vida, una vida que siempre ha sido y siempre será en el sentido parmenídeo y que simplemente va coloreando los cuerpos por donde pasa –los que la respiran–. Cuerpos que, en tanto participantes de ese absoluto, son esencialmente perecederos (Sánchez Meca 2001, 17). Entonces, ¿cómo mantenernos nosotros, mientras vivamos, junto a la pintura, a flote?

En otro conjunto de piezas –*Líneas de flotación IV*, 2021–, las apiladas en el suelo, la mancha de pintura anaranjada que emerge sobre el agua de su interior tiene un perímetro decididamente circular, a modo de yema de huevo, yema que desesperadamente parece clamar una salida. En este sentido, es patente que hay una cierta alusión a determinadas temporalidades, vivencias o contextos –inevitablemente sociales– que llevan a Martín Encinas a replantear su posición como creador o, mejor aún, como un creador des-identificado con aquel tramposo concepto de *artista emergente*. Como vemos, el horizonte sigue siendo un límite permeable e inestable recubierto de eufemismos y que delimita una toma de conciencia siempre posicional que, al menos, podemos identificar y cuestionar. Otra cosa sería pretender alcanzarlo. Un límite que se expande así a la esfera de lo político, y que podemos cuestionar puede que para salir de él (o no), puede que para cultivarlo, pero que se presta, en definitiva, al pensamiento crítico, a la filosofía desde su “*incomprensión inicial*” (Benítez Andrés & Fusco 2021, 10). Además, no se trata de un elemento estanco, sino que realmente producimos el horizonte en la medida que caminamos, como escribe Gadamer:

(...) la verdadera experiencia es aquella en la que el hombre se hace consciente de su finitud. En ella encuentra su límite el poder hacer y la autoconciencia de una razón planificadora. Es entonces cuando se desvela como pura ficción la idea de que se puede dar

marcha atrás a todo, de que siempre hay tiempo para todo y de que, de un modo u otro, todo acaba retomando.

(1977, 433)



Figura 3. Vista de *Líneas de flotación IV*, Nacho Martín Encinas, 2021.

Si lo pensamos fríamente, como el agua de aquel río de Cuenca donde el artista es retratado y, como podemos ver en una de las fotografías del díptico de esta exposición (*Líneas de flotación V*, 2021), él mismo flota sobre el agua, *haciéndose el muerto*, en lo que en una de sus anotaciones define como “*líquido amniótico*” (Martín Encinas 2021). La fotografía es instalada en sentido horizontal, a modo de horizonte, sobre cartón pluma en la pared, en tanto repisa. Rompiendo de nuevo la expectativa, la muestra es trágica sin sentimentalismos por cuanto vemos una ruptura con el objeto adquirible –ese del que hablaba Rebentisch– en unos momentos donde el instinto de posesión –ante la carencia de fundamentos– se nos presenta como una tabla de salvación. Esta más o menos crítica subrepticia a la *emergencia* del *artista emergente* es una llamada, quizás, a la comunidad artística general, y me atrevo a afirmar, a la gestión de los espacios destinados a ella. ¿Y qué espacio público con mayor gestión a nivel corporal en momentos de estío, de infancia, de exploración de límites como es la piscina? Espacios profundos como el de la piscina que poetiza el autor en su intervención del fondo (*Líneas de flotación VI*, 2021), en la última sala del espacio Kanoko, en la que sobre la cinta de pintor o de carroceros ha coloreado las teselas propias de la piscina municipal que de pequeños coleccionábamos. Teselas que siempre acababan siendo de varios colores, no de uno solo. Teselas que son pintura. Y todo a causa del arranque (y del apaño, pues parece que no nos despegamos de los movimientos *ad hoc*).

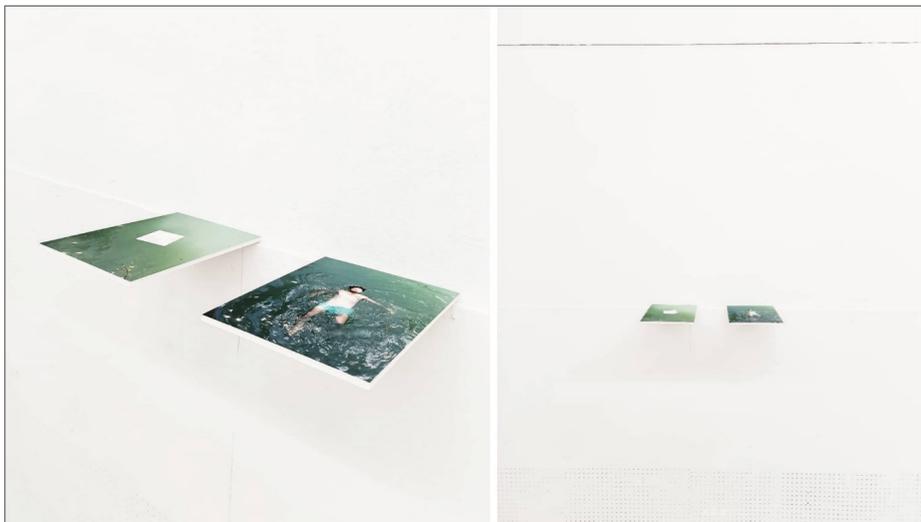


Figura 4. Vista de *Líneas de flotación V*, Nacho Martín Encinas, 2021.

De ahí la pregunta: ¿qué hay de la sustracción? ¿qué pinta la cinta de pintor en todo esto?, o ¿qué tratamiento se está haciendo de las profundidades aquí desde esta tan extractora intervención? Desde luego, para realmente experimentar esta pieza, has de agacharte, y solo así te sumergirás. Y es que la línea de horizonte que traza el papel cebolla que ha pintado del azul de esa piscina y que ocupa, dividiendo y entorpeciendo la sala (y el movimiento en ella), nos está transportando, seguramente, a un juego –sí, sigamos jugando– del que desea hacernos partícipes. Al fin y al cabo “*el sujeto del juego no son los jugadores, sino que a través de ellos el juego simplemente accede a su manifestación*” (Gadamer [1986] 1998, 145), con lo que si aún quedaban restos de ese férreo yo inamovible, ya se han hundido. Nos topamos aquí con ese estadio que nos supera pero nos alberga y del que formamos parte, esa extensión no interceptable que se nos resiste porque siempre estamos en él al igual que no nos podemos despegar de ningún límite, de ningún horizonte. Al igual que todo pensar es ya intrínsecamente lingüístico –en línea con el segundo Wittgenstein, quien recelaría de su etapa “pictórica” del *Tractatus* (Sánchez Meca 2001, 415)–, es posible desde el arte contribuir a la resignificación de nuestro estar en el mundo, desligando la construcción de sentido lingüística de una proyección meramente instrumental, cobijando así

(...) una forma de escritura que no se realiza con (o frente a) esas obras sino que arranca con ellas, un espacio donde no se produce el antagonismo entre lo visual y lo lingüístico, sino su acuerdo para juntos generar pensamiento, un pensamiento con y a través

de las imágenes, no solo en tanto 'pictures', también las que nos deja la lectura, la experiencia del arte; las que van con nosotros.

(Fernández Polanco 2013, 112)



Figura 5. Vista de *Líneas de flotación VI*, Nacho Martín Encinas, 2021.

III. COROLARIO

Como corolario *vital* se encuentra el baño, la evacuación. Resulta congruente, al hablar de mantenernos a flote, de horizontes, de emergencias. Ese horizonte siempre movable del sifón, ese estancamiento como primer aviso de lo que seremos y *es necesario* que seamos. El baño del espacio de arte también deviene lugar presto a la intervención. Ese estanco que tanto se nos insta a agitar, el retrete: ahí encontraremos la última pieza del artista. Se trata de una breve incisión, un guiño a todas luces insolente, que de alguna manera se nos invita a *invadir*. Si ya el filósofo Vicente Jarque destacaba “*la presencia de la acción, del proceso*” en una obra donde “*siempre se percibe que allí ha pasado algo valioso que ha dejado su rastro*” (2018: 9), en este caso encontramos una boya de juguete flota en el agua estancada, del mismo color naranja de algunas de las piezas ya reseñadas. Quizás en ella encontremos un instante de distracción que nos saque del modo acostumbrado en que nos relacionamos con dichos espacios. Y es en esa extracción, en ese *sacarnos de ahí* donde el arte juega –porque se trata de jugar– un papel elemental, esquivando “*ese comprender que lleva parejo el peligro de eliminar la diferencia*” (Benítez Andrés & Fusco 2021, 11): habitar el espacio siendo conscientes de su condición de préstamo, de la cesión crucial que supondrá para no estor-

bar el curso vital. Quizás por ello el autor haya incidido tanto en la definición del concepto “línea de flotación”, diferenciando entre la “obra viva” y la “obra muerta”... (Martín Encinas 2021).

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. (1959) 2001. “El ensayo como forma”. En *Notes de literatura*, selecció, pròleg, traducció i notes de Robert Carner-Liese amb la collaboració d'Anna Montané, 23-53. Barcelona: Columna
- Ali, Abu. 2018. “Abrir la visión: La imagen como velo”. En *La imagen pensativa: Ensayo visual y prácticas contemporáneas en el estado español; 16 miradas al videoarte*, Pedro Ortuño, ed.; autores, Eugeni Bonet et al., 77-107. Madrid: Brumaria
- Benítez Andrés, Rosa & Virginia Fusco. 2021. “Pensar una hospitalidad impura”. En *Hospitalidad: Lo otro y sus fronteras*, Rosa Benítez Andrés & Virginia Fusco eds., 9-20. Madrid: Dykinson
- Fernández Polanco, Aurora. 2013. “Escribir, otra forma de montaje”. En *Investigación artística y universidad: Materiales para un debate*, Selina Blasco ed., 105-16. Madrid: Ediciones Asimétricas
- Gadamer, Hans-Georg. (1975) 1977. *Verdad y método I*. Traducción de Ana Agud Aparicio & Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme
- Gadamer, Hans-Georg. (1986) 1998. *Verdad y método II*. Traducción de Manuel Olasagasti. Salamanca: Sígueme
- Gómez Galera, Esmeralda. 2019. “Trabajo, movilidad y huella: Apuntes sobre el impacto ecológico del arte contemporáneo”. *AusArt* 7(2): 77-89. <https://doi.org/10.1387/ausart.21148>
- Heidegger, Martin. (1946) 2010. “La sentencia de Anaximandro”. En *Caminos de bosque*, versión española de Helena Cortés & Arturo Leyte, 239-77. Madrid: Alianza
- Jarque, Vicente. 2018. “Cuatro notas sobre tres explayados”. En *Los explayados*, exposición, Ignacio Casero Lucas, Adrián Mena & Nacho Martín Encinas; comisario José Aja, 7-14. Madrid
- Jiménez, José. 2020. “¿En qué imagen vivimos?”. En *Estética, arte y política*, María Jesús Godoy Domínguez, Fernando Infante del Rosal, Antonio Molina Flores & Vítor Moura, eds., 10-29. València: Universitat de València
- Martín Encinas, Nacho. 2021. “Líneas de flotación”. Programa de mano de la exposición. Cuenca: Espacio Cultural Kanoko
- Oñate, Teresa. 2019. *Estética y paideía (Hermenéuticas contra la violencia I)*. Prólogo de Jacinto Rivera de Rosales; editores/coordinadores, Teresa Oñate & Nacho Escutia; equipo editorial, Paloma O. Zubía & Elvira Bobo Cabezas. Madrid: Dykinson
- Ordóñez Díaz, Leonardo. 2006. “La formulación del principio de Inmanencia en el fragmento de Anaximandro”. *Tópicos* 30: 81-123. <https://doi.org/10.21555/top.v30i1.195>
- Rebentisch, Juliane. (2003) 2018. *Estética de la instalación*. Traducción de Graciela Calderón. Buenos Aires: Caja Negra

- Sánchez Meca, Diego. 2001. *Teoría del conocimiento*. Madrid: Dykinson
- Torija Herrera, Rosalina. 1999. *Arquímedes: Alrededor del círculo*. Madrid: Nivola
- Trías, Eugenio. 1970. *Filosofía y carnaval*. Barcelona: Anagrama
- Vilar, Gerard. 2014. "El arte contemporáneo y la precariedad". En *Vidas dañadas: Precariedad y vulnerabilidad en la era de la austeridad*, edición a cargo de Sonia Arribas & Antonio Gómez Villar, 75-95. Barcelona: Artefakte

El artículo forma parte de la investigación desarrollada por el autor en el GIR "Visu@ls: Cultura visual y políticas de identidad", de la Universidad de Castilla-La Mancha.

(Artículo recibido: 30-09-21; aceptado: 15-11-21)