

# ORBIT

Miguel Ángel Melgares



JUNTA DE ANDALUCÍA

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales  
CONSEJERÍA DE CULTURA

**INICIARTE**



# ORBIT

Miguel Ángel Melgares

junio - julio 2017

Sala La Económica - Málaga



Agencia Andaluza de Instituciones Culturales  
**CONSEJERÍA DE CULTURA**

## JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejera de Cultura

Rosa Aguilar Rivero

Viceconsejera de Cultura

Marta Alonso Lappí

Secretario General de Cultura

Eduardo Tamarit Pradas

Director General de Innovación Cultural y del Libro

Antonio José Lucas Sánchez

Delegada Territorial de Cultura, Turismo y Deporte en Málaga

María Monsalud Bautista Galindo

## PROGRAMA INICIARTE

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Comisión de Valoración de Proyectos 2015:

Antonio José Lucas Sánchez, Eva González Lezcano,

Eduardo D'Acosta Balbín (UAVA), Noelia García Bandera,

Blanca Montalvo Gallego (UAVA), Juan Carlos Robles

Florido (IAC) y Miguel Pablo Rosado Garcés

## EXPOSICIÓN

Sala La Económica

Sociedad Económica de Amigos del País de Málaga

## PRODUCCIÓN

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Francisco Fernández Cervantes

Eva González Lezcano

Isabel Villanueva Romero

María Dolores García Pérez

## MONTAJE

Japón. Montajes de arte, S.L.

## CATÁLOGO

### EDITA

JUNTA DE ANDALUCIA. Consejería de Cultura

### TEXTOS

Peio Aguirre, Tomás de Aquino y Miguel Ángel Melgares

### FOTOGRAFÍA

Fotografías de portada y páginas 6, 12, 24, 52 y 56 cedidas por la Agencia Espacial Europea ESA/Rosetta/MPS for OSIRIS Team MPS/UPD/LAM/IAA/SSO/INTA/UPM/DASP/IDA

### TRADUCCIÓN

Deirdre B. Jerry

### DISEÑO EDITORIAL

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Francisco José Romero Romero

### DISEÑO Y MAQUETACIÓN DEL CATÁLOGO

Carmen Fernández Montenegro

### PRODUCCIÓN

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

### IMPRIME

Santa Teresa Industrias Gráficas

© de los textos: sus autores

© de la edición: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura

© de las reproducciones: sus autores

ISBN: 978-84-9959-247-3

Depósito legal: SE 1150-2017

**AGRADECIMIENTOS** En este proyecto han contribuido:

Proceso escultórico: Chaja Hertog y Eugenio Rivas




Modelos: Lot van Gelder y Ana Belén Melgares

Desarrollo lumínico: Teresa Borasino, Paul Beumer y Katinka Marac

Desarrollo de sonoro: Julian Helzel y Hannes Waltschuz

Voz: Eduardo Suárez

Agradecimientos especiales a Hans Diemel, David Díaz, Estudio Cabello 14, Maria Kefirova, Ash Bulayev, El Rapto, La Ecomónica

<b>ecoedición</b>  		
Tinta sin metales pesados y papeles procedentes de una gestión forestal sostenible		
<b>Impacto ambiental</b>	<b>Agotamiento de recursos fósiles</b>	<b>Huella de carbono</b>
por producto impreso	0,51 kg petróleo eq	1,51 Kg CO <sub>2</sub> eq
por 100 g de producto	0,08 kg petróleo eq	0,23 Kg CO <sub>2</sub> eq
% medio de un ciudadano europeo por día	11,14 %	0,23 %
 reg. n.º: 2017/60 Más información en <a href="http://www.ecoedicion.eu">www.ecoedicion.eu</a>		





Miguel Ángel Melgares es un artista multidisciplinar que se trabaja tanto con las artes plásticas como las escénicas por lo que sus piezas son un compendio de técnicas performativas, dramaturgias y visuales. En 'Orbit' crea dos instalaciones donde fusiona estas disciplinas artísticas e invita al espectador a que participe en el juego infantil 'Piedra, papel y tijera'.

La exposición de Melgares se enmarca en el programa Iniciararte de la Consejería de Cultura, que apoya proyectos artísticos realizados por andaluces cuya trayectoria profesional merece ser consolidada, para lo cual se realizan diversas acciones como son la producción de obras, exposiciones, catálogos y actividades para mejorar su visibilidad artística en el contexto actual.

Rosa Aguilar

Consejera de Cultura  
JUNTA DE ANDALUCÍA



<b>ID</b>	NAC_2016-03-29T20.49.41.860Z_ID10_1397549900_F22
<b>Date taken</b>	2016-03-29T20:51:06.208 (UTC)
<b>Camera</b>	Narrow Angle Camera
<b>Filter</b>	FFocus_Vis [-] / Orange [649 nm]
<b>Exposure time</b>	20.000 s
<b>Pixel resolution</b>	14.91 m/px on 67P/CG
<b>Processing level</b>	Raw
<b>Distance Rosetta &lt;--&gt;</b>	819.763 km
<b>Distance 67P/CG &lt;--&gt; Sun</b>	402066656 km / 2.687649 AU
<b>Distance Rosetta &lt;--&gt; Earth</b>	260917344 km / 1.744125 AU



## Via 1

### El cambio

La primera y más clara es la que se deduce del movimiento. Pues es cierto, y lo perciben los sentidos, que en este mundo hay movimiento. Y todo lo que se mueve es movido por otro. De hecho nada se mueve a no ser que en cuanto potencia esté orientado a aquello para lo que se mueve. Por su parte, quien mueve está en acto. Pues mover no es más que pasar de la potencia al acto. La potencia no puede pasar a acto más que por quien está en acto. De este modo la mueve y cambia. Pero no es posible que una cosa sea lo mismo simultáneamente en potencia y en acto; sólo lo puede ser respecto a algo distinto. Igualmente, es imposible que algo mueva y sea movido al mismo tiempo, o que se mueva a sí mismo. Todo lo que se mueve necesita ser movido por otro. Pero si lo que es movido por otro se mueve, necesita ser movido por otro, y éste por otro. Este proceder no se puede llevar indefinidamente, porque no se llegaría al primero que mueve, y así no habría motor alguno pues los motores intermedios no mueven más que por ser movidos por el primer motor. Por lo tanto, es necesario llegar a aquel primer motor al que nadie mueve. En éste, todos reconocen a Orbit.

P | 08 - 02

08

P | 09 - 10

09

P | 06 - 09

06

07

P | 06 - 05

P | 05 - 06

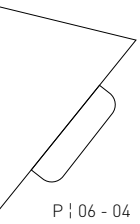
P | 05 - 07

05

02 - 07

# Breve introducción en el universo de Orbit

Miguel Ángel Melgares



En un lugar indeterminado, la caída de un meteorito generó la aparición de un lugar conocido como la Zona.<sup>1</sup> En su interior, hay una habitación en la que se cumplen los deseos más recónditos. Los protagonistas de este clásico de la filmografía soviética, buscan en la Zona soluciones profanas y divinas. Tarkovsky construye relaciones entre personajes, lugares e ideas a modo de estructuras que orbitan y exploran en la ontología de lo humano. Precisamente, serán los principios de esta estética relacional, en la que nos hemos inspirado para construir este proyecto.

En nuestro caso, Orbit se construye a partir de reflexiones que giran entorno al juego de piedra, papel y tijera. El interés en este juego radica en la universalidad y simpleza del dispositivo. La piedra aplasta la tijera, la tijera corta el papel y

el papel envuelve la piedra; dando lugar a una estructura no jerarquizada entre los elementos. Este circuito cerrado genera una escala topológica donde la predicción y el azar son las únicas armas de los contrincantes. En Orbit hemos transformado el equilibrio formal del juego para crear dos instalaciones que plantean una serie de recorridos que fluctúan entre lo escénico y lo performático.

Tanto el uso de los recursos escénicos, como la inclusión de estructuras temporales de Orbit, se puede enmarcar dentro de una «teatralización» del espacio expositivo, en el que el público apreciará como los diferentes elementos que componen las instalaciones se prestan a una potencial performatividad. El interés por estos mecanismos devienen de un concepto escénico denominado como *Suspensión de la incredulidad*. Esta expresión, acuñada por el filósofo Samuel Taylor Coleridge en 1817, hace mención a la voluntad del espectador/lector/jugador de aceptar como ciertas las premisas sobre las cuales se basa una ficción, aunque sean fantásticas o imposibles. De acuerdo a su planteamiento, la suspensión de la incredulidad es un *quid pro quo*: el público tácitamente accede a suspender su incredulidad temporalmente a cambio de la promesa de entretenimiento.

*1. 'La Zona' es como se conoce en los países de habla hispana a la obra 'Stalker' (Tarkovski, 1979)*

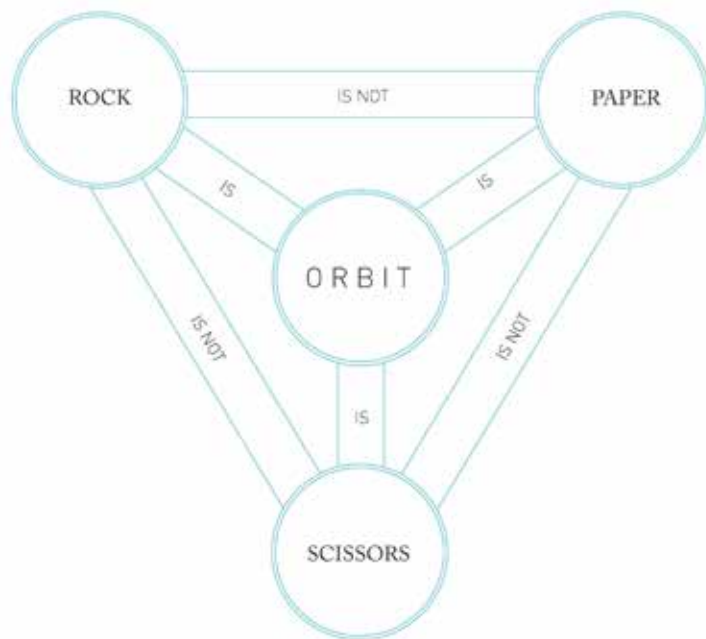
Como buena fórmula narrativa, este proceso de ficcionalización de la realidad tan efectiva para cautivar al público, ha tenido una fuerte asimilación en los mecanismos de comunicación de la política contemporánea. En un periodo histórico dominado por los medios digitales, el neologismo de *posverdad* hace cuestionar precisamente las escalas de valores que construyen nuestra realidad. Este proceso de subjetivación de la realidad, se resume en la idea de “que algo aparente ser verdad es más importante que la propia verdad”. En Orbit planteamos una serie de sistemas (como pueden ser la ingravidez, la dislocación del sonido, los bucles temporales o la hiperrealidad) que precisamente tratan de cuestionar un mundo donde se puede modelar y filtrar radicalmente la manera en que percibimos una experiencia. En este sentido, podríamos aventurarnos a decir que este proyecto explora en los mecanismos que disuelven la relación entre lo objetivo de lo subjetivo, lo posible de lo imposible o lo terrenal de lo celestial.

Con el propósito de explorar estas relaciones, cada una de las partes de este catálogo es introducido por el diálogo entre una imagen y un texto. Para ello, nos apropiamos y adaptamos las reflexiones que dejó Santo Tomás de Aquino en sus Cinco Vías <sup>2</sup> para la demostración de la

existencia de Dios. Estas reflexiones son confrontadas con una serie de imágenes tomadas por la Agencia Espacial Europea del cometa 67P Churyumov-Gerasimenko desde la sonda Rosseta.<sup>3</sup> El choque dialéctico que genera esta relación, pretende abrir un espacio en el que el espectador pueda encontrar caminos para aproximarse al universo sensible de Orbit, y a ser posible, generar un lugar en el que como en la Zona, la piedra, el papel y la tijera tengan la oportunidad de transformarse en lo que deseen.

*3. Estas imágenes han sido generosamente cedidas por el consorcio de la Agencia Espacial Europea.*

*2. Las Cinco Vías de Santo Tomás de Aquino, aparecen en su Suma Teológica, escrita entre 1265 y 1274, y publicada por primera vez en 1485.*





ID NAC\_2016-06-01T17.17.27058Z\_ID10\_1397549002\_F22  
Date taken 2016-06-01T17:18:53.196 [UTC]  
Camera Narrow Angle Camera  
Filter FFocus\_Vis [-] / Orange [649 nm]  
Exposure time 12.500 s  
Pixel resolution 0.36 m/px on 67P/CG  
Processing level Raw  
Distance Rosetta ←→ 20.014 km  
Distance 67P/CG ←→ Sun 467295712 km / 3.123679 AU  
Distance Rosetta ←→ Earth 427534272 km / 2.857890 AU

## Via 2

### La causa eficiente

La segunda es la que se deduce de la causa eficiente. Pues nos encontramos que en el mundo sensible hay un orden de causas eficientes. Sin embargo, no encontramos, ni es posible, que algo sea causa eficiente de sí mismo, pues sería anterior a sí mismo, cosa imposible. En las causas eficientes no es posible proceder indefinidamente porque en todas las causas eficientes hay orden: la primera es causa de la intermedia; y ésta, sea una o múltiple, lo es de la última. Puesto que, si se quita la causa, desaparece el efecto, si en el orden de las causas eficientes no existiera la primera, no se daría tampoco ni la última ni la intermedia. Si en las causas eficientes llevásemos hasta el infinito este proceder, no existiría la primera causa eficiente; en consecuencia no habría efecto último ni causa intermedia; y esto es absolutamente falso. Por lo tanto, es necesario admitir una causa eficiente primera. Todos la llaman Orbit.

# Coreografías de actividades paralelas

Peio Aguirre



La potencialidad de la puesta en marcha de un conjunto de actividades paralelas en el seno de las prácticas artísticas contemporáneas no cuenta todavía de suficiente reconocimiento. Se pueden entender estas actividades paralelas como la praxis descentrada, sin un centro preciso, cuyo eje gravita en las conexiones establecidas entre acción y colaboración. Históricamente, el teatro ha sido el espacio donde este paralelismo ha sido más productivo. Pensemos en la figura de Bertolt Brecht y su teatro épico. Este paralelismo es para el artista contemporáneo un escape al monolingüismo y al carácter cerrado, unívoco, de la práctica artística. En su lugar, una multiplicidad de roles emerge al unísono: la delaminación de significantes a velocidades variables; la consideración del tiempo y el espacio como dependientes entre sí; la superposición de ritmos y cotidianidades. En el dominio de este

paralelismo, la colaboración alcanza un rango, una respetuosidad, no contemplada previamente. Miguel Ángel Melgares trabaja como dramaturgo, escenógrafo, asesor artístico, artista plástico y colaborador a tiempo parcial. Este proceso colaborativo, de co-creación y de disolución del ego es aquí un rasgo definitorio de su hacer. Cualquier praxis con voluntad transformadora ha de prestar atención a este paralelismo. Actividades o, "acción paralela". Él ha establecido una serie de relaciones profesionales con diferente coreógrafos y directores de escena con los que desarrollar proyectos que van desde escritura, instalaciones performáticas, a danza contemporánea, pasando por proyectos híbridos entre edición y performance. Algunos rasgos a destacar: la organización, el entendimiento, la comunicación, la logística y la infraestructura, la competencia y también la generosidad. Cualidades imprescindibles cuando hablamos de la "escena", ese horizonte que fusiona el teatro con la performance y la coreografía. Este paralelismo a reivindicar desafía cualquier especialidad sin necesariamente caer en el eclecticismo: más bien activa zonas dormidas del cerebro al mismo tiempo que apela a la solidaridad y al trabajo en equipo. Una ética de la completitud y la energía colaborativa surge de la puesta en marcha de la acción paralela. Una reivindicación de un modo de estar en el mundo:



entre dos o más ciudades, dos o más proyectos, dos o más personas. ¿Cuál es la producción resultante de esta gestión de la energía propia? ¿Y cómo incide en la energía de los demás? Una pequeña teoría de las actividades y acciones paralelas ha de concebirse como si tratáramos de hacer un equipaje ligero. Bastará con algo de ropa, un par de libros, un cuaderno y una pequeña caja de herramientas. La colaboración y la continua disposición como la ética para una nueva praxis artística.

≈

Como es sabido, la disolución de la “cuarta pared” en el teatro ha sido considerado como uno de los retos a abordar por el teatro moderno o vanguardista. Por ejemplo, romper la ilusión y la verosimilitud con respecto a la representación es uno de los requisitos del teatro épico brechtiano. Es decir, subvertir la suspensión de la incredulidad, o el sentido crítico, en el que históricamente se ha apoyado el teatro. Sin embargo, hace tiempo que las estrategias de distanciamiento (que más que distanciar, acercan) han devenido en una forma irónica y auto-paródica que ya no choca a nadie (solo hay que pensar el modo en que la meta-ficción televisiva es completamente asumida por el espectador). El idealismo del ilusionismo, es

decir, la dependencia de un tipo de pensamiento filosófico que podríamos denominar como de Idealista queda truncado por el anti-humanismo de la distanciaci3n como técnica crítica. En una vuelta de tuerca no exenta de auto-consciencia, un proyecto como *Orbit* de Miguel Ángel Melgares trata de indagar sobre esta vía de la suspensi3n de la incredulidad y rescatar las posibilidades de la ficci3n y el efecto de ilusi3n. De acuerdo, el distanciamiento es el arma crítica *par excellence* pero ¿acaso no podemos imaginar formas experimentales que trasciendan o superen convenciones modernas que de tanto repetirse han quedado desactivadas de su carácter crítico inicial?

]

Escenario, instalaci3n y escultura al mismo tiempo, este proyecto introduce la vieja querrela de la teatralidad del objeto escult3rico en el arte minimalista. No se negocia aqu3 con formas simples ni tampoco con estructuras geométricas, sino más bien introduce la escenograf3a de un juego, “piedra, papel, tijera”, en el contexto de una situaci3n espacial dada. Las piedras colgando, la base del papel y la iluminaci3n que todo lo envuelve reproducir3a el rol del espectador en el minimalismo. En el conocido ensayo *Arte y objetualidad* (1967), Michael Fried se refiere de

manera explícita a la relación que establecen el espectador y el objeto o la obra de arte minimalista. La clave para entender esta relación es el concepto de teatralidad. Lo propio del arte, para Fried, sería la posibilidad de captar en forma instantánea la imagen, la “presentidad” de ésta, a lo cual se oponen la “duración” y la “presencia” instaladas por el minimalismo. El arte “literalista” del minimal acontece en términos de una relación que se establece en el tiempo, que tiene duración. Los objetos minimalistas aparentan ser esculturas que no pretenden ser contempladas, sino experimentadas en cuanto objetos que se relacionan con el espectador en el espacio concreto de la sala, produciendo determinados efectos estéticos en ese ambiente y por medio de un proceso estético. El antropomorfismo de tales objetos, o más bien su escala antropomórfica, es entonces relativa al espectador. El espectador es entonces la medida, la parte necesaria para la propia existencia de la escultura. ¿Quién le iba decir a Fried que su crítica al minimalismo inauguraría una nueva etapa en la historia de la performance? La interacción entre obras de arte, u objetos, y personas, o espectadores, es desde entonces el asunto principal de la representación en el arte. En la instalación *Orbit* de Melgares, la escultura, la puesta en escena y la teatralidad es el juego clásico e imperecedero “piedra, papel, tijera” y, como bien sabemos, no hay juego sin

jugador en este caso transfigurado en la persona del espectador/a.

↳

“Piedra, papel, tijera” es uno de los juegos infantiles más inmateriales que existen: la piedra aplasta la tijera, la cual corta el papel y éste envuelve la piedra. Un juego donde hace falta siempre otro jugador, un duelo de dos sin mayor beneficio que el propio juego. Un juego donde ganar o perder es, en ambos casos, sinónimo de seguir jugando. La diferencia entre juego y juguete es algo a tener en cuenta aquí. En sus artículos sobre la historia cultural de los juguetes, Walter Benjamin trata de presentarlos específicamente como objetos de producción activa e imaginativa, de importancia primordial para la cultura. Benjamin habla de la emancipación de los juguetes, mientras que la distinción entre juguete y juego es solo el comienzo de un análisis más profundo de las formas en que la cultura sobrevive a la tradición y proyecta el mundo adulto a los niños. Según Benjamin, los niños son seres artísticos, y al igual que los artistas, desarrollan una relación con el mundo que excede la idea de simple utilidad y dominio. Con el inicio de esta emancipación de juguetes, cuanto más se impone la industrialización, más la familia pierde el control, convirtiendo los juguetes en algo cada

vez más extraño, tanto para los padres como para los niños. Es por eso que a veces el más simple de los juguetes (un pedazo de madera, un guijarro) ofrecen la mayoría de las posibilidades de juego. “Piedra, papel, tijera” es, en este sentido, un juego sin juguete y, podríamos añadir, un juego donde el objeto es imaginario, ficcional. Pero además, es un juego universal, arraigado en prácticamente todas las culturas y latitudes del planeta, si bien su origen antiguo es chino. Su usabilidad convence sobre su rendimiento universal.



El giro coreográfico (o *choreographic turn*) en el arte contemporáneo afecta a no pocos “practicantes”. Ser un “practicante” dentro de la “escena” consiste en tomar consciencia de la espacialización de las prácticas artísticas. La anterior apertura que el medio de la instalación introdujo en la escultura es ahora suplantada por este giro coreográfico y la performance. Las exposiciones de Philippe Parreno en el Palais de Tokyo y Tate Modern participan del mismo fenómeno por el que se le invita a la coreógrafa Anne Teresa de Keersmaeker a realizar una exposición en el centro Wiels de Bruselas. En el primer caso, la exposición es una gran coreografía mientras que en la segunda la danza entra en el

espacio expositivo. Una nueva institucionalidad aparece en medio de las conexiones entre disciplinas: actividades paralelas conformando modos de expresión asumidas por artistas y público. Toda institucionalización conlleva su necesaria espacialización. Durante el momento álgido del posmodernismo (la década de los ochenta), se dio una condición espacial como inherente a cualquier desarrollo de la visualidad en las sociedades de consumo. La arquitectura, el vídeo y la danza fueron algunas de las disciplinas más aptas para esta espacialización. El posmodernismo, o la posdramática, también tuvo su influencia en la situación de las artes escénicas. Un largo debate podría abrirse aquí sobre si es el espacio, o el tiempo, el orden gobernante en una pieza musical, una obra de teatro o una danza. El tiempo o la temporalidad es una cualidad apreciativa en todo evento que tiene un comienzo y un fin. El espacio, por su parte, parece inevitable cuando contemplamos un espectáculo que se mueve delante de nuestros ojos con una sensación de vívida plasticidad. Escena, escenario, espacio. Resulta evidente que entrando en el ámbito de la institución-arte, el espacio y la espacialidad devienen en un precepto a sortear. Esto es así debido al espacio arquitectónico que acoge la performance. “Una performance no se expone, una performance se hace” podría decirse. Pero del mismo modo

y, sin el menor lamento, podemos encontrar lo opuesto entre las numerosas actuaciones que en tiempos recientes han inundado las instituciones artísticas y museos. Una danza, una lectura, una audición y una interacción con el público conllevan siempre una relación de presencia del cuerpo bajo un marco-horizonte más o menos acotado. Quedémonos ahora con la expresión “practicante”: alguien que hace de la experiencia su *modus operandi*. Hagamos de ella una palabra cargada de connotaciones positivas. Practicantes de espacios y actividades paralelas.



Un aspecto a destacar en esta especialización del teatro y las artes escénicas está en que ya no es tanto el cuerpo físico el centro de gravedad. Quiero decir que ya no es el cuerpo en un sentido tradicional de la *performance art* el único y principal centro. La ontología del objeto, el contexto o la arquitectura, el orden del discurso y la teoría crítica han devenido en ejes conceptuales a partir de los cuales se puede partir. Desde un punto de vista semántico, es el orden del lenguaje y la suspensión de la representación lo que está en juego. Es en el interior de este proceso, en ese cruce entre disciplinas, donde la “escena”, la performance, ha encontrado tierra firme donde asentarse. Esta ontología, en lugar de centrarse

en una metafísica de la presencia o del ser, cuestiona todas y cada uno de los resortes de las reglas y convenciones de la representación. De ahí que el asunto del método, la metodología (el *artistic research*), devenga en un fértil páramo para la proyección discursiva y la experimentación práctica. El entusiasmo por esta ontología como un territorio aún por explorar y, que puede beber de cualquier fuente, le presupone a este espacio en ciernes la capacidad para inaugurar toda una zona discursiva. Entre “hacer” e “investigar” existen numerosos resquicios a explorar y habitar.



Desafiar categorías. Esto parece haberse convertido en un imperativo o, inventarse nuevas categorías y conceptos. La actualidad de las artes escénicas, la nueva danza, la “coreografía expandida” y la performance situada en ese espacio genérico que es “la escena” pasa por un continuo cuestionamiento de sus propias categorías definitorias. Esta dificultad para definir lingüísticamente un territorio de experimentación es sinónimo de su propia complejidad y efervescencia. Ningún artista que actúe en los intersticios de ese no-lugar desea etiquetar aquello que hace con un único calificativo. La indefinición o la creatividad a la hora de explicar con palabras lo que se hace es

recurrente. He señalado ya la importancia del lenguaje, más si cabe si nos atenemos a que el lenguaje es el origen de la performatividad misma. La actual conservación de ese mismo espacio pasa por el lenguaje. Por esto mismo esta zona fronteriza en continua expansión es ahora lugar abonado para la teoría y el discurso; reinterpretar los discursos dados sobre el cuerpo y sus síntomas, el movimiento y la quietud, el habla y, especialmente, la posición del hablante en el orden del lenguaje. La correa de transmisión entre las tradicionales artes escénicas, el teatro y la danza dentro de las estructuras institucionales del arte contemporáneo no ha hecho más que comenzar a andar. La categoría genérica de performance (o performatividad) sirve ahora como un salvoconducto a la hora de circular por territorios transfronterizos. Lo que caracteriza al "giro performativo" no es tanto la revolución interna, que acontece en el interior de la disciplina, sino el proceso con el cual esa misma disciplina se institucionaliza en el interior de otra.

/

Existen igualmente precedentes sobre una armonía vital entre todas las artes: el secesionismo de Viena de fines del xix y su ideal romántico de la *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total. Lo que ahora nos interesa no es

tanto las diferencias y correlaciones entre las distintas artes sino las condiciones para la institucionalización de "la escena". Esto es, "la escena" como una categoría que aglutina todo aquello innombrable que está ya desgajado de su disciplina de origen y que ahora recoge la performance, variaciones musicales, danza, coreografía, teatro, artes visuales, cine, instalación y lo que sea. Esta "escena" ocupa ahora un no-lugar que no deja de crecer, contaminando a su paso (como si de un virus feliz se tratara), centros de arte, teatros, salas de conciertos, pabellones y hangares y otros lugares indeterminados. La "escena" ante todo se programa, no se comisaría, de momento. Existe en tanto programación y los programadores, ellos mismos artistas muchas veces, son sus agentes. La noción del anterior programador de artes escénicas como vinculado a los espacios públicos o privados está atravesada por la ocupación de la programación por parte de los propios artistas. ¿Quizás pueda existir ahí una mínima resistencia a la división del trabajo que es la norma en toda práctica institucionalizada?

△

Aún teniendo la inevitable institucionalización en consideración, la radicalidad de poner en crisis todas y cada una de las convenciones de

la representación recuerda otros momentos históricos en los cuales una ontología (no-metafísica) ha sido clave a la hora de entender el arte. Me refiero concretamente al Arte Conceptual, el minimalismo y la Crítica Institucional, como instantes radicales de puesta en crisis del objeto y su relación con el contexto (también expandido). Podría decirse que la indisciplina a la que la "escena" tiende actualmente recuerda el cuestionamiento del arte por el Arte Conceptual de las décadas de 1960 y 1970. Prácticas contextuales, situacionales, operaciones lingüísticas, entrecomillado, distanciamiento y auto-reflexibilidad por doquier. El teatro épico de Brecht, su teoría del extrañamiento, las citas de su *Gestus*, ofrecen una prehistoria que puede manufacturarse *ad hoc* para cualquier finalidad experimental y creativa.

Una imagen cliché que emerge en esta ontología lingüística podría ser *One and Three Chairs* (1965) de Joseph Kosuth, una obra de cabecera del Arte Conceptual para cualquier estudiante de arte. La lógica del significado y significante operan en el interior de esta ontología (en cierto modo la parte más obvia del legado conceptual). A esta voluntad deconstructiva y anti-idealista en la performance actual se suma el actual régimen del discurso y la teoría. Cualquier cosa que nos sirva podemos

meterla dentro: teatro épico y expresionista, feminismo, cine de autor, la historia de la danza, Arte Conceptual, el ABC del minimalismo, teorías de la visión en el psicoanálisis, música pop, literatura Pulp y toda la filosofía del mundo. Cada vez que se produce un ensanchamiento de este tipo el canon disciplinar se vuelve igualmente difuso, vago, un espacio generoso para la crítica y la auto-crítica, una zona para el antagonismo y el disenso. Esta situación fuerza a muchos autores educados todavía en regímenes disciplinares (por ejemplo en la danza) a explorar territorios desconocidos, como si de una exploración de un planeta lejano se tratara. Los artistas plásticos devienen dramaturgos o coreógrafos; los músicos realizan instalaciones escultóricas; los bailarines se centran en la escritura y en el texto. Todo esto por ejemplo. Sin embargo, la cuestión ahora ya no es determinar qué grado de auto-reflexibilidad tiene un artista con respecto a su obra y al mundo sino, más bien, hacer visible una conexión verdadera, real aunque no esencialista, entre ese autor/a con respecto al modo en el que se presenta en el mundo. Hacer que esa (auto)presentación movilice al menos un leve grado de conmoción más allá de la fría lectura teórica, ontológica o más o menos ajustada al esquema representacional políticamente correcto. Conmover, aunque sea de un modo leve.

## μ

*Orbit* de Miguel Ángel Melgares trata de buscar esa escurridiza cualidad de la obra de arte llamada afecto. Hay afecto cuando se produce acontecimiento, cuando la sorpresa y la disposición a que algo ocurra finalmente suceden, tienen lugar. Una invitación al público, quien acude a ser testigo, a recoger el convite lanzado por el artista. Este trabajo no solo indaga en la memoria individual del espectador sino lo moviliza en diferentes direcciones, pues la instalación se activa y desactiva como una máquina teatral cargada de luz, sonido, objetos en el interior de un todo orquestado para, como digo, producir una serie de efectos-afectos. Que *Orbit* dependa de la técnica y la perfecta sincronía y organización de los distintos elementos que componen esta máquina teatral es un requisito para su correcto funcionamiento. Puede hablarse aquí del concepto de dispositivo, o una formación saliente de la superposición de varios discursos y regímenes de visibilidad. Un espacio concebido como un equipamiento de necesidades técnicas “sostenidas”, nunca mejor dicho, por una forma y un concepto matriz. Cualquiera que sea el efecto resultante de este proyecto de Melgares, nos pone sobre aviso de futuras incursiones en esta “escena” performativa de la que participa. En lugar de ver este trabajo como el final de

un proceso, tomémoslo como un paso más en la larga carrera de fondo que conforma la coreografía de las actividades paralelas. Es tiempo de abrirse a la indeterminación y la promesa del disfrute de una renovada práctica de lo escénico, sucediendo aquí y ahora.



ID	WAC_2016-09-20T04:00:30.781Z_ID10_1397549100_F12
Date taken	2016-09-20T04:02:00.32 [UTC]
Camera	Wide Angle Camera
Filter	Empty [-] / R [630 nm]
Exposure time	0.500 s
Pixel resolution	1.28 m/px on 67P/CG
Processing level	Raw
Distance Rosetta <-->	13.783 km
Distance 67P/CG <--> Sun	565272064 km / 3.778610 AU
Distance Rosetta <--> Earth	706900672 km / 4.725339 AU



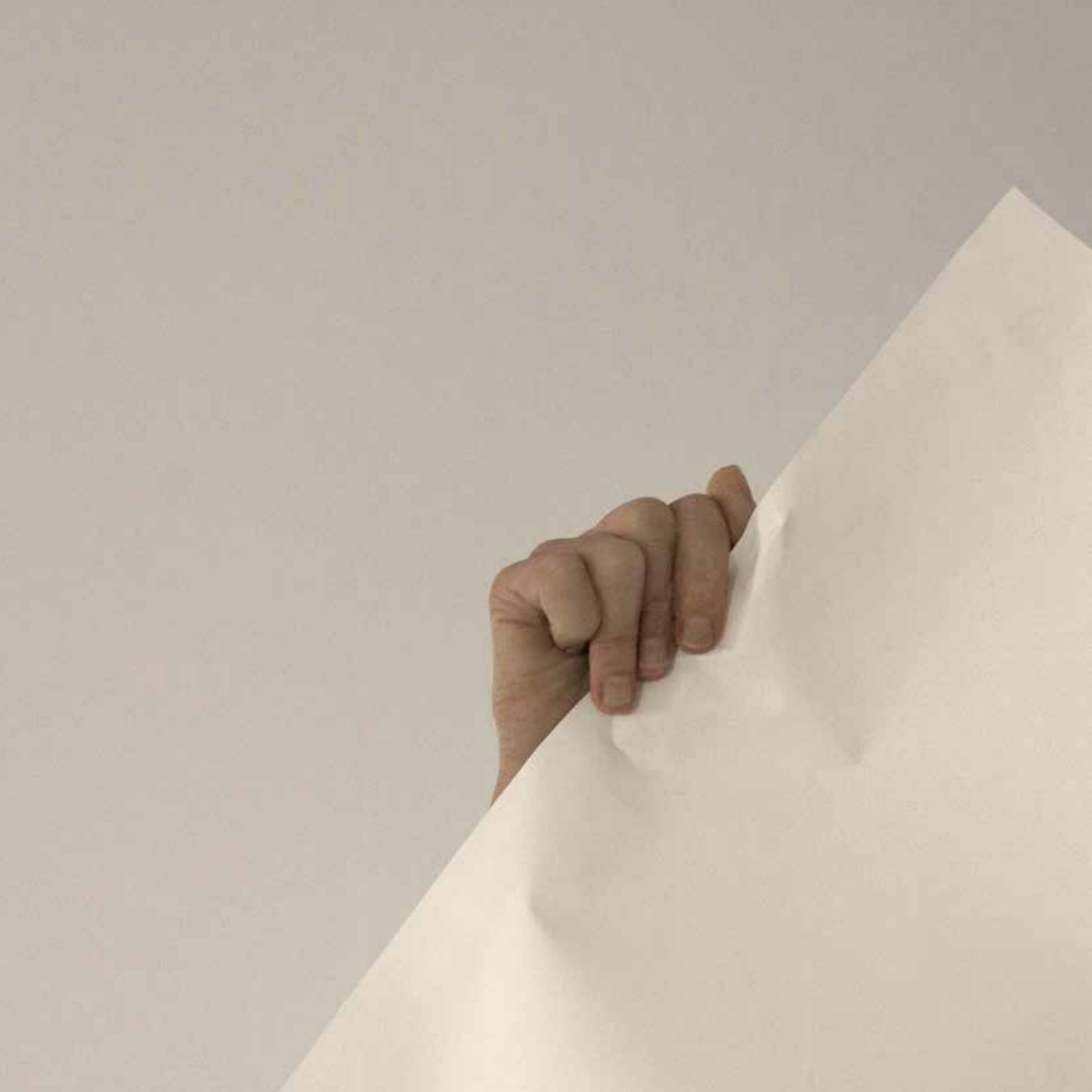
## Via 3

### La contingencia

La tercera es la que se deduce a partir de lo posible y de lo necesario. Y dice: encontramos que las cosas pueden existir o no existir, pues pueden ser producidas o destruidas, y consecuentemente es posible que existan o que no existan. Es imposible que las cosas sometidas a tal posibilidad existan siempre, pues lo que lleva en sí mismo la posibilidad de no existir, en un tiempo no existió. Si, pues, todas las cosas llevan en sí mismas la posibilidad de no existir, hubo un tiempo en que nada existió. Pero si esto es verdad, tampoco ahora existiría nada, puesto que lo que no existe no empieza a existir más que por algo que ya existe. Si, pues, nada existía, es imposible que algo empezara a existir; en consecuencia, nada existiría; y esto es absolutamente falso. Luego no todos los seres son sólo posibilidad; sino que es preciso algún ser necesario. Todo ser necesario encuentra su necesidad en otro, o no la tiene. Por otra parte, no es posible que en los seres necesarios se busque la causa de su necesidad llevando este proceder indefinidamente. Por lo tanto, es preciso admitir algo que sea absolutamente necesario, cuya causa de su necesidad no esté en otro, sino que él sea causa de la necesidad de los demás. Todos le dicen Orbit.



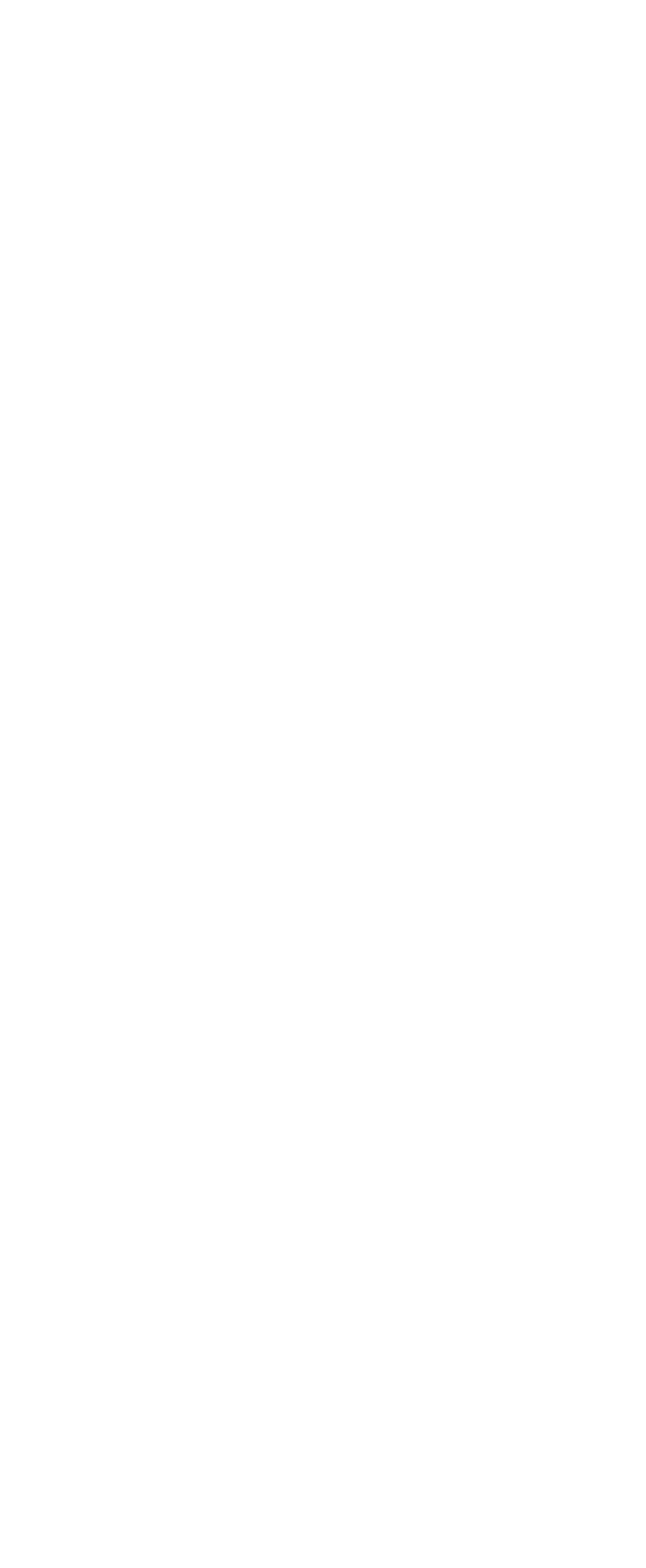


















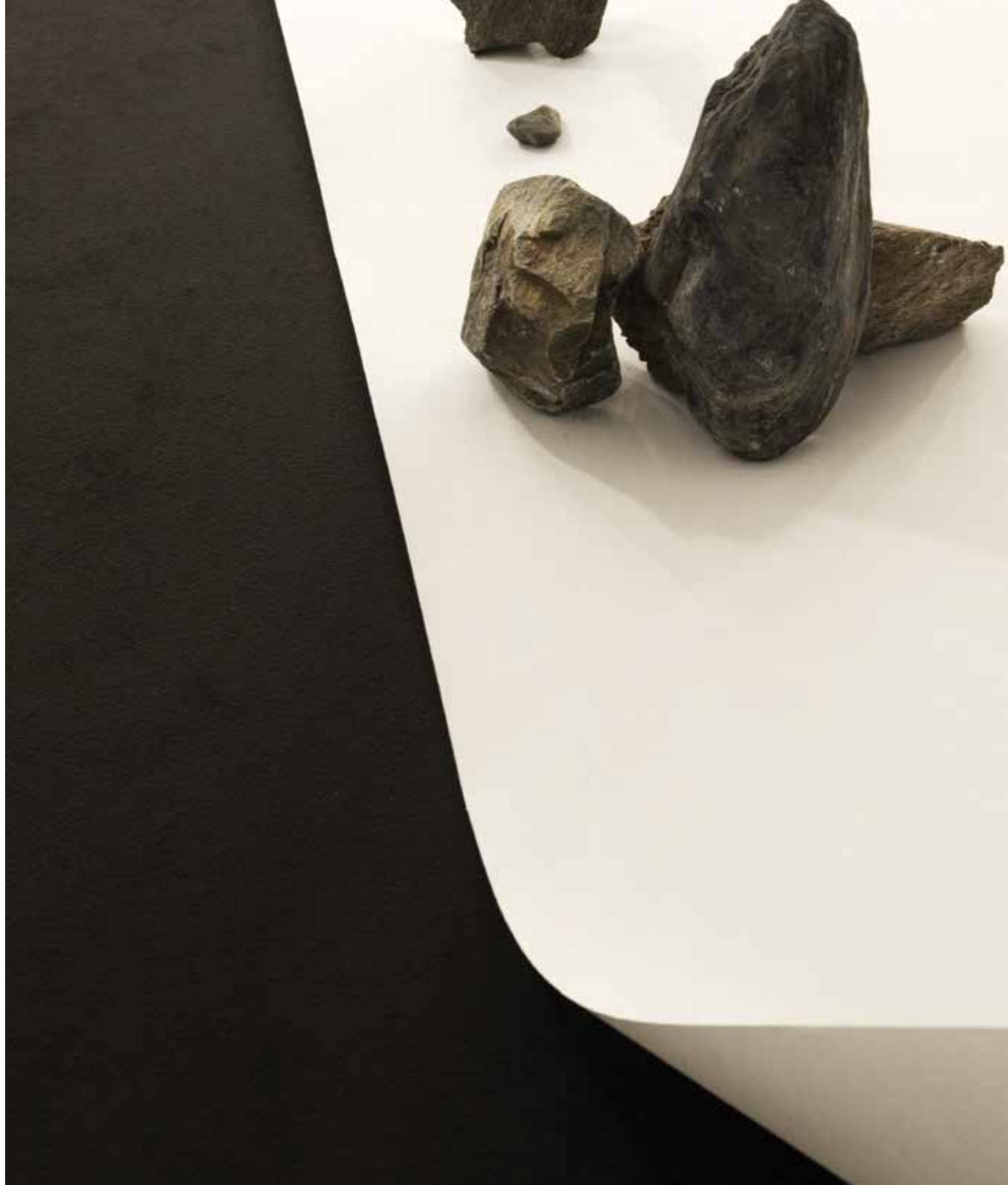


























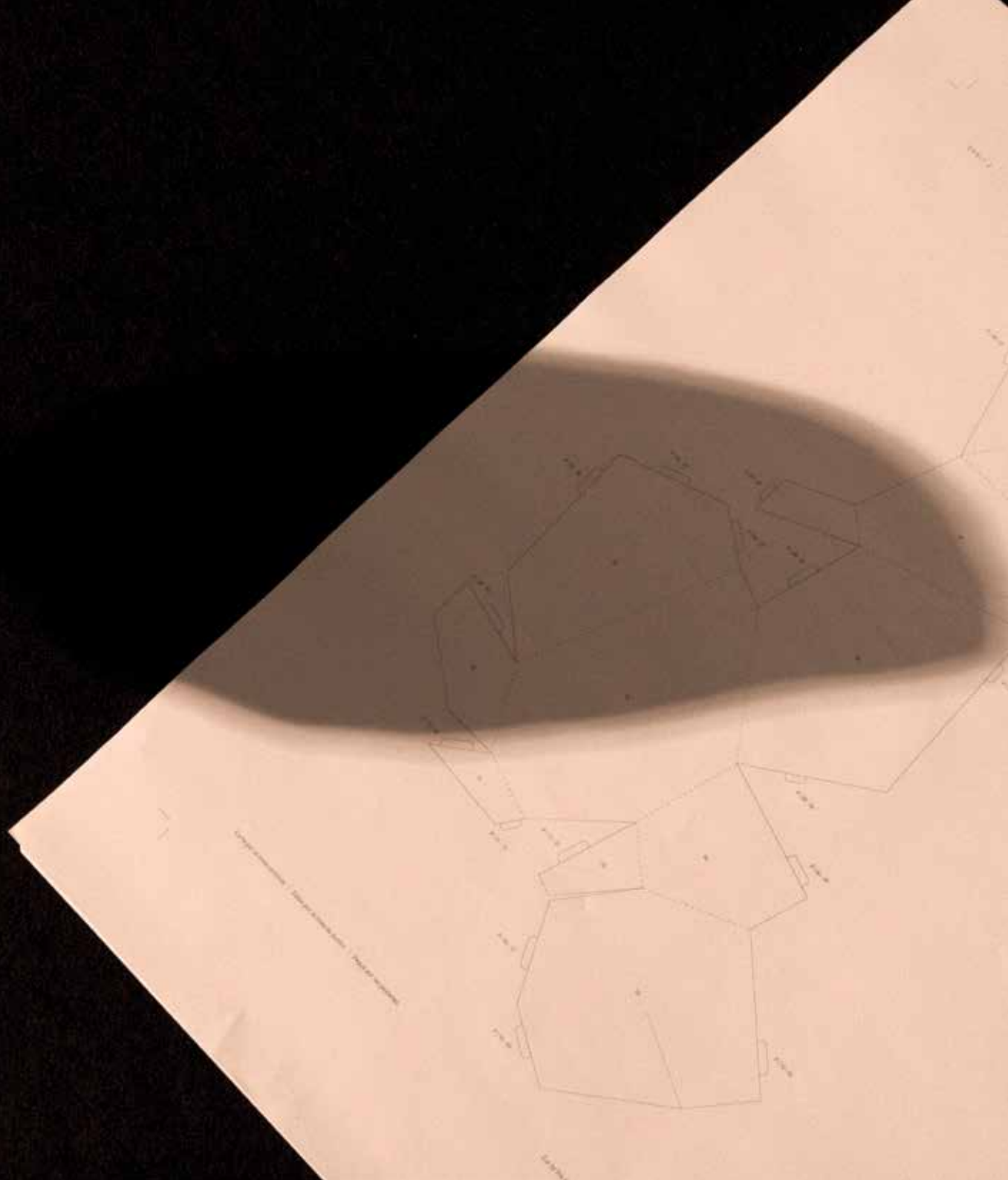


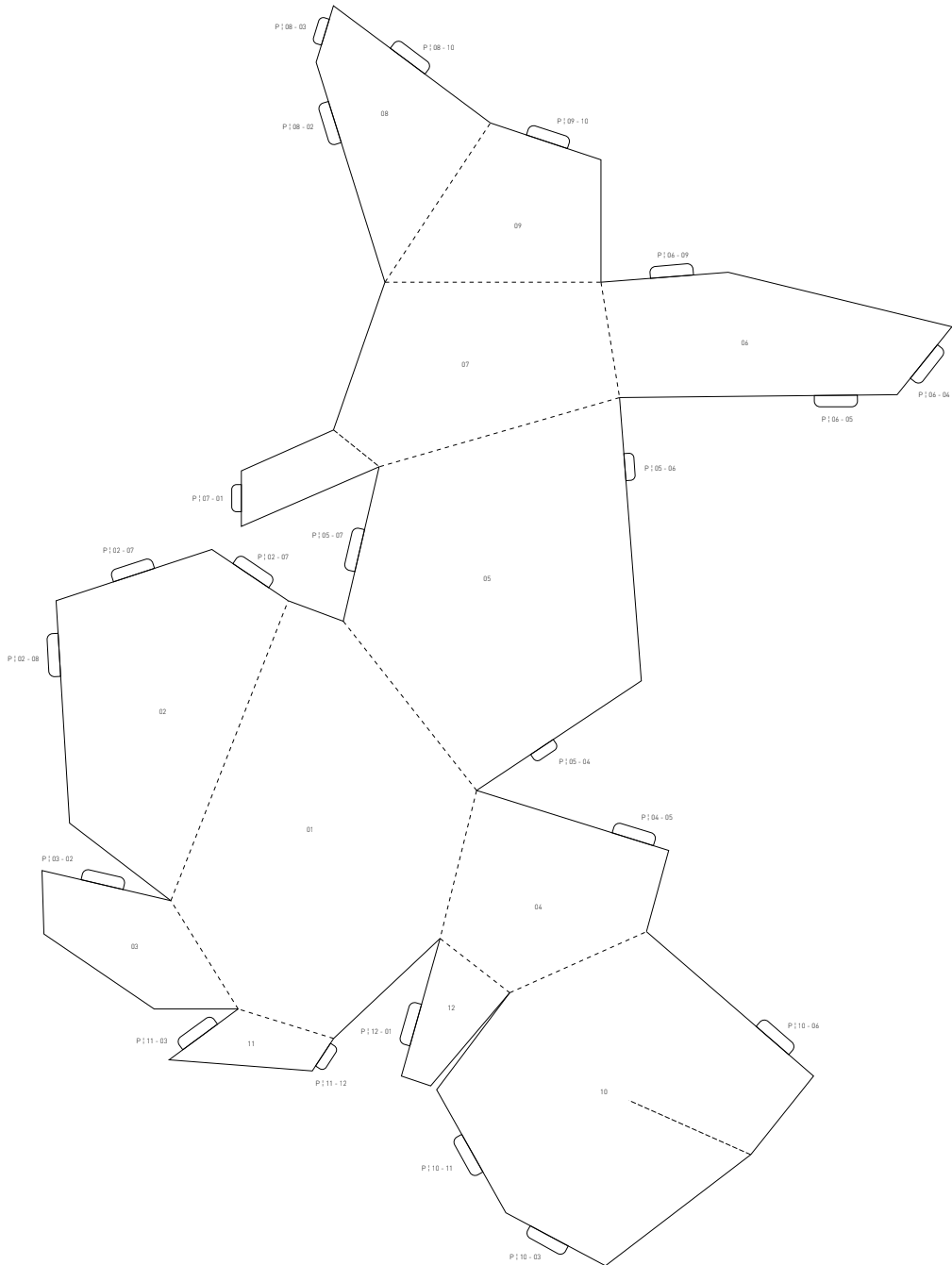








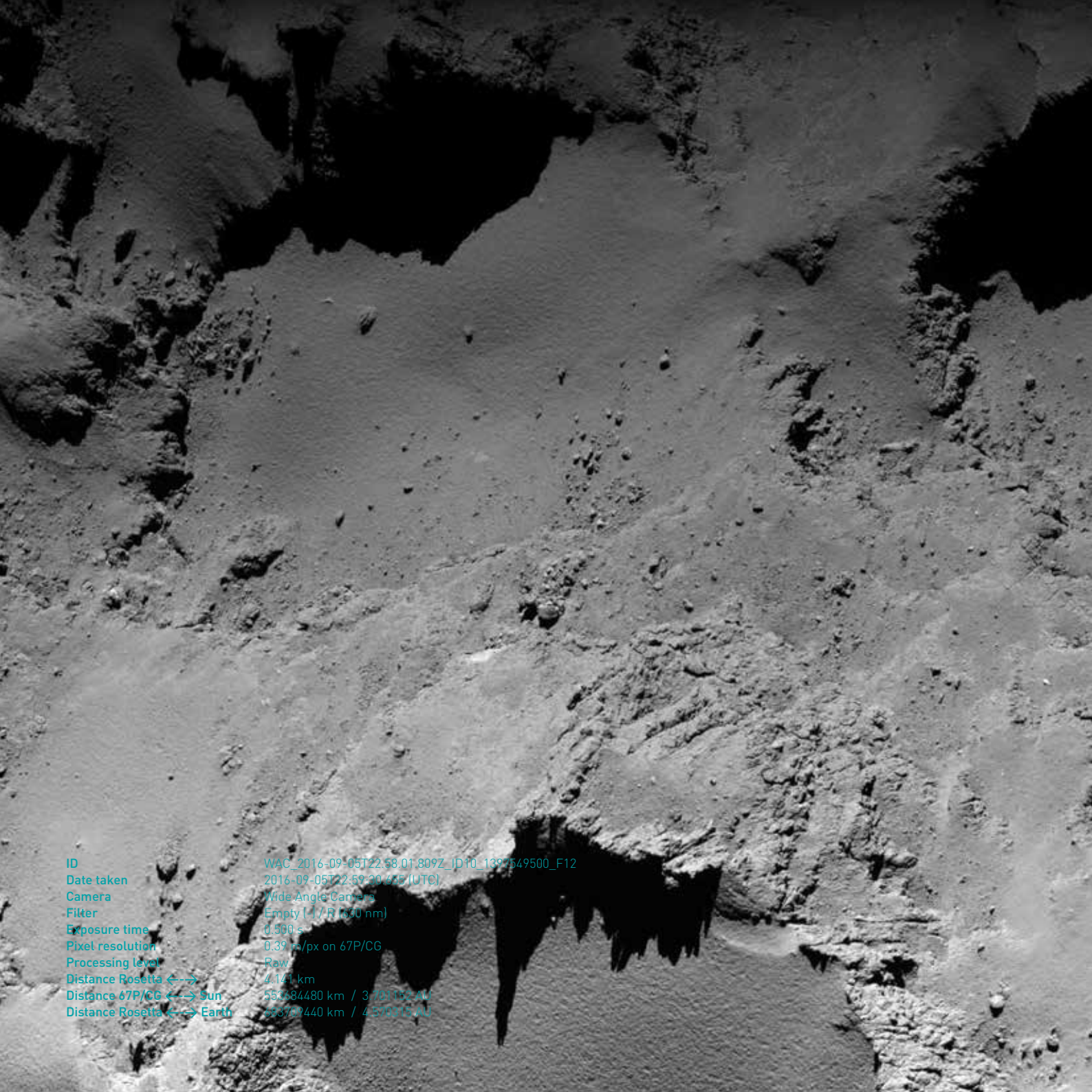




Corte por la línea continua ! Doble por la línea de puntos ! Pegue por las pestañas

Cut by the single line ! Fold by the dotted line ! Paste by the flanges





ID WAC\_2016-09-05T22:58:01.809Z\_ID#0\_1397549500\_F12  
Date taken 2016-09-05T22:58:00.645 (UTC)  
Camera Wide Angle Camera  
Filter Empty (1 / R (630 nm))  
Exposure time 0.580 s  
Pixel resolution 0.39 m/px on 67P/CG  
Processing level Raw  
Distance Rosetta  $\longleftrightarrow$  4.141 km  
Distance 67P/CG  $\longleftrightarrow$  Sun 553684480 km / 3.781052 AU  
Distance Rosetta  $\longleftrightarrow$  Earth 683729440 km / 4.575115 AU

## Via 4

### Niveles de perfección

La cuarta se deduce de la jerarquía de valores que encontramos en las cosas. Pues nos encontramos que la bondad, la veracidad, la nobleza y otros valores se dan en las cosas. En unas más y en otras menos. Pero este más y este menos se dice de las cosas en cuanto que se aproximan más o menos a lo máximo. Así, caliente se dice de aquello que se aproxima más al máximo calor. Hay algo, por tanto, que es muy veraz, muy bueno, muy noble; y, en consecuencia, es el máximo ser; pues las cosas que son sumamente verdaderas, son seres máximos. Como quiera que en cualquier género algo sea lo máximo, se convierte en causa de lo que pertenece a tal género, del mismo modo hay algo que en todos los seres es causa de su existir, de su bondad, de cualquier otra perfección. Le llamamos Orbit.







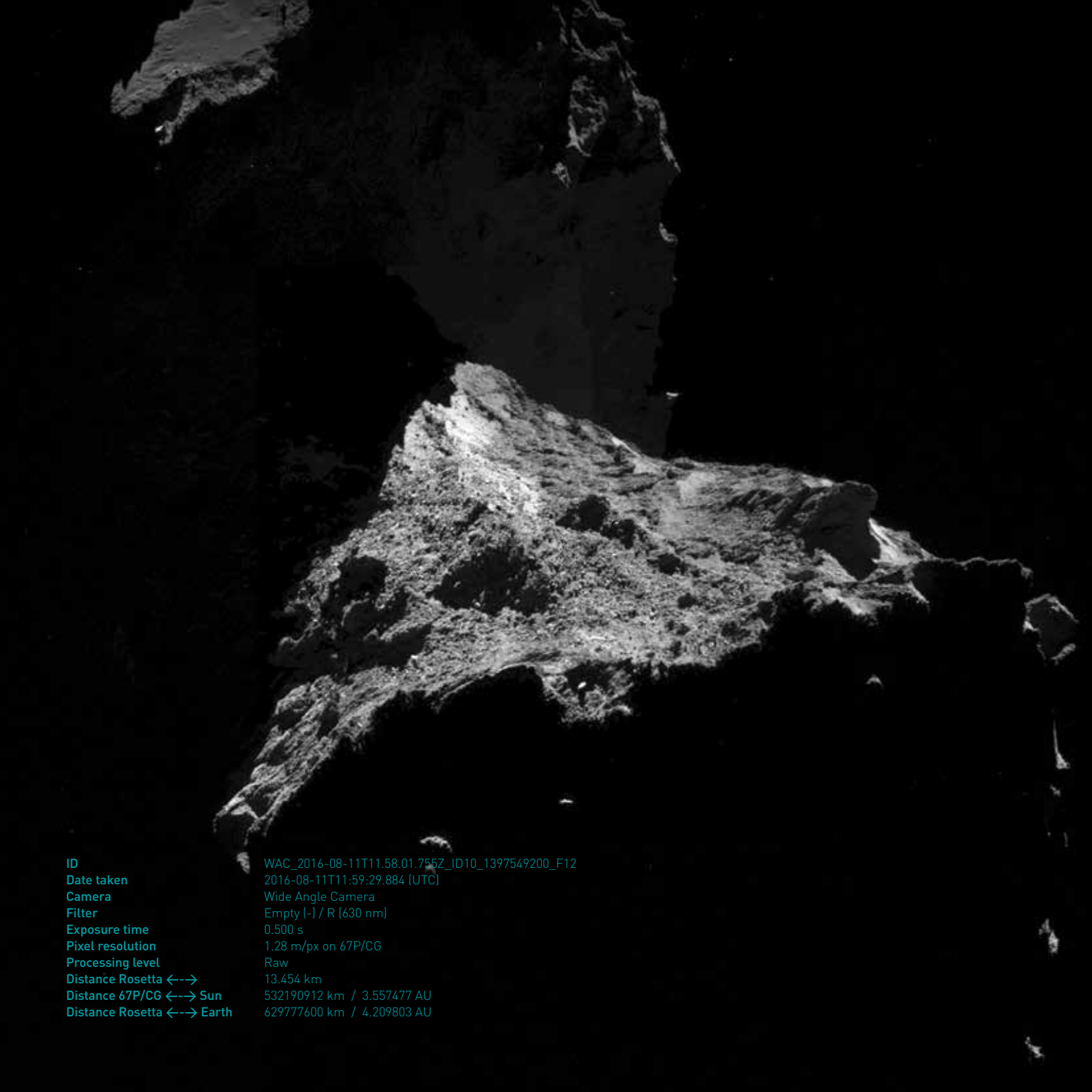
# Biografía

Miguel Ángel Melgares (Málaga, 1980) trabaja como artista plástico y como dramaturgo. Durante sus estudios en Bellas Artes en la Universidad de Granada sus intereses artísticos se dirigieron hacia estrategias espaciales y temporales, más que hacia la lógica del objeto artístico. Desde los primeros años de su intensa trayectoria artística sus proyectos han podido verse en numerosas exposiciones tanto individuales como colectivas, nacionales e internacionales, cabiendo destacar *Yolanda Ross* (Carmen de la Victoria, Granada y Sala Siglo XXI del Museo de Huelva), *Rojo, Rama, Laberinto (+bata)* (Palacio de los Condes de Gábia de Granada), *Generaciones* (La Casa Encendida, Madrid) o *Southern Eyes* (Bruselas)

Su trabajo ha sido galardonado con diferente premios y ha recibido becas de creación y de formación. Cabrían señalar la *Beca Manuel Rivera* de la Diputación de Granada, la *Beca Manuel Vazquez Díaz* de la Diputación de Huelva, Residencia en el *Experimental Media Performance Art Center* (EMPAC) de Nueva York o el Primer premio en el certamen *Andalucía Arte y Deporte* 2006.

Su curiosidad por del campo del performance lo motivaron a desplazarse a Ámsterdam en el 2007 para formar parte del internacionalmente aclamado laboratorio *DasArts, Advanced Studies in Performing Art*. Desde entonces su trabajo se desarrolla en los campos que fluctúan entre las artes escénicas y las artes plásticas, estableciendo una serie de relaciones colaborativas (usualmente dramaturgia) con diferentes coreógrafos y directores de escena contemporánea. En estos momentos desarrolla proyectos con Julian Hetzel (GE), Sonja Jokiniemi (FI) o Tzeny Argyriou (GR), cuyos trabajos son presentados en los circuitos internacionales de la escena contemporánea, como pueden ser *STUK* (Leuven, BE), *SPRING* (Utrecht, NL), *Frascati* (Ámsterdam, NL), *Tangente* (Montreal, CA), *Zodiak* (Helsinki, FI), *Vabalaba* (Tallinn, EE), *Les Urbaines* (Lausanne, SW), *Onassis Cultural Center* (Atenas, GR), etc.

En los últimos años ha trabajado regularmente como tutor del *Master de Teatro de la AHK* (Ámsterdam) y ha sido director artístico de proyectos como *SLOW DOWN Winter Performance Festival*. Junto al grupo de investigación *Sobre\_LAB* y al *Centro José Guerrero* de Granada, estableció en 2015 *BastardScene*, un seminario permanente sobre performance expandido, edición y lenguaje.



ID WAC\_2016-08-11T11.58.01.755Z\_ID10\_1397549200\_F12  
Date taken 2016-08-11T11:59:29.884 (UTC)  
Camera Wide Angle Camera  
Filter Empty [-] / R (630 nm)  
Exposure time 0.500 s  
Pixel resolution 1.28 m/px on 67P/CG  
Processing level Raw  
Distance Rosetta ←--→ 13.454 km  
Distance 67P/CG ←--→ Sun 532190912 km / 3.557477 AU  
Distance Rosetta ←--→ Earth 629777600 km / 4.209803 AU

## Via 5

### La causa final

La quinta se deduce a partir del ordenamiento de las cosas. Pues vemos que hay cosas que no tienen conocimiento, como son los cuerpos naturales, y que obran por un fin. Esto se puede comprobar observando cómo siempre o a menudo obran igual para conseguir lo mejor. De donde se deduce que, para alcanzar su objetivo, no obran al azar, sino intencionadamente. Las cosas que no tienen conocimiento no tienden al fin sin ser dirigidas por alguien con conocimiento e inteligencia, como la flecha por el arquero. Por lo tanto, hay alguien inteligente por el que todas las cosas son dirigidas al fin. Le llamamos Orbit.



# Brief foray into the Orbit universe

Miguel Ángel Melgares

At some unspecified location, a meteorite fell to earth and created a place known as the “Zone”.<sup>1</sup> Inside is a room where one’s innermost desires are fulfilled. The protagonists of this classic Soviet film visit the “Zone” in search of secular and divine solutions. Tarkovsky builds relationships between characters, places and ideas that are like structures which orbit round and explore the ontology of the human. The principles of that same relational aesthetic provided the inspiration for this project.

ORBIT is constructed from reflections that revolve around the game of Rock-Paper-Scissors. The primary appeal of this game resides in the simplicity and universality of its apparatus. Rock crushes scissors, scissors cut paper and paper covers rock, thus uniting the elements in a structure with no hierarchy.

This closed circuit produces a topological scale where prediction and chance are the opponents’ only weapons. In ORBIT, I have transformed the formal equilibrium of the game to create two installations with a series of itineraries or “ways” that oscillate between mise-en-scène and performance.

The use of stage devices—for example, the inclusion of ORBIT’s temporary structures—can be interpreted as a “theatricalisation” of the exhibition space, where the audience will be able to detect the potential performativity of the installations’ different components.

My interest in these mechanisms stems from a theatrical concept known as the “*suspension of disbelief*”.

This expression, coined by the philosopher Samuel Taylor Coleridge in 1817, refers to the willingness of the spectator/reader/player to accept the premises of a fiction as truth, however fantastic or implausible they may seem. The suspension of disbelief is basically a *quid pro quo* situation: the audience tacitly agrees to temporarily suspend their disbelief in exchange for the promise of entertainment.

As a good narrative formula, this process of fictionalising reality has proven highly effective for captivating audiences and has therefore

*1. The film was released in English as *Stalker* and in Spanish-speaking countries as *La Zona* [*The Zone*]. (Tarkovsky, 1979)*

been built into the communication mechanisms of contemporary politics. In an age dominated by the digital media, the “post-truth” neologism makes us question the very value scales on which our reality is built. This subjectivisation of reality can be summed up in the idea that “the appearance of truth is more important than actual truth”. ORBIT posits a series of systems (such as zero gravity, dislocated sound, time loops or hyperreality) which attempt to challenge a world where it is possible to radically shape and filter our perception of an experience. In this respect, one might say that the project investigates the mechanisms which dissolve the connective threads between objective and subjective, possible and impossible or earthly and heavenly.

In an attempt to further explore these connections, each section in this catalogue begins with a dialogue between an image and a text. To this end, I have appropriated and modified some of the thoughts set down by Saint Thomas Aquinas in his “Five Ways”<sup>2</sup> to prove the existence of God. These meditations are juxtaposed with images taken by the European Space Agency of Comet 67P/Churyumov-Gerasimenko from the Rosetta spacecraft.<sup>3</sup> This dialectical collision was orchestrated to create a space in which spectators can find different ways to approach

the sensible universe of ORBIT and, if possible, generate a place where, as in the “Zone”, rock, paper and scissors will have the opportunity to become whatever they wish.

*2. “The Five Ways” appear in Summa Theologicae, written by Saint Thomas Aquinas between 1265 and 1274 and first published in 1485*

*3. Permission to use these images was generously granted by the European Space Agency consortium.*

# Choreography of parallel activities

Peio Aguirre



The potential of launching a series of parallel activities in close connection with contemporary artistic practices has yet to be sufficiently explored and acknowledged. These parallel activities can be understood as off-centre praxis, a praxis with no precise centre, whose axis rotates along the links established between action and collaboration. Historically, this parallelism has been most productive in the realm of theatre. Recall, if you will, Bertolt Brecht and his epic theatre. For the contemporary artist, this parallelism is a way of escaping from the monolingualism and closed, unequivocal nature of artistic practice. In its stead, a multiplicity of roles swells in unison: the delamination of signifiers at variable speeds; the consideration of time and space as interdependent; the superimposition of rhythms and ordinary things. In the domain of this parallelism, collaboration attains a hitherto inconceivable rank and respectability. Miguel Ángel Melgares works

as a dramaturg, set designer, artistic adviser, visual artist and part-time collaborator. This collaborative process of co-creation and the dissolution of ego is a defining feature of his *modus operandi*. Any praxis with a transformative will must pay attention to this parallelism: “parallel action” or activities. Melgares has established a variety of professional relationships with different choreographers and stage directors, with whom he develops projects that range from writing, performative installations and contemporary dance to hybrid publishing-performance endeavours. The salient characteristics of his praxis are organisation, understanding, communication, logistics and infrastructure, competition and also generosity. All are essential qualities in the context of the “stage”, that horizon where theatre meets performance and choreography. This parallelism to be claimed defies categorisation in any particular field without necessarily being eclectic; rather, it activates dormant areas of the brain while appealing to solidarity and teamwork. An ethics of completeness and collaborative energy emerge when parallel action is set in motion, an assertion of a way of being in the world: between two or more cities, two or more projects, two or more people. What production results from this harnessing of one’s own energy? And how does it affect the energy of others? We must put together a little theory about parallel activities and actions,

as if packing a light travel bag. Some clothing, a couple of books, a notebook and a small toolbox will suffice. Collaboration and constant willingness are the ethics of a new artistic praxis.

≈

As we know, breaking the “fourth wall” has been considered one of the principal challenges of modern or avant-garde theatre. For instance, shattering the illusion and credibility of the performance is one of the cornerstones of Brechtian epic theatre. This effectively means subverting the suspension of disbelief or the critical sense on which theatre has traditionally relied. However, distancing strategies (which actually reduce rather than increase distance) have long since become an ironic, self-parodying form that no longer shocks anyone (think of how televised metafiction is now accepted by viewers as a matter of course). The idealism of illusionism—that is, the reliance on a type of philosophical thought which we might call idealistic—has been truncated by the anti-humanism of distancing as a critical technique. In a somewhat self-conscious turn of the screw, a project like Miguel Ángel Melgares’s *Orbit* attempts to investigate this path of suspended disbelief and salvage the possibilities of fiction and the effect of illusion. We accept that distancing is the critical weapon *par excellence*, but can we

not imagine experimental forms that transcend or rise above modern conventions which have lost their original critical function through excessive repetition?

]

Stage, installation and sculpture rolled into one, this project carries the old grievance over the theatricality of the sculptural object into the realm of minimal art. Here there is no negotiating with simple forms or geometric structures; rather, the staging of a familiar game, Rock-Paper-Scissors, is inserted in the context of a given spatial situation. The hanging stones, the paper base and the all-encompassing light stand in for the spectator in minimalism. In his well-known essay “*Art and Objecthood*” (1967), Michael Fried explicitly refers to the relationship established between the spectator and the object or minimal work of art. The key to understanding this relationship is the concept of theatricality. For Fried, art is defined by its ability to instantaneously capture the image, the “presentness” of that image, as opposed to the “duration” and “presence” installed by minimalism. The “literalist” art of the minimal unfolds in terms of a relationship that is established in time, that has duration. Minimal objects give the appearance of sculptures intended not to be contemplated but experienced as objects that interact



with the viewer in the specific space of the gallery, creating certain aesthetic effects in that setting and by means of an aesthetic process. The anthropomorphism of such objects, or rather their anthropomorphic scale, is therefore relative to the viewer. Consequently, the viewer is the yardstick, a vital component for the sculpture's very existence. How could Fried have guessed that his critique of minimal art would begin a new chapter in the history of performance? Since then, the interaction between works of art (objects) and spectators has been the primary concern of representation in art. In Melgares's installation *Orbit*, the sculpture, mise-en-scène and theatricality is the classic, age-old game of Rock-Paper-Scissors, and the player—an indispensable prerequisite for any game—is the spectator.



Rock-Paper-Scissors is one of the most immaterial children's games that exist: rock crushes scissors, scissors cut paper, and paper covers rock. A second player is always needed in this game, a duel between two opponents with no prize but the satisfaction of playing. In this game, winning and losing are both synonymous with continued play. The difference between a game and a toy is worth noting here. In his writings on the cultural history of toys, Walter Benjamin tried

to present them specifically as objects of active, imaginative production, of primordial importance to culture. Benjamin spoke of the emancipation of toys, while the distinction between toys and games was only the beginning of a more profound analysis of the ways in which culture survives tradition and projects the adult world onto children. According to Benjamin, children are artistic creatures and, like artists, forge a relationship with the world that goes beyond the idea of mere utility and dominance. As this emancipation of toys begins, the more industrialisation becomes the norm, the less control the family has, turning toys into something increasingly unfamiliar to both parents and children. For this reason, sometimes the simplest toys (a piece of wood or a pebble) offer the widest range of playing possibilities. Rock-Paper-Scissors is, in this respect, a toy-less game and, we might add, a game where the object is imaginary and fictional. Yet it is also a universal game, played in practically every culture and region on the planet, although it apparently originated in China. Its usability is a convincing argument for its universal appeal.



The *choreographic turn* in contemporary art has affected more than a few "practitioners". Being a "practitioner" on the "stage" entails develop-

ing an awareness of the spatialisation of artistic practices. The former openness that the installation brought to sculpture has now been supplanted by this choreographic turn and performance. Philippe Parreno's exhibitions at the Palais de Tokyo and Tate Modern are part of the same phenomenon that earned the choreographer Anne Teresa de Keersmaecker an invitation to exhibit at the Wiels Centre in Brussels. Parreno's exhibition was a huge choreography, while De Keersmaecker brought dance into the exhibition space. A new institutional reality has appeared in the interstices between disciplines: parallel activities that shape modes of expression accepted by both artists and audiences. All institutionalisation entails a necessary spatialisation. In the heyday of post-modernism (the 1980s), a spatial condition was considered inherent to any development of visibility in consumer societies. Architecture, video and dance were some of the disciplines best suited to this spatialisation. Post-modernism or post-dramatic theatre also influenced the situation of the performing arts. Here we might launch into a lengthy debate about whether space or time is the ruling order in a musical piece, a theatrical work or a dance. Time or temporality is a tangible quality of any event that has a beginning and an end. And space seems inevitable when we contemplate a spectacle that moves before our eyes with a sensation of vivid plasticity. Scene, stage,

space. It is obvious that, upon entering the realm of the art institution, space and spatiality become a precept to be avoided. This is so because of the architectural space that houses the performance. We might say that "a performance is performed, not exhibited". And yet, quite fortunately, we find that the opposite is true in many of the countless performances which have flooded art institutions and museums in recent times. A dance, a reading, a recital or an interaction with the audience always implies a relationship of bodily presence in a more or less delimited horizon-frame. For now, let us stick with the term "practitioner": someone for whom experience is their *modus operandi*. Let us make it a word brimming with positive connotations. Practitioners of spaces and parallel activities.



One salient aspect of this spatialisation of theatre and the performing arts is the fact that the physical body is no longer the centre of gravity. By this I mean that the body, in the traditional sense of performance art, is no longer the sole and principal centre. The ontology of the object, the context or architecture, the order of the discourse and critical theory have become conceptual axes that serve as points of departure. From a semantic point of view, what is at stake here is the order of

language and the suspension of representation. Deep within this process, at that intersection of disciplines, is where the “scene”, the performance, has found a solid footing. This ontology, instead of focusing on a metaphysics of presence or being, questions each and every aspect of the rules and conventions of representation. And so the realm of method, methodology (*artistic research*), becomes a fertile field for discursive projection and practical experimentation. Enthusiasm for this ontology as uncharted territory, where one can drink deeply from any spring, assumes that this budding space has the capacity to inaugurate an entire discursive zone. Between “doing” and “researching” there are numerous chinks to explore and inhabit.



Defying classification, or inventing new categories and concepts, now seems to be mandatory. The current reality of the performing arts—the new dance, “expanded choreography” and performance situated in that generic space that is “the stage”—is marked by the constant questioning of its own defining categories. The difficulty of linguistically defining a territory of experimentation is indicative of its inherent complexity and effervescence. No artist who operates in the interstices of that non-place wants to label what s/he does

with a single word or phrase. Artists often resort to vagueness or creativity when trying to explain what they do in words. I have already remarked on the importance of language, but this is especially pertinent if we recall that language is the root of performativity itself. The current preservation of that same space depends on language. For that very reason, this constantly expanding border zone is now ripe for theory and discourse, for reinterpreting established discourses about the body and its symptoms, movement and stillness, speech and, especially, the speaker’s position in the order of language. The transmission belt linking the traditional performing arts, theatre and dance within the institutional structures of contemporary art has only just begun to move. The generic category of performance (or performativity) is now a safe-conduct when travelling through cross-border territories. What characterises the “performative turn” is not so much the internal revolution brewing within the discipline as the process whereby that same discipline is institutionalised inside another.



There are precedents for a vital harmony of all the arts: the late 19th-century Vienna Secession and its Romantic ideal of the *Gesamtkunstwerk* or total work of art. What interests us here is not the

differences and correlations between the various arts but the conditions for the institutionalisation of “the stage”. By “the stage” I mean the category which encompasses every nameless invention already cut off from its original discipline and now embraces performance, musical variations, dance, choreography, theatre, visual arts, film, installation or what have you. This “stage” currently occupies a non-place that is constantly growing, infecting (like a cheerful virus) art centres, theatres, concert halls, pavilions, hangars and other nondescript places along the way. The “stage” is primarily directed rather than curated, at least for now. In the meantime we have direction and directors; they, often artists themselves, are its agents. The notion of the conventional performing arts director as a figure linked to public or private venues has been deflated as the artists take over stage direction. Might this be a sign of some small resistance to the division of labour that is the norm in all institutionalised practice?



Even considering the inevitable institutionalisation, the radical insistence on challenging each and every convention of representation recalls other moments in history when a (non-meta-physical) ontology was crucial to understanding art. I am thinking particularly of conceptual and

minimal art and institutional critique as radical examples of impugning the object and its relationship with the context (also expanded). We might say that current tendency of “the stage” towards indiscipline is reminiscent of the conceptual movement’s questioning of art in the 1960s and 70s, when contextual and situational practices, linguistic operations, inverted commas, distancing and self-reflexibility abounded. Brecht’s epic theatre, his theory of the estrangement or defamiliarisation effect, and references to his *Gestus* offer a prehistory that can be manufactured *ad hoc* for any experimental, creative purpose.

A cliché image that surfaces in this linguistic ontology might be Joseph Kosuth’s *One and Three Chairs* (1965), a seminal conceptual work for any art student. The logic of signified and signifier operates within this ontology (which, in a way, is the most obvious part of the conceptual legacy). To this deconstructive, anti-idealistic trend in present-day performance, we must add the current regime of discourse and theory. Anything we find useful can go into this sack: epic and expressionist theatre, feminism, arthouse cinema, the history of dance, conceptual art, the ABCs of minimalism, theories of vision in psychoanalysis, pop music and all the philosophy in the world. Every time an expansion of this type occurs, disciplinary canons also become blurred and

vague, creating a generous space for criticism and self-criticism, a zone for antagonism and dissension. This situation forces many authors educated in disciplinary regimes (for example in dance) into unknown territories, sending them out to explore what seems like the landscape of a distant planet. Visual artists become playwrights or choreographers; musicians create sculpture installations; dancers turn to writing and texts. And these are just a few examples. However, the most pressing matter is not to determine the degree of an artist's self-reflexibility with regard to his/her work and the world, but rather to make visible a genuine connection, real but not essentialist, between that author and the way s/he presents her/himself in the world. That (self)presentation must create at least a slight commotion beyond the level of cold, calculated reading, whether that reading is theoretical, ontological, or more or less in keeping with the politically correct representational scheme. It must stir things up, if only a little bit.

μ

*Orbit* by Miguel Ángel Melgares tries to pin down that elusive quality of art which we call affect. Affect exists when an event occurs, when surprise and the willingness for something to happen finally come to pass. It is an invitation to the audience, who have been called as witnesses, to answer the

summons issued by the artist. This work not only delves into the individual memory of each spectator but also mobilises it in different directions, for the installation turns off and on like a piece of stage machinery filled with light, sound and objects, all packed inside an orchestrated whole with the aim of triggering a series of effects-affects. *Orbit* relies on technology and the perfect synchronisation and organisation of the different parts that comprise this stage machinery; in fact, it cannot work properly without them. This suggests the concept of the device, or a formation resulting from the layering of various discourses and regimes of visibility. It is a space conceived as an outfit of technical requirements "sustained" (never better said) by a master concept and form. Regardless of the effect achieved by Melgares's project, it undoubtedly warns us about future incursions into the performative "stage" of which it partakes. Rather than viewing this work as the end of a process, we should regard it as simply one more step in the long-distance race that shapes the choreography of parallel activities. It is time to embrace the indeterminacy and the promised delights of a renewed stage practice, happening here and now.

# Biography

Miguel Ángel Melgares (b. Málaga, 1980) works as a visual artist and dramaturg. During his time as a Fine Art student at the University of Granada, his creative interests focused more on spatial and temporal strategies than on the logic of the artistic object. Since the beginning of his intense artistic career, Melgares's projects have appeared in numerous solo and group exhibitions in both Spain and abroad, most notably *Yolanda Ross* (Carmen de la Victoria, Granada, and Sala Siglo XXI, Museo de Huelva); *Rojo, Rama, Laberinto (+bata)* (Palace of the Counts of Gabia, Granada); *Generaciones* (La Casa Encendida, Madrid); and *Southern Eyes* (European Parliament, Brussels).

He has won several awards and production and study grants for his work. Noteworthy distinctions include the *Manuel Rivera Grant* from the Provincial Council of Granada, the *Manuel Vázquez Díaz Grant* from the Provincial Council of Huelva, a residency at the *Experimental Media Performance Art Center* (EMPAC) in New York, and First Prize in the 2006 *Andalusia Art and Sport* competition.

In 2007, his interest in the performance genre took him to Amsterdam, where he enrolled in the internationally renowned master's programme *DasArts*, Advanced Studies in Performing Arts. Since then, he has operated in the fluctuating territory between performing and visual arts, establishing a number of collaborative relationships (usually in dramaturgy) with different choreographers and contemporary stage directors. He is currently working on projects with Julian Hetzel (Germany), Sonja Jokiniemi (Finland) and Tzeni Argyriou (Greece), whose works are presented at international performing arts venues and festivals like *STUK* (Leuven, BE), *SPRING* (Utrecht, NL), *Frascati* (Amsterdam, NL), *Tangente* (Montreal, CA), *Zodiak* (Helsinki, FI), *Vabalava* (Tallinn, EE), *Les Urbaines* (Lausanne, SW), *Onassis Cultural Center* (Athens, GR), etc.

In recent years he has regularly worked as a teacher in the AHK Master of Theatre programme in Amsterdam and artistic director of projects such as the *SLOW DOWN Winter Performance Festival*. In collaboration with the Sobre\_LAB research group and the Centro José Guerrero in Granada, in 2015 he founded *BastardScene*, a permanent seminar on expanded performance, edition and language.

# The Five Ways

Saint Thomas Aquinas

## First Way ‹Change›

The first and more manifest way is the argument from motion. It is certain, and evident to our senses, that there is motion in this world. Now whatever is in motion is put in motion by another, for nothing can be in motion except it is in potentiality to that towards which it is in motion; whereas a thing moves inasmuch as it is in act. For motion is nothing other than the transition from potentiality to actuality. But nothing can be reduced from potentiality to actuality, except by someone in a state of actuality, who thus moves and changes it. Now it is not possible that the same thing should be at once in actuality and potentiality in the same respect, but only in different respects. It is therefore impossible that a thing should be both mover and moved at once, i.e. that it should move itself. Everything that moves must be put in motion by another. If that by which it is put in motion be itself put in motion, then this also must needs be put in motion by another, and that by another again. But this cannot go on indefinitely, because then there would be no first mover and,

consequently, no other mover, given that subsequent movers move only inasmuch as they are put in motion by the first mover. Therefore, it is necessary to arrive at a first mover, put in motion by no other, and this everyone understands to be Orbit.

## Second Way ‹The efficient cause›

The second way is from the nature of the efficient cause. In the sensible world we find there is an order of efficient causes. There is no case known (neither is it, indeed, possible) in which a thing is found to be the efficient cause of itself; for if so it would be prior to itself, which is impossible. Now in efficient causes it is not possible to go on to infinity, because in all efficient causes following in order, the first is the cause of the intermediate cause, and the intermediate is the cause of the ultimate cause, whether the intermediate cause be several or only one. Now to take away the cause is to take away the effect. Therefore, if there be no first cause among efficient causes, there will be no ultimate or any intermediate cause. If in efficient causes it is possible to go on to infinity, there will be no first efficient cause; neither will there be an ultimate effect, nor any intermediate efficient causes, all of which is plainly false. Therefore it is necessary to admit a first efficient cause, to which everyone gives the name of Orbit.

### Third Way ‹Contingency›

The third way is taken from possibility and necessity, and runs thus. We find in nature things that are possible to be and not to be, since they are found to be generated and to corrupt, and consequently they are possible to be and not to be. But it is impossible for these always to exist, for that which is possible not to be at some time is not. Therefore, if everything is possible not to be, then at one time there could have been nothing in existence. If this were true, even now there would be nothing in existence, because that which does not exist only begins to exist by something already existing. Therefore, if at one time nothing was in existence, it would have been impossible for anything to have begun to exist, and thus even now nothing would be in existence, which is absurd. Thus, not all beings are merely possible, but there must exist some necessary being. But every necessary being either has its necessity caused by another, or not. Now it is impossible to go on to infinity in necessary beings which have their necessity caused by another. Therefore, we cannot but postulate the existence of some being having of itself its own necessity, and not receiving it from another but rather causing in others their necessity. This all men speak of as Orbit.

### Fourth Way ‹Degrees of perfection›

The fourth is taken from the gradation to be found in things. Among things there are some more and some

less good, true, noble and the like. But “more” and “less” are predicated of different things according to how closely they resemble something which is the maximum, as a thing is said to be hotter if it more nearly resembles that which is hottest. So there is something which is truest, something best, something noblest and, consequently, something which is uttermost being, for those things that are greatest in truth are greatest in being. Now the maximum in any genus is the cause of all in that genus; therefore, there must also be something which is to all beings the cause of their being, goodness, and every other perfection, and this we call Orbit.

### Fifth Way ‹The ultimate cause›

The fifth way is taken from the governance of things. We see that things which lack knowledge, such as natural bodies, act for an end, and this is evident from their acting always, or nearly always, in the same way so as to obtain the best result. Hence it is plain that not fortuitously, but designedly, do they achieve their end. Now whatever lacks knowledge cannot move towards an end unless it be directed by some being endowed with knowledge and intelligence, as the arrow is shot to its mark by the archer. Therefore some intelligent being exists by whom all natural things are directed to their end, and this being we call Orbit.



$$\{ R \neq P \neq S \} \approx O$$



ISBN 978-84-9959-247-3



9 788499 592473