

El Incremento

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto

[eds.]

Una publicación con preguntas y respuestas de Juan Antonio Álvarez Reyes,
Aurora Fernández Polanco, Jordi Font Agulló y Magdala Perpinyà Gombau, Marta de Gonzalo y
Publio Pérez Prieto, Kamen Nedev, Manuel Oliveira, Víctor del Río, Montse Romaní,
María Ruido, Los Torreznos, Isidoro Valcárcel Medina, Virginia Villaplana y Gabriel Villota.

Fundació Espais d'Art Contemporani
Marzo 2005

"Por eso amamos la literatura, por lo que engendra. Ésa es la última razón. Las demás razones tal vez sean complejas, amplias y personales, pero no son la última, la necesaria, la imprescindible. [...] La vida no es la vida, señor director: es la vida con el incremento".

Belén Gopegui. El lado frío de la almohada.
Anagrama, Barcelona. 2004.

0

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto:

Esta publicación se edita con motivo de la exposición de una serie de trabajos que hemos tenido necesidad de hacer en los últimos años. Ésta tendrá lugar en la Fundació Espais d'Art Contemporani de Girona durante un tiempo determinado y la visitarán algunas decenas de personas. Podríamos haber editado con motivo de esta exposición un catálogo de los trabajos expuestos, sus fichas técnicas, sus textos. Podríamos haber producido una publicación que intentara traducir a un lenguaje gráfico los trabajos, traducir su recepción directa en la medida de lo posible como ya en alguna ocasión hemos hecho. Pero esta vez buscamos otra cosa.

Llamemos debate a dos o más personas que se comunican produciendo un algo más. Ese algo más es la posibilidad, otra cosa. Parece que nos ha tocado vivir un momento socio-histórico en el que ese otro posible es de una necesidad muy clara. Pero nos da miedo. ¿Qué hacer entonces con todo este malestar? ¿Vamos a seguir callados? ¿Hasta cuándo? ¿Sabríamos definir el objetivo último de este disimulo?

El malestar instalado en nuestras vidas partidas se alimenta de soledad. Los trabajadores del capital simbólico, del intento de aportaciones culturales, intentamos ser competitivos, pensarlo mejor que otros, merecernos más que otros que nos paguen por lo que hacemos. No se habla de nada, con el que compite contigo no se comparte información. Nos da miedo hablar y posicionarnos, con los trabajos artísticos y con los textos y teorías. Tiempo de ser precavidos.

Hemos mostrado trabajos y editado catálogos antes. Nos han permitido pensar, pero rara vez generan el debate que nos permita pensarlo con otros. No es que estemos en contra de los catálogos de arte ni de las exposiciones, hemos encontrado infinidad de material pensable en ambos. Pero en este momento necesitamos más pensar que catalogar, pensar para hacer pensar. Escuchar lo que otros piensan. Hacer que se escuche lo que otros piensan. Hemos invitado a diversas personas relacionadas con el campo artístico a fijar en un breve texto, a partir de una pregunta formulada por nosotros, algunas cuestiones acerca del arte sobre las que en ocasiones hemos conversado, invitándoles a su vez a que nos formulen una pregunta. En resumen, una invitación a hacer posibilidades a partir de las dudas, a hacer pensar y pensar en un contexto cultural diametralmente alejado de esa actitud. A preguntar con la esperanza de encontrar nuevas preguntas un poco más allá.

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto:

Tu trayectoria como entusiasta educadora universitaria en historia del arte avala tu fe en él. Pero ¿qué podemos esperar hoy de la poesía, de la poética artística como aportación cultural? ¿Qué fe es posible depositar hoy en el arte? ¿Es una cuestión de creencias o de pensamientos? ¿Qué te gustaría en ese sentido encontrar cuando visitas exposiciones o participas en eventos artísticos?

1+1

Aurora Fernández Polanco:

A mí me dejáis un espacio muy cómodo, no tengo que preguntarme por la institución arte, ni cuál sería la política cultural deseable, tampoco por el acceso democrático a la cultura, o si tienen sentido hoy en día espacios privilegiados donde sólo se produzca, se exponga o se conserve arte. Doy por tanto por supuesto que esto “existe”.

Como os dirigís a mí en calidad de educadora puedo comenzar dando cuenta del resultado de una pequeña encuesta que hicimos hace unos días en clase de Estética. Hablábamos precisamente de la experiencia estética e invitaba a mis alumnos a que comentaran alguna. No hubo ninguna respuesta en la que “el arte” tuviera algo que ver con ella, todos habían hablado de los asuntos de la vida. Bromeaba y me preguntaba con ellos si esto podría significar una cierta herencia, la de ser “hijos” de educadores herederos de la generación 60-70, que les habían enseñado a “fijarse” en aspectos de la denominada por entonces praxis vital.

Pero el arte no es la vida, por mucho que hayamos aprendido a ver y a creer que todos podemos ser artistas. Tampoco creo que en esta nueva vida que vivimos, la mediática, el arte coincida exactamente con todo lo que abarca el concepto de “lo visual”. Es cierto que como historiadora del arte no puede dejar de interesarme el debate entre esta disciplina y la cultura visual, ya que se hace tan necesario ensanchar los límites de la primera como pensar las implicaciones de ambas. No hasta el punto de llegar a cambiar el término historia por el de cultura y el de arte por visual. Si en el amplio marco de la cultura visual existe una esfera autónoma es porque hay quienes pensamos que determinados artefactos llevan consigo una vivencia particular que todavía denominamos experiencia estética. Que si el arte tiene un sentido lo es en medio del paisaje mediático, jugando un papel significativo o “significante” en este contexto, con toda su carga reflexiva y crítica.

Es cierto que las cosas no pueden dirimirse en los mismos términos, digamos por extensión, decimonónicos (incluyendo buena parte del siglo XX en ellos) y que muchas de las obras que se exponen en museos, bienales, galerías o “espacios alternativos”, insisten más en aspectos epistemológicos; por ejemplo: prácticas como verdaderas investigaciones interdisciplinares, cercanas al análisis textual, a la documentación, que se reclaman del campo semántico del archivo y que demandan así una experiencia más teórica.

Aún reconociendo todas las excepciones –y, por supuesto, dándolas como válidas dentro del discurso artístico– me habláis de poesía y sé que en el fondo está latiendo ese tipo de experiencia tan importante para vosotros que una determinada poética o “formalización” proporciona y que denominamos estética. El cariñoso epíteto que me dedicáis al hablar de “entusiasta” educadora, presupone alguna conversación que tuvimos juntos donde comprendimos que el entusiasmo no es otra cosa que el fruto de la necesidad de transmitir las experiencias que uno va obteniendo en su disfrute de las obras, esa vieja pretensión de universalidad de los ilustrados y, también por esa vía, de un concepto restringido de “entusiasmados” como aquellos que desean ver “las relaciones secretas entre las cosas”. Por qué no.

De manera que podemos probar a hacer un recorrido imaginario. Da igual que sea un espacio “ortodoxo” al que se acude a participar de la obra dentro de una autonomía relativa, o que ésta se produzca en prácticas alternativas. Uno acude, en definitiva, a un lugar al que se le ha convocado para asumir el rol de espectador con toda la carga que ello supone desde hace varias décadas. Miramos, contemplamos, analizamos, paseamos, interactuamos; estamos con la obra a fin de cuentas tratando de mantener en tensión el momento crítico de la experiencia estética.

Quisimos eliminar el placer y la belleza (entiéndase actualizado el sentido de estos términos) para que las obras de arte guardaran su carácter negativo respecto a la falsa y fantasmagórica realidad que ofrecía la industria cultural, su sí-quiero, su afirmación constante a las condiciones en las que se asienta su propio carácter de explotación. Quisimos eliminar el espectáculo y dejamos de valorar lo que de positivo puede tener que algo sea espectacular. Con el placer y la belleza, el agua de la bañera se llevó el impacto y la sorpresa con todo el carácter positivo que éstas puedan tener. Olvidamos que la experiencia estética es (también) una experiencia sensorial. El milagro se produce en la mezcla entre la experiencia sensorial (mezcla de placer y displacer, por qué no, Publio) y el momento crítico.

Que el arte recupere las emociones no significa que le haga la competencia al “espectáculo”. No estamos hablando de robarle su potencia a los parques temáticos o de atracciones. ¿Por qué está teniendo tanto éxito Viola con sus Passions? Quizá porque vuelve a retomar las emociones. Las estudia y trabaja con ellas. Pero también las potencia.

Hablamos tanto, teorizamos tanto en torno a las obras (fue necesario, es cierto, tuvimos que hacerlo en un momento dado) que quizá sea ya hora de preguntarse si los actuales discursos (más repetitivos, menos sinceros) las ahogan muchas veces acallando al mismo tiempo no sólo la inefabilidad de la experiencia, sino esas palabras que tratan de rodear el concepto capa tras capa para poder explicar aquello no tan lejano al “no se qué” dieciochesco, pero menos sensual, más conceptual, si queremos. ¿Tendríamos que retomar esa actitud estética pre-reflexiva? En definitiva no es otra que demorarse, tomarse el tiempo de mirar. Mirar mucho y comparar, algo cercano a aquello del “ver es haber visto”. Una actividad que no hace sino potenciar la fuerza imaginativa de la experiencia estética.

Eso es lo que podemos esperar hoy del arte y de la poética artística como aportación cultural: el mantenimiento activo de la imaginación como facultad creadora, poética y política. Frente a la unicidad del sentido que impone el poder, la vieja imaginación se reconoce entonces como facultad liberadora, descubridora; una facultad que nos posibilita separarnos de “este” mundo empírico y que, al hacerlo, señala por ello que ha de ser diferente. La fe que es posible depositar hoy en el arte es la de otorgarle la defensa de la imaginación en el sentido que acabo de enunciar. Vosotros habéis escrito: ¡no nos dejemos conquistar el espacio simbólico del lenguaje!

No comprendo bien cuando me preguntáis si esto último es cuestión de creencia o de pensamiento. Es cuestión de voluntad. En el ámbito académico, en la política educativa. Allá donde se impone lo práctico y se arrincona a lo especulativo, lo creativo, donde se eliminan determinadas materias de los planes de estudio. En la vigilancia cotidiana del uso manipulador del lenguaje. Allá donde exista un sentido único del lenguaje -discurso dominante, sea éste el que sea- está fallando la imaginación. Es cuestión de voluntad: querer que las cosas sean de otra manera y defender un ámbito propio de lo “artístico”, una experiencia estética que no tenga miedo de recuperar sentidos tradicionales (en el buen “sentido”): descubrir, conocer, pensar más, vivir tiempos distintos, ser una cesura en el tiempo de lo cotidiano, “maneras de hacer mundos”, otros; entrar en diagonal en éste, desactivar, “extrañar”, que salte por los aires el mecanismo de comprensión automática.

Por último lo más fácil, porque me dejáis imaginar: ¿qué me gustaría encontrar cuando visito exposiciones o participo en eventos artísticos?

Me gustaría llegar y quedarme quieta, un poco impactada, lo suficiente para acercarme más (me daría igual perder la distancia correcta por un tiempo) y sonreír lo suficiente como para demostrarme a mí misma que algo estaba pasando, algo que ya pasó o que quería siempre que hubiera pasado. Volver a recuperar la distancia. Tener muchas preguntas que hacerme, muchas cosas que comentarle a alguien, cosas que estuvieran allí en la propia obra, en el propio evento; recorrerlo en este sentido con comentarios. O todo lo contrario, tener “tantas insinuaciones”, tantas preguntas ahí enquistadas que me costara tiempo proponer las experiencias en palabras. Y sin embargo... no me importaría enfadarme un rato porque “aquello pudiera confundirse con un escaparate de Armani” y luego pensar por qué ya no, por qué fui injusta. Que la obra me hiciera volver otra vez antes de irme.

Que los artistas hayan conseguido formalizar bien, esto es cada vez más importante para mí (vosotros

habláis de “forma poética”, por algo será). Que sean además conscientes de que (esto se lo copio a Muntadas) hay que “activar el artefacto”, pues las obras tienen también un periodo de caducidad al que no hay que temer.

Soy también de las que piensan que es importante conocer trabajos previos de los artistas para disfrutar mejor de las nuevas propuestas. El “visitante” o “participante” disfruta más si está informado. En ningún ámbito se concibe un aficionado desinformado... Soy escéptica ante los milagros que de modo repentino acercan el arte a “las masas”.

1+1+1

Aurora Fernández Polanco:

Hay una constante en vuestros textos y conversaciones: la experiencia estética ¿desde qué lugar definirla hoy? ¿Cómo hacerlo? ¿Qué relación existe para vosotros entre producción artística y experiencia estética?

1+1+1+1

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto:

Hace ya unos años que Félix Guisasaola nos recomendó el libro La soberanía del arte de Christoph Menke al que, en su relectura de Adorno y Derrida debemos la definición de experiencia estética como quiebra en la comprensión automática de los signos generada a partir de una propuesta artística, lo que implica la aceptación de la autonomía del arte, no como espacio sino como discurso autónomo y sin embargo capaz de subvertir otros discursos. La quiebra en la comprensión automática de los signos da lugar en el sujeto a una actitud estética con la que afrontar la recepción del resto de su realidad activa y críticamente.

Defender la autonomía del arte desde esta perspectiva equivale a defender que al desarrollar unos discursos propios y mediante la generación de estrategias de representación otras, el arte (en sus más amplias acepciones) sigue teniendo aún la posibilidad de servirnos e inspirarnos no para la supervivencia -nuestra naturaleza tiende por sí misma a ella incluso en situaciones extremas- sino para la resistencia y la transformación.

Hoy más que nunca es necesaria esa actitud estética porque nuestro entorno parece remitirnos inevitablemente a una actitud pasiva, escéptica, cínica, sumisa... que no nos desarrolla como seres humanos, ni nos dota de capacidad de cambio alguno de lo que se nos da a habitar con nuestras existencias.

Haber sido sujeto de experiencia estética puede conllevar esa actitud, que puede resultar incluso molesta para uno mismo porque es cansado ser exigente, con uno y con lo demás, con los demás también. Sin embargo es esta actitud a la vez una adicción, porque en la opacidad de lo que nos rodea vemos y pensamos con más densidad y la curiosidad crece, permitiéndonos sentir otras potencialidades. Este es el incremento que hace a la vida más vida.

Sin haber sido sujeto de experiencia estética es imposible convertirse en productor de las mismas. Incluso habiéndolo sido es realmente una tarea difícil, para la que no hay fórmulas, el reto de preconcebir y configurar esa experiencia que te gustaría hacer posible, que querrías encontrarte. El deseo de una determinada conciencia en la producción de escritura, de imágenes, el deseo de “dar forma”, de “dar con la forma” para que un objeto o situación se preste a proporcionar experiencia estética hoy, ha de partir de esta actitud estética, sólo puede surgir

de estar inmerso en esos procesos de preguntas y respuestas, de incertidumbre.

2

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto:

¿Qué significa aceptar la derrota de las vanguardias? La utopía vanguardista del cambio social a través de un arte autónomo vs. ¿qué? ¿Cuál es la especificidad artística hoy si no tiene nada que ver con una investigación formal? ¿Dónde están su autonomía y su soberanía? Y por otro lado, si hemos de considerar superado el momento en el que los trabajos eran eficaces y podían contentarse exponiendo el malestar, los síntomas, es decir, haciéndolos perceptibles ¿cómo podemos esperar que las obras de arte

no induzcan a la resignación o al cinismo sino a algo más?

2+1

Víctor del Río:

Recapitulando, quizá la primera condición de ruptura que los proyectos artísticos de vanguardia necesitaban era precisamente superar su autonomía. De modo que “la utopía vanguardista del cambio social” no podía hacerse a través de un arte autónomo. En el programa productivista, por ejemplo, estaba bastante bien explicado. También en el manoseado texto de Benjamin El autor como productor... Pero ya entonces podía intuirse que el trabajo del artista iba a quedar disuelto en otras prácticas sociales y perdería su especificidad. En cierto modo, en el ámbito del productivismo ruso, parece interesante cómo el hecho artístico podría incluso adquirir una dimensión educativa. Esto coloca al arte en una paradójica función de la que ya fuera desterrado por el platonismo, en el sentido de que el arte y la poesía eran contenidos portadores (como cultura oral y visual) de la información básica con la que el pueblo era educado, algo que Platón pretendió sustituir por otro modelo educativo. En las teorías de la recepción también encontramos una reivindicación que sugiere la dimensión constructiva del arte en el intento de superar la estética de la negatividad en particular a través de Jauss, del que sois buenos lectores...

El problema hoy es que las prácticas artísticas no han dejado de ser autónomas al tiempo que siguen alimentando la ficción de una eficacia política o social que sólo puede interpretarse en la mayoría de los casos como cinismo o ingenuidad. La dificultad estriba en que sólo algunos contextos residuales de las vanguardias históricas aportaban un programa de conciencia crítica implicado en los problemas a los que nos referimos hoy. Quizá algunos episodios de DADA y sin duda el constructivismo representarían esa vanguardia crítica que las prácticas artísticas contemporáneas han tratado de recuperar. Por lo tanto, existe una especie de nebulosa en lo que a las vanguardias se refiere que a veces nos hace olvidar que, en rigor, la mayor parte de la producción artística asociada a ese concepto respondía a objetivos formalistas, que era la culminación efectiva de lo moderno. En este sentido, el famoso fracaso de las vanguardias, que han defendido autores como Bürger, lo es en relación a un proyecto reductivo con el que se ha tratado de explicar un fenómeno mucho más complejo y que excede las expectativas lanzadas por quienes se han sentido defraudados. En mi opinión el fracaso sólo existe bajo la forma de una interpretación retroactiva del hecho vanguardista.

Uno de los olvidos habituales al respecto a este problema es el papel de la disciplina denominada “historia del arte”, entendida como institución. La historia del arte en tanto que delimitadora del hecho artístico hoy, es responsable de muchas de las cuestiones irresueltas y que parten de la noción misma de “arte” como categoría derivada de una conciencia histórica. El problema es más sangrante en España en tanto que las instancias educativas y la propia historiografía muestran sin pudor el absentismo generalizado sobre lo contemporáneo en las facultades de historia del arte, con la afortunada excepción de algunos conocidos departamentos y núcleos de profesorado.

Probablemente, la salida histórica de ese bucle temporal ha sido en falso, se ha producido bajo la categoría relativa de la “neovanguardia”, de la que inevitablemente se pasa a una “postmodernidad” insatisfactoria. Hal Foster, en El retorno de lo real, está más preocupado por desarrollar la idea de “retorno” que la de “lo real”, de modo que no queda muy claro qué es exactamente lo que retorna. Y se subsume a su pesar en una nueva circularidad discursiva. Su definición de lo real, como aquello que inscribe un trauma, resulta un tanto escasa para la gran variedad de acepciones con que se presenta en la práctica y la salida hacia el artista como etnógrafo no puede ser más previsible y decepcionante. En el análisis del discurso artístico contemporáneo hemos heredado de la generación de críticos e historiadores norteamericanos una disyunción falaz entre formalismo y estructuralismo de la que se extraen consecuencias que generan esa extraña mala conciencia política. Deberíamos preguntarnos si el arte hoy no tiene realmente “nada que ver con la investigación formal”, algo que las prácticas contradicen sistemáticamente.

Que esto se deba a una nueva inflación del objeto artístico como mercancía tras los ascetismos

conceptuales de los setenta me parecería un análisis demasiado fácil y por extensión ideológico. Creo más bien, como sugiere Thomas Crow, que la economía del arte contemporáneo se parece sospechosamente a la de la industria cultural y discurre en las grandes inversiones de montaje y exhibición de ferias, bienales y demás macroeventos, muy lejos de la modalidad del fetiche mercancía de las casas de subastas...

En estas cuestiones residen la mayor parte de los problemas de legitimación del discurso artístico hoy, porque todos los que nos dedicamos a esto (tratando de ver más allá de la estructura institucional del circuito) descubrimos, ya sin asombro, que hay una relación de ocultación entre el aparato del arte y la experiencia estética. El circuito oculta al arte, o bien, el arte es justamente lo que no está en ese discurso, y no por inefabilidad, sino por una tergiversación endémica. El circuito, el soporte profesional e institucional, tergiversa el objeto del arte en su pura fenomenología estética.

Las obras abocan al cinismo o la resignación en la medida en que asumen un papel retóricamente político y reproducen gestos perfectamente codificados con los que el discurso no ejerce la crítica, sino que se parece a ella mediante un curioso mecanismo de mimesis. Éstos quizá son los que más daño hacen al potencial verdaderamente demolidor de la experiencia estética como ámbito de distanciamiento de las estructuras funcionales de gestión de interés y de poder.

Quizá sea inadecuada la pregunta que demanda el sentido común por el “qué hacer” ante este bloqueo. Desde un punto de vista ético sería mucho más eficaz preguntarse “qué no hacer”.

El arte es otra cosa, y sin duda, su relación con la praxis está por desarrollar.

2+1+1

Víctor del Río:

Bueno, con respecto a todo esto, lo primero que tendría que preguntaros es si estáis de acuerdo con este diagnóstico un tanto urgente o en qué disentís...

Por otro lado, en vuestra obra encuentro a menudo una reflexión nada complaciente con el espectador sobre las relaciones de poder y de explotación, en cierto modo, os devuelvo la pregunta... aunque asumiendo lo dicho me gustaría preguntaros qué no haríais en vuestro trabajo como artistas, es decir, qué tratáis de evitar conscientemente...

En diversas conversaciones hemos comentado la necesidad de un distanciamiento con respecto a la figura del artista como rol social, como personaje. ¿Implicaría esto una renuncia a la profesionalización en el ámbito de las artes de los agentes culturales? ¿O sería más bien un ejercicio de ambigüedad y camuflaje, ya sea bajo el disfraz del etnógrafo o del investigador privado? Cómo responderíais a esa famosa pregunta que cómplicemente compartimos: ¿Queréis ser artistas? ¿Lo sois? ¿Qué significa eso para los demás?

2+1+1+1

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto:

En relación al debate entorno a la autonomía y la especificidad de lo artístico y a sabiendas de adoptar una postura opuesta a la de muchos de nuestros invitados en esta publicación, vamos a defender ambas cosas.

Para no dar lugar a confusiones, defender la autonomía del arte significa defender que su especificidad, la de generar experiencias estéticas, reside en su forma de discurso otro. En este sentido, dicha especificidad va a estar en cómo hacer un discurso que es artístico en función no sólo de qué comunica sino de cómo lo hace y por tanto la investigación formal tiene todo que ver, no en términos de estilismo sino en términos de estrategias de producción, distribución, representación y comunicación. Estas estrategias están inevitablemente abocadas a caducar y ser asimiladas, pero no debe preocuparnos si han conseguido ser efectivas aunque sea temporalmente.

Según estos principios no se puede considerar arte a muchas de las prácticas contemporáneas que se nos publicitan como tales (tanto desde los ámbitos más conservadores como desde los que supuestamente lo son menos), y a la vez, muchas prácticas que sí nos brindan experiencias estéticas y por tanto serían artísticas, no tienen existencia en el sistema e incluso como apuntas se ocultan, ignoran

y tergiversan (sin duda, aquí lo difícil sería establecer unas fronteras claras, pero quizá no es necesario ni conveniente hacerlo). Se puede decir que existe una búsqueda ideológica del impedimento de la experiencia estética en el capitalismo posfordista. En este estado de cosas, no interesa que los individuos desarrollen una actitud estética. Por el contrario, nosotros pensamos que una educación deseable en términos de formación de seres humanos, no de trabajadores esclavizados, debería conseguir que se vivan experiencias estéticas que permitan conformar esa actitud estética. Seres quizá no mucho más libres, no menos inmersos en la misma realidad y sus contradicciones, pero al menos con dudas, al menos conscientes de lo que está en juego a un nivel más amplio, más ambiciosos de justicia, más sobrados de libre mercado, más abiertos al riesgo.

Presuponemos por tanto que hay una potencialidad en el arte de promover subjetividades críticas, no afirmativas, lo cual tiene sin duda una dimensión política y puede que social (el arte es un comentario al arte quiera o no, y es político quiera o no). El problema es que la recepción, la experiencia estética es un proceso individual, no podemos vivir a través de otro/a. No pensamos que sea posible una experiencia estética colectiva, por tanto la supuesta eficacia política no puede ser más, ni menos, que generar en sujetos esas dudas a las que hacíamos alusión acerca de lo que se les ofrece como realidad. Otro problema distinto es el de que los sujetos contemporáneos tengamos enormes dificultades para articularnos colectivamente con el fin de reclamar cambios sociales y políticos.

Esto está en relación a una de las preguntas que lamentablemente ha quedado sin contestar [10], aquella en la que hacemos referencia a la creciente incorporación de estrategias de comunicación y representación artísticas vinculadas a colectivos de acción política, a la generación de representaciones e identidades colectivas y a la polémica entorno a si la experiencia estética es inevitablemente elitista e ineficaz. Percibimos una paradoja en las posturas que defienden la necesidad de acometer representaciones que comuniquen con rigor las situaciones actuales, pero que pretenden dar una respuesta fácil a dicha tarea. La experiencia estética es exigente por definición porque al romper con los mecanismos de comprensión automática ha de romper también con nosotros mismos, ha de llevarnos ante nuestro propio abismo y puede no gustarnos. En este sentido, no puede haber facilidad. Por otro lado, que los colectivos se autorepresenten es deseable, pero para que esas representaciones sean capaces de generar experiencia estética y tengan alguna capacidad de ser efectivas políticamente, deberán contar con los conocimientos adecuados acerca del lenguaje con el que formalizar esa representación (sea gráfico, sea audiovisual, etc.) y con ese otro elemento innumerable que es el talento, algo a desarrollar para dar soluciones eficaces sea cual sea la tarea a la que dediques tus esfuerzos, no sólo en arte.

Aquí es conveniente enlazar con otro punto de tu texto que, a su vez está ligado a otra de las preguntas sin contestar [6], el tema de quienes son los artistas y el deseo de serlo. Parece que los productores culturales están más interesados en colgarse el título de artista (escritor, director, etc.) en la solapa que en entender realmente en qué consiste su trabajo y hacerlo. Las condiciones marco de institución y educación artística facilitan esa carrera de vacuidades. Tiene una sencilla explicación, el sistema premia a estos simuladores porque les sirven en su fin de ocultación de la experiencia estética y le proporcionan los contenidos con los que comerciar y organizar eventos lucrativos o rentables en algún sentido. Serán artistas aquellos que consigan generar experiencias estéticas en otros, lo importante y difícil es esto.

Tratamos de evitar dar por supuesto una mera recepción de campo para los trabajos, que la mirada de un determinado espectador tipo nos pese demasiado, o partir de que la gente somos tontos. Elegir temáticas por un determinado valor de actualidad. Que los trabajos sean mentirosos, insinceros o tramposos, que repitan fórmulas simplemente porque hayan gustado, o resuelvan incapacidades con ambigüedad o mediante mecanizaciones formales, sea por comodidad y repetición personal (estilo), o sea por repetición de formas reconocidas y premiadas, es decir de probada ineficacia. Conformarnos con el lamento o el cinismo. Hacer trabajos que permitan recepciones complacientes. Descuidar las condiciones y contextos de recepción. Usar a las personas, reproduciendo en nuestra forma de trabajar

las condiciones de explotación del sistema capitalista. Ensuciarnos con comentarios de sociedad sobre los trabajadores del arte. Pensar que un trabajo nuestro no está mal para ser de unos artistas españoles de 33 y 31 años, que carezca de ambición intelectual, que abunde en el mismo vacío. Pensar que ya es hora, que ya nos toca nuestra cota de poder. Tratamos de no escapar a nuestras responsabilidades.

3

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto:

Si entendemos que el arte tiene sentido en tanto que es capaz de generar aportaciones culturales significativas que a su vez sean capaces de generar en los sujetos de recepción una experiencia estética que les dote de una actitud estética con la que enfrentarse a la construcción de la realidad, una actitud no afirmativa ¿en qué consistiría hoy esa actitud que el arte puede generar?

¿Qué podemos pensar que va a quedar de las prácticas artísticas actuales?

3+1

Gabriel Villota:

I. En un mundo crecientemente dominado por la presencia y la ideología de la imagen, el arte o la formación estética habrían de ser un aprendizaje fundamental para la vida, sobre todo como caparazón con el que dotarse de una distancia crítica-sensible frente a tanto estímulo visual (y sonoro). Creo que esto no es tanto (o no sólo) obligación de los propios artistas, sino también de los educadores y enseñantes en general; lo cual, obviamente, quiere decir que los modelos de enseñanza del arte, o de sensibilización estética en un sentido más amplio, deberían ser otros, tanto en las enseñanzas primarias como en las secundarias. Éstas, en consecuencia, deberían estar ya incluyendo entre sus prioridades la sensibilización de los niños y jóvenes hacia el mundo de la imagen, estando dicha sensibilización especialmente dirigida hacia la esfera audiovisual, dado que en ella será en la que inevitablemente habrán de vivir los futuros ciudadanos. Por tanto, el arte hoy debería tener la capacidad de generar en el espectador una mirada capaz de discernir y calibrar, dentro del ingente flujo cotidiano en el que estamos sumergidos.

Pero es difícil sostener esa mirada sobre la realidad que nos rodea estando en ella misma inmersos: pues eso implicaría un apolíneo distanciamiento que hoy en día es menos posible que nunca, habida cuenta de que vivimos en un marco global caracterizado por la llamada crisis de la representación, y cuyo corolario es la desaparición de la distancia necesaria para que a los ojos del sujeto pudiera producirse un objeto (a saber: la realidad). El que mira hoy es consciente, ha de ser consciente, de la posición que ocupa, y de que su mirada se constituye como marca, diferencia. No hay por ello atalaya alguna desde la que contemplar “el ruido y la furia” del mundo; somos, lo queramos o no, participantes activos.

Una mirada, por tanto, con la que mirar la realidad, pero que se entiende también como parte de esa realidad, antaño considerada “exterior”, eso que en otro tiempo se llamara el “interior” de uno mismo: la raíz misma de la subjetividad. De modo que las experiencias estéticas más enriquecedoras hoy en día serían, a mi entender, aquellas que nos dotaran de una actitud en la que se hiciera indistinguible el “afuera” del “adentro”, y que nos sirvieran para conectar todas aquellas sensaciones, ideas, sentimientos y pensamientos que nos pasan por el corazón, cerebro y vísceras varias, con las raíces que pisamos en el suelo y las ramas con las que tocamos el cielo; quedando así tripas, nubes y calles conectados en un única imagen.

II. Me resisto a pensar que “las prácticas artísticas actuales” sean tan sólo aquellas que constituyen el llamado “mundo del arte”, o dicho de otro modo, “el lado visible” de esa “realidad”. En ese sentido, hablar de la importancia o pervivencia futura de “las prácticas artísticas actuales” sería algo muy difícil de valorar, porque esa categoría quedaría conformada por todas aquellas actividades en las que hoy en día se encuentra implicada la creatividad humana, y de forma más específica una creatividad de orden plástico o visual: lo cual trasciende con mucho a lo que habitualmente llamamos “mundo del arte”. Éste está delimitado, como sabemos, por la frontera que separa lo “profesional” de lo “amateur”, y es dentro de este segundo grupo donde encontramos manifestaciones visuales o plásticas propias de nuestro tiempo que parece que podrían en un futuro servir para caracterizarlo; pienso en los graffitis, en el cómic, en el manga, en los fanzines, en el diseño gráfico, en los videoclips...

Pero más allá de esto me cuesta pensar en estilos, tendencias, carreras profesionales o nombres propios que puedan presentirse como destacables; bien al contrario, lo que no cuesta imaginar es la desaparición silenciosa de la gran mayoría de las prácticas profesionales que hoy en día ocupan portadas y originan ríos de tinta, inaudibles e invisibles entre el ruido y la furia crecientes de este mundo extraño en el que nos tocó vivir: “todo es así, todo pasa desta manera, todo se olvida, todo queda atrás” (Fernando de Rojas, La Celestina).

3+1+1

Gabriel Villota:

¿Cómo asumís vuestro trabajo como artistas teniendo que compatibilizar esta tarea con otras dedicaciones remuneradas? Es decir ¿es posible seguir desarrollando una práctica artística sin pasar necesariamente por la llamada “profesionalización” que supone “dejarlo todo” por el arte? Y en ese sentido ¿una dedicación “amateur”, en tanto que “no profesional”, puede ser tomada tan en serio como las que sí que se entienden como profesionales?

3+1+1+1

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto:

Partimos de que es imposible, al menos en el contexto del estado español y para alguien de nuestra generación, vivir del arte. Ese vivir del arte reside en muchas ocasiones en tener de antemano cubiertas gran parte de las necesidades, es decir, en una cuestión de clase, y/o entra dentro de la dinámica de dependencia económica de nuestra generación respecto de la familia, siendo en realidad una pobreza encubierta o una riqueza heredada.

Nos ganamos los panes, la guarida, la calefacción, los libros y los proyectos educando jóvenes. Hay días en los que no quisiéramos más que quedarnos a leer, a trabajar en casa. Compatibilizar nuestros proyectos con otras dedicaciones remuneradas es una obligación pues no somos ricos y el trabajo que desarrollamos en ellos no se remunera (apenas hemos vendido en todo este tiempo, las becas producen proyectos pero no dan de comer, cuando no hay que adelantar su dotación, y los ingresos por proyecciones o préstamos de trabajos son tan irregulares e imprevisibles que no se pueden entender sino como complemento extra). A veces también pensamos que es una obligación ética, no porque el trabajo dignifique, sino porque te coloca en situación de entender cómo son las vidas de otros.

Pero es que además nos gusta enseñar, te mantiene en contacto con lo que ocurre en la calle, con los síntomas primeros de determinadas políticas, de determinadas migraciones. Aprendemos de ello y pensamos que es uno de los campos a transformar, a mejorar, un ámbito en el que merece la pena invertir dedicación, reflexionar y hacer micropolítica. Tenemos unas condiciones laborales bastante estables y con una remuneración razonable. Somos conscientes de ser unos privilegiados dadas las actuales condiciones, ya que después de la jornada de trabajo tenemos algo de tiempo, dinero y energías. Afirmamos que es posible desarrollar proyectos que intentan ser arte siendo profesores, comprándote una casa de 50 m², en Madrid, con dos niños pequeños, con familia y amigos. A veces, como es el caso de esta publicación, hacer lo que queremos hacer implica estar escribiendo con una mano mientras la otra sujeta el cuerpo de nuestro hijo pequeño mientras toma el pecho. Un poco más de tiempo y de tranquilidad no estaría de más, aunque somos nosotros los que no nos lo concedemos, los que nos empeñamos en autoexplotarnos en ese tiempo que nos queda (ahí la contradicción), quizá lo haríamos aún más si dispusiésemos de la jornada completa.

Tener cubierto el sustento es en esta sociedad ser menos frágil, tener menos miedo y más libertad a la hora de desarrollar proyectos. También da seguridad y firmeza a la hora de controlar las condiciones en que tus trabajos se muestran y exigir tus derechos como trabajador que genera una plusvalía, así como la posibilidad de decir no, algo que valoramos mucho. Se puede dar esto mismo cuando el sustento depende de la práctica artística, pero ello te coloca en una situación de precariedad que como tantas otras dificulta la cordura y la capacidad económica de afrontar la producción de proyectos artísticos y vitales de forma autónoma. Vivimos la educación como vivimos el arte o vivimos la vida, para nosotros está integrado todo en una misma actitud. El trabajo artístico no es amateur ni profesional en los

términos que lo entendemos, es una lucha de la voluntad de uno mismo con su capacidad, uno se dice que quiere hacer esto, y se empeña en hacerlo todos los días en soledad delante del papel, aunque la nuestra sea de dos y más llevadera. Este trabajo es una determinada actitud ante la vida y es permanente e ineludible.

4

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto:

Si partimos de la base de que los trabajos artísticos, como una vez dijiste, han de ser irrefutables, habremos de suponer que han de serlo a nivel humano y también como aportación al arte, y teniendo en cuenta que la experiencia estética nos pone contra las cuerdas, entraña siempre una dificultad que nos enfrenta a nuestros propios abismos, en una sociedad que aboga por el no esfuerzo, por la facilidad ¿quién es el receptor posible de los trabajos artísticos irrefutables? ¿Quién estará dispuesto a ser su productor y para qué? Y por otra parte ¿existe una comunidad artística? ¿Existe la posibilidad de ser generoso, de dar a pensar aquello que uno ya ha pensado?

4+1

Isidoro Valcárcel Medina:

Irrefutables, sí, pero en lo argumental, que es a lo que vosotros, si queréis, podéis llamar humano... Pero absolutamente discutibles en lo puramente artístico.

¡La perogrullada al poder! Tampoco esto anda tan lejos de lo que nos rodea; pero hay matices: los trabajos irrefutables a la par que perogrullescos lo son para mentes predisuestas...; la perogrullesca cultura ambiente, por contra, sería irrefutable, si es que las mentes que la reciben no desearan, como bien supremo, no rebatir.

De modo que más bien: ¡La conformidad al poder! como proclama de aquello que otrora se llamaba "la paz de los cementerios". Lo único es que en esos lugares de final de recorrido no hay casi ruido -el del viento en los cipreses- y este conformismo generalizado se manifiesta a gritos, pero sólo como disimulo... Y los que andamos en esto del arte no podemos conformarnos con ser los sopladores de las ramas, debemos más bien descubrir que no son esos gritos los que mueven el aire. Y tal cosa se consigue con la obviedad de turno: en este caso, la desnudez de la verdad, a la que, como signo de modestia, suelo llamar realidad. Baste, pues, con la obviedad de la realidad.

Además, el carácter de irrefutabilidad ha de tener un par de cometidos, y uno de ellos va dirigido hacia adentro, hacia el propio arte. Dejemos claro para nosotros mismos cuál es la intención y qué hace que el ámbito artístico, en sus diferentes parcelas, no sea claro.

Tan es así esto que apoyo más la obviedad frente a los presupuestos del arte que al arte frente a los prejuicios de la sociedad.

El combate va contra nosotros mismos, primero. Lo más rebatible es el arte que padecemos; lo más irrefutable habría de ser el arte que anhelamos.

Son trabajos los nuestros de los que se podrá decir que son malos, pero no que sean falsos. (Ya sabéis, la ética antes que la estética).

En cuanto a los destinatarios, son, por supuesto, los que quieren pillarnos y no pueden... En suma, los que se parapetan en el farrago de la cultura. O sea, unos fingidos destinatarios. Estas ideales obras irrefutables no se ejecutan para nada -¿qué falta hacen?!- sino por algo.

Lo malo de cuando los humanos hablamos es que lo hacemos a partir de presupuestos, sobreentendidos y consensos. Frente a ello, la evidencia tangible se enseñoorea del panorama.

Si yo digo "mano izquierda y mano derecha", derroto de antemano a los que dicen "dos manos". Es la evidencia objetual frente a la hipótesis conceptual.

Los receptores no avisados del arte patrocinado se derriten, se deleitan con las "dos manos", que dan pie al análisis... ; pero se escaldan y respingan con lo de "mano izquierda y mano derecha", a pesar de que ambas son formas tan humanas ellas.

Indudablemente, los productos irrefutables van en contra de la comunidad artística, si así la llamáis. Casi diría que su fin es derrotarla... Y, sin embargo, a pesar de su simpleza, van a favor del pensamiento. Un pensamiento claro y profundo, aunque breve. Ahora bien, la citada

comunidad se inclina por otro que sea prolongado, superficial y recargado.

Quiero decir: a lo mejor no hace falta pensar tanto en lo verdadero (¿no habéis estudiado aquello de "el criterio supremo de verdad es la evidencia" ?)... Puede que sea preferible codearse con ello, sencillamente.

Pero Grullo era discretamente trascendental e irritantemente obvio (a la mano cerrada le llamaba puño). Un artista de la realidad -en el más noble y vulgar sentido de la palabra- no tendría nada que enseñar, nada que no fuera realidad. ¿Y eso es enseñar? ¿Pueden las hermosasaporías desbaratarse por las sencillas materialidades? Pienso que hay quienes tienen la obligación de mostrar las abstrusas claridades como tales, dejando a los demás elegir si desean engolfarse en ellas... Después de todo, siempre sacarán beneficios diferentes. ¡Es que no somos nadie!

4+1+1

Concluyo con un aserto que aparece de refilón hacia el pasado (todo ello ya deslegitimado por la cultura). Es el orgullo del lugar común y la conveniencia del sentido común. Lo presento, aviesamente, como mi pregunta reglamentaria: ¿Es cierto que "la velocidad se demuestra andando"? Es decir ¿el arte de andar trasciende el espacio y consagra el tiempo?

4+1+1+1

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto:

Si es la velocidad o el movimiento o son ambas cosas, ya que el movimiento implica una velocidad, no importa, pero que se demuestran andando es verdad, compatible con otras verdades. Pongamos por ejemplo que sin andar tomásemos la situación del sol como referencia. Pasado un tiempo el movimiento de rotación de la tierra quedaría confirmado, demostrando que no andamos pero somos movidos. El arte indudablemente se define a través de un doble movimiento: la producción y la recepción. La actividad será arte si consigue el acto de comunicación, de ahí nuestra pregunta acerca de los posibles receptores de trabajos irrefutables. No por el hecho de que no haya nadie ahí, los hacedores dejarán su hacer, tienen sus razones y sin razones [ver 11+1+1+1]. Intentamos andar y ello sí, consagra nuestro tiempo, arriesgándonos a perderlo si no conseguimos con el trabajo lo que buscamos. Pero el verdadero peligro de fondo no es perder nuestro tiempo, sino no trascender el espacio, duplicar tontamente el mundo, basura hay ya tanta.

Por cierto, nuestro trabajo consiste en hacer lo que decimos que queremos hacer. Así, aclaramos que el trabajo que sentimos verdaderamente nuestro es hacer los trabajos, ofrecerlos a la recepción, no escribir sobre lo que querríamos hacer. Los escritos que ofrecemos los dieciséis participantes en esta publicación nos parecerían aún más valiosos si además de producir reflexión, al dar difusión a determinadas ideas, esa reflexión posibilitase que se realizaran ciertos trabajos. Quizá somos demasiado optimistas. Pero aunque no haya nadie ahí fuera ¿podrán los trabajos hacer que haya alguien?

Esperamos que esto sea una respuesta.

5

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto:

Has realizado varios proyectos acerca del trabajo postfordista, en los que has reflexionado sobre cómo el trabajo intelectual y artístico no sólo no escapan de las condiciones de autoexplotación comunes a las que nuestros coetáneos sufren en otros ámbitos laborales, sino que las multiplican. Si aceptamos esta realidad ¿cómo sustentar y elaborar ideológicamente el incremento que genera el trabajo artístico e intelectual sin que se convierta en un excedente de mercado?

Es decir ¿cómo asumir por un lado como elegidas la autoexplotación y la precariedad que suponen el trabajo artístico hoy en día, y por otro cómo evitar que se reduzca su resultado, objetual o no, a un bien de consumo? Y por último ¿piensas que la precariedad de los/las "jóvenes" artistas o gestores implica una búsqueda de aprobación? ¿Por parte de quien?

5+1

María Ruido:

Queridos Marta y Publio: hemos sostenido tantas conversaciones en torno a las condiciones de

producción de nuestros trabajos en los últimos años y ha ocupado (y ocupa) un espacio tan importante dentro de nuestros últimos proyectos, que resulta difícil resumir en pocas líneas nuestras palabras. Por otra parte, no olvidemos que la precariedad (laboral y personal) ha pasado a las agendas políticas institucionales y está siendo tematizada por ellas, incluyendo las instituciones del arte, sin que por ello, por cierto, se aborde con consecuencias reales dentro de las prácticas artísticas.

Que la práctica artística forma parte de las dinámicas económicas del capitalismo postfordista (y que lo viene siendo desde anteriores sistemas de gestión capitalista y precapitalista) es un hecho con el que debemos contar, si no queremos pecar de una peligrosa ingenuidad.

No es necesario trabajar con una galería o exponer tu trabajo en un determinado contexto más o menos mercantilizado para que estas dinámicas actúen. Como institución, el arte “valoriza” nuestras producciones y las convierte en productos, sean o no objetuales. Su capacidad de conversión es muy alta, aunque, obviamente hay trabajos y estrategias de elaboración más fácilmente absorbibles que otras, como ya hemos discutido en varias ocasiones.

La cuestión sería, retomando a Pierre Bourdieu, no sólo ser conscientes de hasta que punto nuestros procesos y objetos no están al margen del mercado y de la generación de plusvalía económica, aún elaborando productos “de más compleja rentabilización”, sino cuál es nuestro papel en la producción de valor simbólico, y hasta qué punto nuestros proyectos poseen capacidad de resistencia ante la fagocitación o ante algo peor, la tergiversación y la utilización espuria. Me refiero, por ejemplo, a ejercer de cuota, de facción políticamente correcta, o incluso de necesaria oposición al pensamiento único o jerarquizador, todas ellas posiciones contempladas como escasamente incómodas ya en estos momentos. Creo que estamos en un tiempo donde ya no hay “afueras del sistema”, ni “otros sistemas”, pero sí, quiero pensar, una cierta capacidad de resistencia, que pasa por el movimiento continuo, el cambio de estrategias para dificultar la captura, por mecanismos de infiltración que busquen cambios a pequeña escala, o por la utilización de lenguajes abiertos y/o polisémicos como los poéticos o los irónicos (si no derivan en metáforas huecas o en puro cinismo, claro).

Ser conscientes y responsables del marco sociopolítico donde trabajamos, de la capacidad de asimilación, o de la facilidad de cosificación política de la institución arte, no me parece, sin embargo, paralizante, sino simplemente un hecho a tener en cuenta. Tal vez desbordar ese marco y establecer puentes de actuación concreta (insisto, de manera micro-política, siempre coyuntural, cercana, local e incluso personal) y hacerlo desde el conocimiento y el riesgo, puede ser ya, en sí misma, una respuesta. Otra posible respuesta, es pasar, paradójicamente, a la “invisibilidad”, o más bien, a la falta de visibilidad que conlleva el desplazar los mecanismos de legitimación habituales o el evidenciarlos claramente (creo que las consecuencias serán parecidas).

Vuestra segunda pregunta aborda un tema fundamental en el ámbito artístico, la autoexplotación, a la que yo añadiría la falacia “vocacional” y la falsa sensación de interacción social, completando uno de los marcos más “siniestros” del panorama actual.

La autoexplotación de las y los artistas pasa, casi siempre, por la esquizofrénica triple jornada (trabajo para sobrevivir, trabajo doméstico, trabajo artístico) y llega al extremo de la aberrante sensación de pagar por trabajar o de trabajar para poder trabajar.

La vivencia, además, de este trabajo como un no-trabajo, como una vocación que pone en juego tus deseos y tu “realización personal”, creo que está tocando en lo más profundo a las diversas dislocaciones de nuestras precarias subjetividades, y tiene mucho que ver con las formas de (auto)control propias de la biopolítica.

Como mujer y como artista, me siento profundamente dañada por la asunción de estos esquemas, que nos convierten, a muchas de nosotras, paradójicamente, en seres socialmente inactivos. Me refiero a nuestra doble condición de reproductoras (todavía hay una consideración muy escasa de la reproducción y el cuidado como trabajo, debida en gran parte al mecanismo economicista tradicional) y como generadoras de representación, que sólo se considera un producto activo si adquiere legitimación por parte de ciertas instancias. No olvidemos que tener identidad social sigue pasando, en nuestro marco de

actuación, por tener una identidad como trabajador, es decir, por ejercer una actividad que se reconozca como trabajo. Y aunque el feminismo y otras teorías críticas han desbordado márgenes y han establecido otros parámetros que ensanchan la estrechez de la producción objetual, el trabajo afectivo, el trabajo corporal, el trabajo sexual, y también el trabajo en el ámbito de la representación fuera del marco de la profesionalidad reglamentada siguen siendo no-trabajos.

No deja de ser indignante que mientras el capitalismo postindustrial utiliza estos nuevos activos (la afectividad, la corporeidad, la idea de proceso y proyecto...) para ampliar sus plusvalías, haya personas que sean “ilegales” por no tener un trabajo en sentido tradicional o que una prostituta sea susceptible de ser expulsada de un estado por carecer de un estatuto legal en su situación de no-trabajadora.

Sin que sean condiciones similares (por favor, no me malinterpretéis; no hay, no puede haber paralelismo alguno entre estas situaciones esbozadas y la consideración social de un/a artista), nuestra situación es también conflictiva. Y lo que es peor, asumida como un sacrificio necesario, especialmente por las y los jóvenes que intentan acceder al mundo del arte, en gran parte, por ese “desarrollo vocacional”, que implicaría, supuestamente, la aceptación de condiciones profesionales y personales que rozan la patología.

Disculpád la dureza del tono, pero como ya exponía en un texto reciente (Mamá quiero ser artista!, escrito para el libro *A la deriva*, por los circuitos de la precariedad femenina, editado por el colectivo *Precarias a la Deriva* este mismo año) el mundo del arte y los media en sus múltiples variantes son de los territorios donde el sexismo, el clasismo, la homofobia y el racismo que conforman nuestro marco de relación se encuentran más amagados y maquillados,

pero también uno de los espacios que más y mejor los registra y los alimenta.

No voy a detenerme aquí a hacer un análisis de las estrechas relaciones (activas y pasivas) entre el ámbito político y el ámbito representacional, ni tampoco voy a entretenerme en describir connivencias y complicidades disfrazadas que vosotros, como personas que generáis discursos representacionales, conocéis bien.

Me gustaría, tratando de contestar a vuestra interpelación, insistir en la precariedad que existe en el mundo de la producción cultural en general, en la falta de honorarios en la elaboración de proyectos, en los horarios interminables, en la ausencia de visibilidad para muchísimos trabajos considerados “menores” pero absolutamente necesarios (realizados casi siempre por mujeres), en la falta de un marco reglamentado en nuestras relaciones con las instituciones, frente a las que nos sentimos, muchas veces, impotentes, en los chantajes tácitos que aceptamos, especialmente cuando somos muy jóvenes (trabajo gratuito, prácticas inacabables, becas eternas...), en el clientelismo que se establece entre crític#s, comisari#s, galeristas y artistas... en fin, en un escenario falaz, donde las discrepancias, las diferencias y las tensiones se disfrazan e incluso se ahogan, algunas veces incorporando a los sujetos potencialmente conflictivos en forma de eslabones de esta misma cadena de transmisión o, como dibujábamos más arriba, asimilando/descontextualizando ciertas producciones mediante eficaces tácticas de sabotaje y/o desactivación. Es difícil conseguir visibilidad y reconocimiento (en el sentido mediático y rentable de la palabra, y en muchos más... la verdad) si no pasas por ciertos filtros, así que, aprendiendo de experiencias anteriores y como apuntaba más arriba, tal vez, el quid de la cuestión está, no tanto en la producción de trabajo y en qué formas tiene ese trabajo, sino en los dispositivos y plataformas de gestión y distribución, así como en los conceptos mismos de visibilidad y reconocimiento.

Creo que la última de vuestras cuestiones está, de alguna manera, ya contestada. Pero si lo consideráis oportuno, lo subrayo.

Las y los jóvenes artistas (y nosotros, que lo hemos sido alguna vez) no sólo aceptan/aceptamos la precariedad, sino también la censura (y lo que es peor, la autocensura) y las mascaradas sociales que creen/creemos están asociadas a la institución artística (la perversa y muchas veces inconsciente ambigüedad sexual, por ejemplo). No es reprochable, si pensamos que esos mecanismos de legitimación de los que hablábamos antes se presentan como únicos y lógicos, y están naturalizados como tales. De

esta forma, nos hacen sentir que si no es así, nunca seremos reconocidos, nadie verá nuestros trabajos y, por supuesto, nunca podremos vivir de ellos.

Tal vez, como apuntaba antes, un resquicio de cambio pase por la autovaloración responsable de nuestro trabajo, por una mayor firmeza frente a las instituciones, pero también por la autogestión, por proponer nuevas plataformas, circuitos y dispositivos, y desde luego, por inventar formas “contaminadas” de ser artistas (coyunturales, extendidas, parciales, incluso abiertamente antiprofesionales) que nos conviertan a todas y a todos en posibles articuladores de discurso y representación, y en trabajadoras y trabajadores de la imagen. Y en este punto, éstas serían algunas de las preguntas que yo os formularía.

5+1+1

¿Pensáis que se puede actuar desde la “experiencia estética responsable” (por utilizar vuestras palabras) dentro de los marcos del sistema arte tradicional? ¿En qué medida (vosotros que sois profesores y padres) pensáis que la educación es responsable de la asunción de los modelos de trabajo y de ubicación social de la representación? ¿Cuál/es creéis que es/son el/los ejes del problema para cambiar nuestra posición como generadores de imágenes aquí y ahora? ¿Tal vez, como apuntaba una persona al final de Tiempo Real, asumir nuestra posición dentro de los diversos lugares y momentos de la producción?

Lo siento... Como siempre he planteado más preguntas de las que he contestado. No sé si mis respuestas os servirán para continuar con vuestra reflexión. De lo que estoy segura es de que lo haréis con todo el cuidado y con toda la conciencia.

Espero tener oportunidad de seguir nuestras interminables conversaciones en torno a este y otros temas muy pronto. Mientras tanto, mucha energía y amor, y un beso para vosotros, para Tristán y para Romeo.

5+1+1+1

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto:

El quid de la cuestión no está más en uno que en otro de los puntos que señalas (forma, distribución, concepto de visibilidad que se maneja, etc.) sino en no perder de vista, ni de conciencia, ninguno de ellos. Dicho esto, entendemos que cuando en tu pregunta te refieres a los marcos del sistema tradicional del arte, nos estás preguntando si se puede actuar responsablemente como artista mostrando trabajos e incluso colaborando en proyectos con instituciones artísticas. Nos gusta mostrar nuestros trabajos en ámbitos que no pertenecen a este marco, pensamos que un trabajo artístico responsable funciona como tal sin necesidad de que el receptor esté previamente predispuesto a recibirlo como arte, es decir sin que se le proponga como legitimado desde un espacio reservado al mismo. Nos interesa mucho mostrar el trabajo a colectivos autónomos, a grupos de profesores, a nuestros alumnos de secundaria, etc. Más aún si ello conlleva un trabajo posterior, es decir, debate, taller, etc. Sin embargo, hemos decidido que no queremos prescindir de los marcos tradicionales de exhibición, sobre todo si son públicos. Somos de la vieja escuela, pensamos que lo público debe existir y que es nuestro, de todos. Hemos tenido experiencias estéticas en lugares así y sabemos que sigue siendo posible que se den en ellos. Somos de la opinión de que hay que aprovechar todas las oportunidades de comunicación no indignas.

Esto se relaciona con tu siguiente pregunta sobre la educación. El museo educa, la cultura educa, sus representaciones educan. ¿En qué? La respuesta depende del uso que hagamos de ellos, del nivel de conciencia que tengamos de que esto es así y por último del nivel de ética, compromiso y trabajo que estemos dispuestos a volcar en el asunto. Ciertamente que nada cambia si nada se hace. Siempre habrá alguien sumiso y dispuesto a no trabajar para que todo siga igual. La educación es para nosotros en estos momentos un foco de interés y de práctica fundamental. Nos parece que es un claro e interesante campo de acción política a largo plazo y por eso es indispensable desde asignaturas como las que impartimos proporcionar a los jóvenes condiciones de acceso a experiencias estéticas, con el fin de que tengan alguna posibilidad de desarrollar una actitud estética que les permita elegir sus propias crisis y evitar el malestar que les está predestinado [ver 7+1+1+1].

Los sistemas educativos actuales son deficientes en este y otros sentidos. Es necesario un diagnóstico preciso de las deficiencias educativas relativas a la generación de situaciones en que se puedan vivir

experiencias estéticas y a la capacidad de lectura e interpretación de la cultura audiovisual en la que vivimos. La existencia y el carácter de asignaturas de educación plástica, imagen y expresión o comunicación audiovisual, no se debe entender hoy desde la perspectiva que las incluyó en los planes de estudio de secundaria como un intento de democratización del acceso a una alta cultura, antes privilegio de unos pocos, sino como necesidad básica de supervivencia crítica en una estructura social que privilegia las imágenes para la emisión de mensajes masivos, dominantes y hegemónicos. El proyecto en el que estamos trabajando en estos momentos versa sobre la educación, la alfabetización audiovisual, las formas de generar condiciones de acceso a experiencias estéticas y a prácticas productivas significantes; y pretende hablar prioritariamente a los colectivos implicados en la educación (madres, padres, educadores/-as, alumnado).

En cuanto a tu última pregunta no sabríamos dar una respuesta más allá de nosotros mismos. Hace ya tiempo que nos enfrentamos al dilema de elegir entre autoexplotarse o dejar de hacer. Entendimos que renunciar a hacer era autocensurarnos, doblegarnos. El arte es nuestra forma de pensar el mundo, nuestra clave de acceso. Nos autoexplotamos con todas las contradicciones que ello implica. Por otro lado, cada cual debe elaborarse un marco ético, estético y político desde el que conducirse, producir, posicionarse, exponerse y atenerse a él. Lo peor que puede ocurrir como consecuencia es que cualquier día deje de sonar el teléfono, que deje de haber invitaciones a mostrar los trabajos en determinados contextos. Pero los contextos, como sabes, también se pueden crear.

6

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto:

¿Como concedora del ámbito de la educación artística en este país ¿coincidirías en señalar que la mayoría del alumnado actual de las facultades de BB.AA. quiere “ser artista”, es decir ocupar socialmente ese rol? Ese error de formulación ¿qué consecuencias conlleva en las prácticas artísticas contemporáneas? ¿Puede llegar a entenderse el trabajo de muchos “artistas” actuales como autopublicidad de su personaje? Y ¿cómo explicarías que muchos de los trabajos artísticos que se nos presentan apenas si puedan diferenciarse en algo de la publicidad?

6+0

Sin respuesta.

7

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto:

La incorporación de discursos otros a las prácticas artísticas contemporáneas de la mano de las teorías de la posmodernidad que hacen referencia a la multiplicidad de discursos convivientes y la crítica a los discursos hegemónicos ha dado lugar en las últimas décadas a una progresiva aceptación en el marco de la institución arte de dichas prácticas. Sin embargo, a veces parece que con esta incorporación de discursos marginales y minoritarios se cumple el vaticinio del Gatopardo “todo ha de cambiar para que todo permanezca igual”. En tu opinión ¿no ha acarreado la aceptación de estos discursos por parte de la institución arte una especie de reglas, un academicismo o manierismo en dichas prácticas que de hecho las relega a espacios reducidos, a ámbitos minoritarios, a un elitismo de facto? ¿Qué tiene esto que ver con el mecanicismo con el que se reproducen las mismas soluciones formales para trabajos concebidos supuestamente desde lugares y sujetos muy distintos?

7+1

Virginia Villaplana Ruiz:

Al reflexionar en torno a vuestra pregunta y escribir estas líneas, uno de los nodos críticos de los que quería ocuparme es de cómo estamos asistiendo a la “des-politización” de la repolitización del sexo frente a las políticas de representación del género. De alguna forma lo que las instituciones han asumido no es el riesgo de la presencia y actuación de las prácticas artísticas que conciben el género como eje de producción del conocimiento, sino lo “espectacular” de cierta visibilización o sobreexposición de la sexualización de la política. En este sentido, hay que desarrollar otras estrategias de representación que precisamente incidan en la repolitización queer del género y el sexo. Este es un enfoque que en el caso

de la consensuada “violencia de género”, por ejemplo, nos lleva a tener en cuenta la naturalización por parte de las instituciones de la relación entre violencia y masculinidad, así como la necesidad de ampliar esta problemática a la noción de “violencia estructural” en las sociedades poscontemporáneas. Desde esta perspectiva podemos trazar la confluencia entre las aportaciones del último tramo de la década de los 80 con el texto clásico *Can the Subaltern Speak?* de Gayatri Spivak, la teoría postcolonial, las diferencias culturales, las posiciones microidentitarias y las políticas jerárquicas de la clase según plantea Nancy Fraser.

La aproximación que propongo requiere ver al género de forma bifocal, simultáneamente a través de dos lentes. Visto a través de una lente, el género tiene afinidad con la clase; visto con la otra, es más cercano a la posición política. Cada lente pone en foco un aspecto importante de la subordinación de las mujeres, pero ninguno es suficiente por sí solo. Un entendimiento completo sólo aparece cuando se superponen ambas lentes. En ese punto, el género aparece como una categoría axial que se abre en dos dimensiones del orden social, la dimensión de la distribución y la dimensión del reconocimiento. Desde la perspectiva del reconocimiento, en contraste, el género aparece como una diferenciación de la posición social, enraizado en el orden de estatus de la sociedad. Los códigos de género afectan los patrones culturales de interpretación y evaluación. Desde el ámbito de la crítica de la representación en el Estado español, no será hasta mediados de la década de los 90 cuando una nueva generación de artistas reanudem el análisis de la relación de las condiciones de producción del conocimiento, el “corpus” de las narrativas de la cultura visual, su articulación a través modos de producción desde la práctica artística y la crítica de la representación. En especial, una generación de mujeres que retomamos algunos de los planteamientos críticos del feminismo, para descubrir que nuestra posición en la esfera del arte y la enseñanza es completamente posicionada. Abrimos y seguimos abriendo una corriente interpretativa que sostiene que el campo social, al coexistir con relaciones de poder y formas de conocimiento, se transforma en una suerte de red que involucra al mismo tiempo estructuras materiales y simbólicas. Del mismo modo, revisamos el cuestionamiento de las identidades sociales como construcciones nómadas, en términos de Rossi Braidotti, y performativas, en términos de Judith Butler. Una vía que manifiesta las diferentes capas de conocimiento sobre la representación a partir de las aportaciones formuladas por Teresa de Lauretis, Cherry Moraga, Donna Haraway, Chela Sandoval, Saskia Sassen, Giulia Colaizzi, Joan Wallach Scout o las pensadoras feministas de la clase y la raza, entre ellas Angela Y. Davis que destacó el peso que tiene la clase y lo racial en la constitución de las subjetividades.

Como nos enseña Rey Chow en *The Resistance of Theory; or, The Worth of Agony in Just Being Difficult? Academic Writing in the Public Arena* (Stanford, CA : Stanford UP, 2003) estas nociones abiertas y polisémicas de la noción de cultura, género y representación abarcan múltiples variables que permitirían comprender mejor las posiciones de resistencia derivadas de la clase, el sexo, la raza y la edad, todos ellos claves fundamentales de la diferenciación. Éste ha sido el planteamiento que recientemente he desarrollado en el documental *Escenario doble*, definir el género como una intersección del lenguaje con lo social, proponiendo que se reinterpreté esta noción como un cruce entre lo simbólico y lo material, entre la teoría y la práctica.

“La que para mi -por ahora- es la fórmula ideal ha sido descrita por Ernst Larsen en un ensayo reciente sobre vídeo-cine: “Transformar el proceso de identificación ideológica en crítica política sin desechar la cuestión de la identidad” (*For an Impure Cinevideo*, *The Independent*, mayo 1990). Para mí, crítica política es la crítica no solamente de las fuerzas sociales opresoras, sino de las formas dominantes de representación de esas fuerzas. Me acuerdo del viejo dicho de Godard de no sólo hacer filmes políticos, sino hacerlos políticamente. Lo cual me permite ocuparme de muchas de las convenciones cinematográficas dominantes. El desdoblamiento de las identidades, la degeneración óptica de las imágenes, el personaje cuya visibilidad para el otro no está nunca explicada, el actuar con una voz y con una sincronización inadecuada, las atribuciones impresas de monólogos citados, etc. Todos esos trucos entran y salen de escenas planificadas narrativamente. Estoy aprendiendo a jugar cada vez más según las reglas, para

romperlas mejor..., para romperlas mejor.” Ivonne Rainer. La narrativa al (mal) servicio de la identidad. Un film documental a modo de ensayo. Escenario Doble.

Marco, respuesta frente a cámara:

Secuencia 1.

Mi nombre era muy ambiguo. Tampoco había la necesidad de cambiármelo, pero... Porque ya no lo quieres, lo relacionas con tu antigua vida y no, no te gusta. Me llamaba Reyes. Hay hombres que se llaman así. En España muchos hombres se llaman así. Pregunta: ¿No te gustaba? Claro, lo relacionaba con mi vida de mujer. No me gustaba nada. Y me ahorra papeleo y todas esas cosas pero no merecía la pena.

Yo quiero un nombre masculino.

Un nombre como Marco me gustaba. El nombre me lo eligieron unas amigas y me gustó, fue así: un día estábamos en clase, y mis amigas me dijeron venga, este nombre te pega, este nombre te queda bien. Pues mira es un nombre que me gusta. Es un nombre italiano. Desde los 16 años me cambié el nombre y desde entonces para todo el mundo soy Marco. Todos me tratan así. He vivido 15 años de mujer y lo que me quede lo viviré de hombre. Seguramente pronto, psicológicamente y físicamente también.

Secuencia 2.

Primero es la hormonación, te vas hormonando con endocrino... y a la vez con un psicólogo... que te está ayudando a ver los cambios que en una se experimentan. Porque todo tiene que ser muy progresivo. Tú no puedes levantarte una mañana de una manera y al día siguiente de otra... tiene que ser todo muy progresivo... te va ayudando, explicándote cosas, hablando contigo y nada, después al tiempo te da el permiso para operarte.

Son 3 operaciones. La primera que es vasectomía. Te extirpan el pecho y bueno esta operación te la puedes hacer incluso antes de hormonarte. Dependiendo de la persona, de lo que dice el médico. Y después está la histerectomía. Te vacían por dentro, te quitan los ovarios te quitan todo y te hacen como un conducto para orinar. Y después la última de todas, esa es la que corre menos prisa porque tampoco pasa nada, te la hacen cuando terminas ya con las otras operaciones, y que te dicen a partir de ahora puedes ya hacerte la reconstrucción del pene cuando quieras, no tiene que ser ya, es cuando quieras, cuando tienes dinero, cuando puedas te lo haces. Más o menos dura unos 2 años, 2 años, depende también de la persona. En nuestro caso lo que dura todo completo hasta el final, son 2 años. Ya he empezado de hecho, no he tomado nada todavía, no he hecho nada todavía pero ya cuando vuelva en septiembre a Sevilla empezaré. Ya llevo desde abril, empecé en abril, empecé y he estado con la psicóloga y la endocrina. Me han estado viendo y finalmente me han aceptado, ya empecé con la hormonación. Supongo que iré algunas veces más a hablar con psicólogos y otra vez con la endocrina y ya empezaré en un par de meses con toda la historia. El cambio grande en realidad, lo hacen las hormonas. Las operaciones son un poco para dar un toque y perfeccionar un poco, pero el cambio son las hormonas porque es cuando tú te ves que vas cambiando. Cambia todo... Pregunta: ¿Te crece la barba? Claro, crece barba, crecen los músculos, los huesos, todo: cambia la voz, la cara por completo también, eres tú pero con una cara más masculina. Pregunta: ¿Tú te sentiste siempre como hombre, o como chico? Sí, siempre. A lo mejor no lo sé. Lo que recuerdo es eso. ... No sé porque, no sé qué pasa ahí, ni por qué será pero siempre fue de esa forma. Me gustaría saber por qué, pero no lo sé. Que alguien me lo diga... yo lo recuerdo desde siempre que he querido ser un chico. Nunca me había planteado hacerlo, por miedo, por el qué dirán, por la familia... por cómo se lo tomarán.

Pero llega un momento donde no puedes más y tienes que hacer algo. Porque es tu vida y tienes que vivirla a tu manera. No puedes estar pensando en lo que digan los demás, cada uno tiene su vida, todo el mundo tiene su vida y tú estas viendo otra, que no es tuya. Y llega un momento, cuando que te dices: ¡mira no! Tengo que hacer mi vida, me cueste lo que me cueste. Si me cuesta quedarme sin familia, pues lo voy hacer, y si me cuesta quedarme sin amigos, pues me voy a buscar otros.

Secuencia 3.

Para que nadie sospechara nunca nada. Yo no quería que nadie lo supiera. Nunca. Y claro tienes tu

mundo interior y es como interpretar un papel. Esto me ha tocado a mí, pues vale. Voy a hacer lo que la gente esperaban de mí ¿no? Pero claro, era... era horrible. Yo no me siento yo. Ahora sí, ahora un poco más sí. Pero antes yo no me sentía yo. Porque.... Yo no me sentía mujer. Yo no me miraba en el espejo, yo no me desnudaba nunca ¿sabes? Entonces siempre andaba con la ropa mirando cómo te la pones para disimular, para parecer un hombre, es horrible porque estás siempre mirando a ver que todo esté bien, que no hay nadie que pueda dudar, que todo el mundo te vea como hombre. Siempre cuidando hasta el más mínimo detalle.

Secuencia 4.

Cuando me decidí a contarlo fue porque vi un programa en la tele y salía un chico igual que yo. Y yo estaba en mi salón mirando la tele, haciendo un poco de zapping, y lo paré en los programas éstos, donde va la gente a contar su vida.

Y dio la casualidad. Yo era muy joven y no sabía nada, no sabía que a esto se le llamaba transexualidad, no sabía nada. No sabía que hay más gente como yo, no sabía, yo sólo sabía lo que me estaba pasando a mí, y viendo el programa me di cuenta que este chico estaba contando mi vida. Él estaba contando mi vida desde que yo nací. Toda mi vida. En Sevilla hay una asociación de transexuales y de lesbianas que somos, ahora está cerrada. Y fui a hablar a esta asociación. Y conocía a una chica, Caridad, que era el caso al contrario. Conocerla me ayudó mucho. Ella me ayudó a entrar en el Hospital Carlos Haya. En el hospital me han tratado muy bien. también está Kim Pérez de Granada, ella es mayor, tiene cincuenta y pico de años y ha sufrido mucho en la vida por esto, pero lo ha conseguido. Y con 55 años se ha operado, la verdad eran otros tiempos. Kim Pérez es como nuestra madre, nuestra segunda madre. Porque siempre nos ayuda y nos habla. Y nos guía en todo el proceso. Fue Kim Pérez la que habló con mis padres. Ellos lo sabían pero les costaba un poco, y fue cuando hablaron con Kim.

Ella les contó cómo funcionaba todo el proceso. Entre mis padres y yo existía algo de tabú, pero Kim lo rompió. Ella rompió este tabú. Fuimos un día a cenar, los cuatro: mi padre, mi madre, Kim y yo, y hablamos del tema, hablamos de todo y a partir de aquel día todo cambió, fue estupendo. Siempre es bueno cuando aparece una persona así que da la cara, y que dice quién es, pues siempre lo primero, lo mejor es hablar con alguien a quien lo pasa le mismo. Ahora cuando viaje a Sevilla, voy a hablar con un chico que está en este proceso. Kim me ha encargado hablar con este chico, y ayudarlo un poco. De esta forma, nos ayudamos entre nosotros.

Secuencia 5.

Cuando empieza a haber algo, siempre está el rollo de que tienes que contarlo. Tienes que contar de alguna manera. Yo las veces que he tenido relaciones, que he estado con chicas, ha sido porque me conocían de antes ¿no? O ha sido porque ya lo sabían. Se habían enterado por ahí de algo y lo sabían. Yo no me he encontrado todavía con ninguna chica que por esto, me ha dicho no, no yo no, no ¿sabes? Hasta ahora sí. He tenido novia dos años. He tenido otra novia un año también. Y después todo con chichas, poco tiempo a lo mejor no sé, una semana, meses, pero no había ningún problema de este tipo. Hablamos del tema, y me han preguntado cosas y lo he explicado todo.

Secuencia 6.

Y vivir todo lo que no he podido vivir a mi manera. Hacer... no sé, todo. Primero ir a la playa a bañarme por ejemplo, que es lo primero que voy a hacer, porque hace muchísimos años que no voy a la playa, muchísimos. Ni en piscina ni nada. Pues, por ejemplo, es algo que yo lo valoro ahora. Y otro hombre no lo valora. Va cada día a la playa y se baña, pues yo que no puedo, el día que yo vaya a la playa, ese día seré el más feliz del mundo. Nada más que con ir, quitarme la camiseta y meterme en la playa.

Secuencia 7.

A mi jefe porque se lo tengo que contar. Porque me tiene que asegurar. Tiene que ver el carnet y asegurarme, si no, no se lo contaba. Y yo llegué aquí de primera hora y bueno. Todo el mundo pensaba que yo era un chico. Hay gente que no lo sabe, o a lo mejor no me lo comentan. Me tratan como un chico de siempre, y no hay ningún problema. Yo no noto ninguna diferencia ¿sabes? De cómo me trata un amigo mío que me conoce, o como me tratan ellos. Me tratan bien. Claro siempre está el palo y piensas

¡coño! Por qué yo tengo que dar explicaciones, por qué yo tengo que ir con este miedo, de ir a un sitio trabajar y tengo que mostrar luego el carnet de identidad después ¿no?

Porque hay gente que le choca un poco. He tenido suerte aquí y no hay ningún problema. Me respetan y ya está. Ni siquiera hablamos del tema, porque aquí no hace falta. Yo he dicho que soy tal y por cual tema, y ya está y no hay más que hablar y punto. Pero claro, si tengo que buscar otro trabajo por ejemplo tendría que empezar otra vez de nuevo, y tendría que decir mira quiero trabajar aquí ¿vale? Y quiero que me trates así, porque me siento así, pero me tienes que asegurar en este nombre que pone en el carnet de identidad. Este es mi carnet de identidad, y me tienes que asegurar en este nombre. Hay gente que no quiere, porque le choca, o que le cuesta más trabajo de verlo. Cuando, si las cosas fueran de otra forma pues podrías llegar y decir: me gustaría trabajar aquí, me llamo Marco. Como cualquiera persona, sin tener que dar estas explicaciones.

Secuencia 8.

Ahora yo con 21 años voy a pasar la pubertad. Soy como un niño de 13 ó 14 años ahora, y empezaré a desarrollarme con 21 años, bueno...

FIN

7+1+1

Virginia Villaplana Ruiz:

En relación a los dispositivos narrativos que planteáis en los trabajos recientes ¿Cómo enfocáis el proceso de trabajo entre política cotidiana y práctica artística?

7+1+1+1

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto:

Todo es parte de lo mismo, somos experiencia, experiencia cotidiana. Nosotros no somos grandes estudiosos, eruditos. La mayor parte de las reflexiones de las que parten nuestros trabajos provienen de un esfuerzo de análisis de nuestra cotidianeidad, de las contradicciones en que nosotros mismos nos vemos inmersos, de nuestras experiencias directas y de la necesidad de pensarlas para elaborar una política personal desde la que poder seguir viviendo nuestras vidas.

En la exposición que hicimos en MediaLabMadrid, titulada Relatos de una crisis elegida, planteábamos la tesis de que en un contexto de construcción de la identidad en el miedo, en el malestar, síntoma de ese miedo permanente, la psicología humana ansía certezas. En ese momento del anhelo de certezas se plantea la disyuntiva: abrazar la certeza impuesta, la certeza que alguien ha diseñado para nosotros y que según creemos es abonarse a la crisis mayor a largo plazo, pues tarde o temprano las personas se ven quebradas por sus contradicciones, abocadas al colapso del estilo de vida; o elegir la crisis. Esta crisis elegida se apoya en las definiciones de experiencia estética que hemos dado más arriba, y parte de un sujeto que vive en permanente actitud crítica, no en el relativismo, sino que considera que las certezas son parciales, momentáneas, pero esa capacidad de mutar le fortalece.

Nosotros queremos hablar a ese malestar desde relatos complejos, poco complacientes, pero que no nieguen la propia necesidad de narraciones, de determinadas historias como laboratorio empático de la identidad. ¿O es que acaso no nos han educado a todos con cuentos, con historias?

8

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto:

Se utilizan a menudo términos como arte público o arte político para designar trabajos artísticos que, de alguna u otra forma, traten problemas sociales o se inserten para su recepción en espacios públicos supuestamente alejados del marco que supone la institución arte. Además de la ambigüedad que el uso de esta terminología ha generado al amparar prácticas de muy diversa índole, nos gustaría saber en tu opinión ¿quiénes son los receptores últimos o privilegiados de este arte público-político? ¿Son esos trabajos para la recepción de un público en general o están hablando a aquellos que ya pertenecen de alguna manera a la institución arte?

8+1

Kamen Nedev:

No hay nada que a priori distinga el arte “público” o “político”, de cualquier otro arte. El arte - el de verdad - no puede dejar de ser ni una cosa, ni la otra. Ni tenemos arte si no se ha producido un acto de comunicación (si el arte no ha encontrado un público), ni podemos tener un arte que se salga de los sistemas de poder de la sociedad en cuyo entorno tiene lugar. Sería más adecuado hablar de qué dimensión pública tiene una cierta práctica artística, y de cómo se relaciona con su entorno político.

El designar una cierta manera de hacer arte como “política”, o “pública”, suele tener su origen en el deseo de enfatizar esta dimensión de la práctica artística: su voluntad de referenciar hechos y contenidos de relevancia política para la sociedad; de replantear el lugar y el modo de operar de dicha sociedad; de insertarse, más acá o más allá del disfrute estético, en los procesos políticos de construcción de subjetividad.

Éste último factor - la experiencia estética como construcción de subjetividad - es el que, a mi juicio, tiene el mayor peso específico para la cuestión que nos ocupa. La práctica artística, consciente o inconscientemente, prefigura y construye un receptor final, un elemento que complete el acto de comunicación estética. La práctica artística configura (también consciente o inconscientemente) la identidad del artista. El cómo - y no el qué - de este proceso de construcción de subjetividad es el que determina las características de la recepción de esta forma de arte.

Este proceso puede ser afirmativo o no afirmativo. Es posible que el artista busque una auto-afirmación de su identidad social como artista con conciencia política, como productor de un arte “político”. Los canales mediáticos para un proceso identitario de esta clase existen desde hace más de un siglo, y a priori nada, excepto la incapacidad del artista de aprovechar dichos canales, dificulta su éxito. Se suele decir que, en este caso, tenemos un arte “fácilmente asimilable” por las instituciones. Yo diría que ya va siendo tiempo de dejar de depositar toda la responsabilidad sobre las espaldas de las instituciones. El receptor final de este tipo de arte no pertenece a “los que ya de alguna manera forman parte de la institución arte”, ni siquiera es la institución arte en sí: el receptor final de este arte es el propio artista. No es la institución la que “asimila” esta práctica artística, sino que la recibe ya asimilada “de serie”, “productivizada” y lista para su consumo, como bien atestigua la sorprendente popularización del “arte público” en los últimos cinco años.

Por otro lado, siempre existe la posibilidad de un arte que active un proceso de construcción de subjetividad que vaya más allá del gesto identitario. Un arte en el que tanto la subjetividad del receptor como la del productor estén en permanente reconfiguración. Un arte que relacione lo público con lo privado de manera no afirmativa, un arte político propiamente dicho. Estas prácticas artísticas no tendrían, a priori, un receptor final - porque parte de su trabajo consiste en crearlo. Yo mismo carezco de respuestas acerca de esta clase de prácticas artísticas. Sólo sé que me gusta su pregunta. Siempre suena distinta.

8+1+1

¿Puede el arte político conocer de antemano las respuestas a las preguntas que lanza a su público?

8+1+1+1

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto:

En el entendimiento al que hemos llegado de la práctica del arte, el proceso de trabajo en proyectos artísticos es un órgano de estructuración personal de los datos sensibles, de intentar entender el mundo. En principio, nuestra actitud es la de compartir con otros, mediante actos de comunicación que preguntan a su vez, sin saber las respuestas. Ocasionalmente, como nos ha sucedido recientemente en un trabajo sobre la amistad, el peso de sucesivas preguntas da lugar a la exposición de una tesis, una respuesta temporal a la que hemos llegado que proponemos a debate sin saber qué respuestas se darán.

Los trabajos que aparentemente nos preguntan pero han sido pensados para imponer su respuesta, hacen trampa, no posibilitan experiencias estéticas, es más bien como mirar anuncios. Una leve superficie emocional esconde la respuesta dirigida.

Una acotación: es inmoral el arte que se autodenomina político y que usa (en el peor sentido) a las personas o su imagen. Los artistas de este tipo sólo deberían usarse a sí mismos, de igual modo que

algunos arquitectos deberían ser forzados a vivir eternamente en los edificios que idean y construyen.

9

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto:

En los últimos tiempos se han generado una serie de teorías acerca de qué sería necesario que creasen las prácticas artísticas conscientes políticamente. Muchas de estas teorías se han inducido, aun indirectamente, a partir del trabajo de pensadores como por ejemplo Toni Negri o Paolo Virno. Nos encontramos, sin embargo, con que los trabajos desarrollados a partir de dichos presupuestos parecen no conseguir los resultados perseguidos. ¿Qué ocurre cuando una teoría no encuentra prácticas que le hagan justicia? Y a la inversa, también se dan prácticas artísticas contemporáneas que escapan de los marcos teóricos establecidos y carecen de visibilidad y capacidad de generar debate ¿Qué ocurre cuando las prácticas no generan una teoría? Por último y en relación a lo anterior, si consideramos la experiencia estética como un proceso individual y teniendo en cuenta que la profunda individualización es una de las herramientas de las que el sistema capitalista se ha dotado para insuflar el autocontrol en los sujetos ¿sería la experiencia estética individual un proceso susceptible de generar en los sujetos una potencialidad de sublevación, o hay posibilidad de pensar que existe un tipo de experiencia estética susceptible de ser procesada de modo colectivo?

9+1

Montse Romaní:

Sin duda, la centralidad que han adquirido los procesos culturales, la producción de conocimiento y la representación mediática en la llamada economía informacional, ha comportado, entre otros fenómenos, que las cualidades vinculadas con lo relacional, lo creativo, cognitivo y simbólico, propias del ámbito en el que nos movemos, sean factores directamente productivos.

Despojado definitivamente el arte de su espacio de autonomía propio de la modernidad, toda práctica materialista pasa hoy por hoy por reocupar espacios capaces de articular nuevas interacciones con el presente social, político y económico.

En ese sentido, en los últimos tiempos hemos visto que determinadas prácticas conscientes políticamente, influidas por el pensamiento crítico contemporáneo y comprometidas con las luchas sociales, han ganado una importante visibilidad.

En relación a vuestras preguntas: "¿Qué ocurre cuando una teoría no encuentra prácticas que le hagan justicia?" y a su posible reverso" ¿Qué ocurre cuando las prácticas no generan una teoría?" entiendo que tanto la teoría como la práctica artística son conformadoras de discurso. Aceptar la existencia de una sin la otra o la carencia de una de las dos, significaría asumir una escisión entre ambos territorios del pensamiento.

Podríamos decir que la primera cuestión tendría su expresión en ciertas prácticas artísticas de interacción político/social, que han sido objeto de debate por su tendencia a estetizar la teoría en algunos casos, o simplificarla en otros. Paradójicamente, nos situamos frente a unas prácticas que, si bien plantean una metodología de trabajo a modo de interface entre la producción de sentido y la acción política, los resultados terminan por reducir la teoría a la cualidad de cita y la práctica a la de mera ilustración.

Entre los posibles ejemplos, encontramos formas documentales y prácticas performativas ligadas a los movimientos sociales o estructuras comunitarias, que en su intención por construir otros modos de representación no hegemónicos, siguen unas estrategias que, lejos de articular la compleja cartografía de su propósito, se limitan a celebrar la puesta en escena de sus luchas sin cuestionar ciertas actitudes de autoridad y complejos de poder que éstas mismas reproducen.

Así, el renovado interés por estas cuestiones que en los últimos años se ha afianzado en la esfera del arte, ha incrementado la demanda institucional que, por una parte, ha terminado por tematizar el objeto de representación de las mismas, y por otra, las ha (re)legitimado como formas de producción de verdad. La práctica comisarial independiente ha desarrollado una labor importante en este aspecto, que ha encontrado en estas prácticas un campo abonado para afianzar su posición en el seno de la institución.

Parece evidente, pues, que cierta retórica de la cultura de izquierdas que aboga por una reconciliación entre investigación, producción de subjetividad y acción, debe continuar en la búsqueda de nuevos modelos de mediación o estructuras de trabajo y participación posibles, entre las ciencias sociales y la teoría política, las prácticas artísticas y lo real.

En relación a esto, retomo vuestras siguientes preguntas: "¿sería la experiencia estética individual un proceso susceptible de generar en los sujetos una potencialidad de sublevación, o hay posibilidad de pensar que existe un tipo de experiencia estética susceptible de ser procesada de modo colectivo?".

Y sigo con otras preguntas: ¿a qué nos referimos cuando hablamos de experiencia estética?

En un mundo poblado de experiencias estéticas colectivas, mediatizadas por códigos determinados por el consenso ¿qué cualidad(es) de la experiencia deberíamos reivindicar como posible(s) para una emancipación del sujeto?

La experiencia emocional, como experiencia subjetiva, intensifica nuestra percepción de la obra como vivencia, y en consecuencia aumenta nuestro interés por ella, susceptible de crear en nosotros una respuesta que desordene los códigos adquiridos. Pero las potencialidades de este carácter emocional se acentúan con el grado de espectacularidad, que termina por imponer una subordinación del sujeto receptor que lo aleja de una comprensión del discurso.

Frente a este concepto de experiencia emocional, en los últimos tiempos la cualidad relacional parece adquirir mayor relevancia en la creación de experiencia estética. La experiencia estética relacional se ha definido como un modo de hacer que "investiga nuevas formas de interacción con lo social, con el propósito de contribuir a la multiplicación de las esferas públicas, definiéndose a partir de las relaciones entre diversos sujetos, diversas formas y diversos espacios". En la cultura del chat, este tipo de interacción es la base de la acción comunicativa que traspasa los límites espaciales y temporales, y transforma nuestra manera de relacionarnos, situando la experiencia en el centro de la acción productiva, es decir, convirtiéndose en una experiencia de consumo.

En mi opinión, una contraexperiencia relacional susceptible de ser vivida como discurso crítico sobre la realidad, tenga lugar fuera o dentro del aparato formal que la dinamice, sería aquella que deviene a partir de herramientas cuyo código fuente sea reapropiable por los receptores, de manera que les permita configurar sus propias redes, sus propias estrategias y sus propias formas de trabajo. De este modo, la centralidad del lugar donde se pretende la experiencia se desplaza y se multiplica a tantos otros, disolviendo por una parte todo conato de jerarquía, y situando al receptor como sujeto capaz de decidir su posición. Así, la posibilidad de sublevación, sea individual o colectiva, de una experiencia estética no debería medirse en grandes transformaciones, sino más bien en microacciones que desemboquen en una politización de nuestras prácticas cotidianas.

Finalmente, creo que las experiencias estéticas como intervención, deben ir acompañadas de una actitud autocrítica por parte de los agentes que las hacen posibles, interrogándose sobre el lugar, el tiempo y la mirada desde donde se interviene, sobre su economía, su proceso de producción y ejecución, y su puesta en circulación.

9+1+1

Frente a la crisis de expresión política, al arte sólo le queda situarse en la incertidumbre, ese espacio liminal que sin ser nostálgico ni aislado, le permita seguir en movimiento. ¿O creéis que el arte puede mantenerse como espacio autónomo?

9+1+1+1

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto:

Hemos explicado ya en anteriores respuestas [ver 1+1+1+1, 2+1+1+1 y 5+1+1+1] que no creemos en un espacio autónomo sino en una autonomía como consecuencia de una especificidad artística. Si bien pensamos que la práctica artística puede articular nuevas interacciones con el presente social, político y económico, precisamente tendrá esta potencialidad sólo en la medida en que sea capaz de promover actitudes estéticas como consecuencia de las experiencias que produce (reconocemos en tus palabras: "...herramientas cuyo código fuente sea reapropiable por los receptores, de manera que les permita

configurar sus propias redes, sus propias estrategias y sus propias formas de trabajo”, esa actitud estética). Sin duda entender así la especificidad del arte, como soberanía, implica presuponer que la práctica artística es discursiva y no puede estar al servicio de otro tipo de discurso (de ahí su autonomía).

Una de las ideas importantes de las teorías del arte relacional es que vuelven a subrayar la importancia de lo que de experiencia (vivencia) conlleva la recepción artística (y también la producción). Sin embargo nos parece que abogar por una experiencia estética relacional no puede significar ni conllevar la confusión de las cuestiones en juego. Por un lado, cada sujeto percibe desde su propia experiencia previa, y si bien es cierto que vivimos en una sociedad global homogeneizadora, por suerte aún existen diferencias. Esto irremediamente nos hace pensar que la experiencia estética, la recepción de un trabajo artístico eficaz en su capacidad de quiebra de lo normativo como natural, se da como proceso personal. No puede así darse “un mundo poblado de experiencias estéticas colectivas, mediatizadas por códigos determinados por el consenso” por doble razón: ni son colectivas, ni las experiencias estéticas tal como nosotros las concebimos pueden darse como afirmación de códigos de consenso. El carácter personal de la recepción es lo que indiscutiblemente nos hace limitar las expectativas que se pueden volcar sobre la experiencia estética, como tú bien apuntas, a una actitud crítica que desemboque en una politización de nuestras prácticas cotidianas. Si esto desemboca o no en unos microacuerdos colectivos, lo que sería del todo positivo, entraña otras cuestiones. En estos años de proyectos colectivos de diversa índole hemos aprendido que éstos sólo lo son verdaderamente cuando ha habido previamente un proceso de compromiso personal (con uno mismo) de politizar conscientemente cada acción.

Tocas en tu texto otros dos asuntos que si bien no son preguntas nos gustaría comentar.

El primero se refiere a la valoración que haces de la experiencia emocional. Entendemos que te refieres a cómo algunas obras parecen buscar y favorecer una recepción más emocional que otras. Pensamos que ligar capacidad de emocionar a espectacularidad limita innecesariamente las prácticas. Lo espectacular trabaja con las emociones, pero busca siempre las mismas y las promueve por medio de idénticas y reconocibles estrategias. Esto es así hasta tal punto que las emociones superficiales de lo espectacular están pensadas y producidas para el olvido inmediato, al contrario que las emociones producidas por la experiencia estética, que al derivar en actitud tienen un poso a largo plazo e implican un alto nivel de reflexión en torno a las mismas.

El segundo asunto tiene que ver con la necesidad que plantea la teoría estética relacional de investigar nuevas formas de interacción con lo social, multiplicando las esferas públicas de relación entre sujetos, formas y espacios diversos. Aquí la duda se deposita en el mismo campo que ya hemos señalado: cómo conseguir que sujetos diversos se agrupen para ocupar espacios públicos que les permitan interactuar con lo social políticamente desde una actitud estética (crítica, creativa y activa). A nuestro entender aquí entra en juego algo más que la experiencia estética y las condiciones de precariedad y miedo a las que los sujetos estamos expuestos en las sociedades actuales. La actitud estética una vez adquirida no puede contentarse con elaborar un cinismo más o menos brillante ante lo existente. Si no se acompaña esta actitud de una verdadera voluntad comprometida de cambio, todo esto se reduce a gestos, burgueses en un doble sentido: trivializan y afirman el estado de cosas.

10

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto:

Se ha venido percibiendo en los ámbitos de reivindicación y acción política la necesidad de dotar a los nuevos problemas de nuevas representaciones que los hagan transmisibles y pensables a un conjunto más amplio de la sociedad. Ha habido en este sentido un gran número de artistas que han colaborado con colectivos. Hay sin embargo toda una polémica en cuanto a estas representaciones. ¿Se podría decir que persiste en la izquierda política una postura paternalista que entiende que las representaciones útiles son aquellas de sencilla recepción, en cierto modo populistas? ¿No piensas que subyace a algunas prácticas de representación política el prejuicio de que la complejidad en arte políticamente consciente equivale a elitismo? Nos avergonzamos de la superficialidad mediática pero ¿no es la manifestación-

celebración en muchos casos una digna continuidad a ella? ¿Piensas que al dotar a los colectivos de medios para que se representen a si mismos estará garantizada la efectividad de esa representación ante terceros? ¿Crees que la experiencia de los artistas en la generación y recepción de imágenes, en los discursos formales, puede ser de utilidad a la acción política?

10+0

Sin respuesta.

11

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto:

Los Torreznos es un ejemplo de trabajo colectivo. ¿De dónde surge la necesidad de trabajar con otros? Hemos visto a muchos quedarse por el camino, abdicar de hacer. ¿Pensáis que en grupo es más fácil resistir la precariedad y la presión? ¿Se desvanece la responsabilidad en lo colectivo? Pertenece a una sociedad infantilizada ¿nos unimos porque solos no podemos? El hecho de que el trabajo sea el resultado de un proceso colectivo ¿permite que llegue a ciertos niveles de complejidad, o trivializar más? ¿Hay inevitablemente tendencias al liderazgo en todo proyecto colectivo?

11+1

Los Torreznos:

¿De dónde surge la necesidad de trabajar con otros?

Existe un fondo de amistad, de complicidad, un gusto por las ideas del otro. Luego hay una capa de operatividad y complementación.

Creemos que podría hablarse de la existencia de un cierto componente genético: una búsqueda del placer compartida, una necesidad de entrar de la mano en territorios desconocidos, un deseo demasiado intenso como para poder soportarlo uno mismo...

También existe un componente cultural: trabajar con el otro (con el desencuentro, con el reto, con el sin sentido, con la admiración, con la sorpresa, con la pasión) una cierta cultura grupal-social, la idea de laboratorio.

El azar tiene que ayudar: entenderse siempre es un misterio.

Al otro hay que quererlo.

¿De dónde surge la necesidad de querer a otros?

¿Es más fácil resistir la precariedad y presión?

Aunque no tenemos nada, no nos sentimos precarios. Sencillamente empleamos algún tiempo en pensar cómo pagar el alquiler. No vivimos esto como resistencia, sino más bien como obligación. Nos recordamos mutuamente lo que tenemos que hacer. Y a veces lo hacemos, y a veces no. Pero en general, seguimos. Ésa es la presión que sentimos, la interna. Al no tener nada, no tenemos que rendir cuentas a nadie, salvo a nosotros mismos, que a veces resultamos bastante pesados.

Si la vida pudiera interpretarse en términos de resistencia, obviamente cuantos más fuéramos más podríamos resistir. Sin embargo, la paradoja es que aquí estamos hablando de un dúo, de dos, ni tan siquiera de tres. Dos aguantan poco, un poco más que uno, como mucho pueden turnarse en primera línea lanzando las piedras, pero al final los músculos se cansan igualmente.

Si la vida pudiera interpretarse en términos de dicha, dos son infinitamente más dichosos que uno.

¿Se desvanece la responsabilidad en lo colectivo?

Es bonita la imagen del desvanecimiento de la responsabilidad, es como el rapto de Europa, pero en un salón francés del s.XVIII. La responsabilidad se ha desvanecido o quizás le haya dado un colapso en nuestra sociedad. La responsabilidad creadora se refuerza en nuestra experiencia. Otra cosa es quién clava los clavos o hace el diseño de la postal....

Lo colectivo puede llegar a ser sinónimo de irresponsabilidad. Crecientemente, las sociedades democráticas diluyen en la sopa boba la poca responsabilidad que queda por ahí suelta. El reto: alcanzar en breve el gobierno irresponsable, el que no tiene que rendir cuentas a nadie.

Y mientras tanto nosotros empeñados en potenciar la creación colectiva, empeñados en no desarrollar esa creatividad individual que tanto apuntaló la cultura occidental, que tantos modelos de referencia ha

dejado.

No está claro, pero tal vez lo verdaderamente importante sea la creación responsable, bien colectiva, bien individual, el resto vendrá sólo.

Pero ¿puede existir una creación responsable? ¿Cuál es la línea que separa la creación responsable de la irresponsable? ¿La irresponsabilidad puede ser creativa?

¿No ha sido el artista bohemio el paradigma de la irresponsabilidad social? ¿No ha sido la bohemia la fuente donde ha bebido parte de la resistencia?

Sociedad infantilizada...

Solos no podemos. Eso es evidente. Solos no podemos. Solos podemos ir a hacer pis o caca. Solos podemos hacer nuestras cositas. Solos podemos vendernos. Solos hacemos poco. Dos tampoco hacen mucho. Un grupo tampoco hace mucho... Nos parece que el arte y lo sociológico tienen una relación extraña.

¿Cuántas cosas podemos hacer solos? Estaría bien hacer una lista de las cosas que uno puede hacer solo y compararlas, ver si este o aquel puede hacer más cosas solo que uno mismo y mirarle fijamente a los ojos y preguntarle: ¿Qué tal estas? ¿Cómo te encuentras? ¿Qué es lo que se siente?

¿El que hace muchas cosas solo es un solitario? ¿El que no puede hacer nada solo es un inepto? Los que tienen que hacerlo todo en pareja ¿qué son? ¿Cómo hay que llamarlos? ¿Cuáles son sus carencias?

¿Dos cabezas piensan más que una?

No siempre, sólo hace falta oír el periódico. Esto es una apuesta, y la apuesta se puede ganar o perder entre uno, dos o varios. Los fenómenos grupales aportan sorpresa y complejidad, dependiendo en cómo se enfoque, cómo se organice y el tipo de cabezas que se reúna.

Coincidimos, no siempre. Sin embargo dos cabezas pueden ayudar mejor a entender el funcionamiento del cerebro, que por algo es arrugado y no liso. Las vueltas y contravueltas de nuestra superficie cerebral bien podría ser una imagen válida de como este dúo trabaja: hay veces que dos cabezas piensan mucho menos que una, pero ese poco pensamiento es mucho más valioso que lo que uno solo pueda pensar por cuenta propia; pensar dos no es pensar doble es pensar con otro miembro.

Sin embargo sabemos que aquí no hay, como en otras partes, nada garantizado.

No tenemos tan claro que esto sea una apuesta. ¿No sería más bien una necesidad de construir realidad?

¿No se trataría más bien de una voluntad de compartir modos de ver, modos de sentir?

¿En qué sentido se puede perder esta apuesta?

¿Liderazgo?

Nuestra experiencia es más la de la voz cantante. Que a veces entona uno y a veces otro, dependiendo del día que haya tenido, si ha pensado algo previamente...

Sin embargo esto no es un grupo de rock; aquí más bien o todos cantan, o todos tocan el bajo, o ninguno hace nada; o todo o nada.

Hasta aquí algunas respuestas al hilo de las cuestiones. A partir de ellas aparecen otras preguntas que nos gustaría formularnos y que aprovechamos, ya que tenemos espacio, para intentar responder:

¿Qué interés tienen los espejos deformantes de la feria?

Ver doble es síntoma de haber ingerido algún tipo de producto que altera la percepción, y en este sentido, un dúo es un facilitador de percepción alterada. En un grupo grande funciona mejor la metáfora del carácter sinfónico. El dúo es la presencia ebria: la monotonía levemente alterada. El plano-contraplano que invita a cierta profundidad de campo de la manera más económica. El dúo creativo es el que permite la proyección social-artística más económica. En un mínimo de espacio tienes todo lo que necesitas, con un mínimo de costes.

Sin tecnología tienes proyección, la individualidad ebria con el mínimo de esfuerzo. El subrayado sociológico básico: tú-yo, yo-tú, por más que el yo-yo se quiera imponer.

¿Bufones ocasionales? ¿Los bufones del arte?

Ya que de arte se trata, defendemos el papel de bufón. El humor como estrategia de super-vivencia. La super-vivencia como estrategia de investigación y de comunicación. Se requieren tantas convenciones

para tener la sensación de salir del agujero particular, que algunos podemos jugar a buscar la posición en la que los pequeños escalones chirrían. La posición en la que podemos hacer muecas de mono al gran poder y a los pequeños poderes con los que cada cual se arma para hacer más digestiva su estancia en el planeta.

El doble bufón tiene la ventaja de que garantiza la risa ante el espejo al comprobar esa evolución cronológica a la que estamos abocados.

El problema de los lenguajes y lo que se aporta desde cada uno de ellos.

Dos gritamos el doble, y en habitaciones grandes no necesitamos micrófono. Pero ¿a quién queremos llamar? Y ¿qué queremos que sepan por nosotros? Obviamente no lo sabemos con certeza, pero tenemos cierta hipótesis: la insistencia aporta consistencia y la consistencia hace eco, como el golpe de cacerola. El eco no significa nada por sí mismo, así que necesitamos otra hipótesis: el humor cala más que la erudición. El humor es más sincero porque no supone dogma. Algunos podrían decir que el humor no es serio, es cómodo, escurridizo, y no construye nada... Ante estas u otras consideraciones similares podemos decir que cuando de cultura se trata, la idea de construcción es altamente engañosa y que la realidad se adapta mejor a la metáfora de cultivo; y el cultivo, según las estaciones, requiere de diversas herramientas e ingredientes, y en esta seca estación en la que estamos consideramos muy necesario utilizar el humor, no como risa, sino como los espejos de feria...

¿En qué consiste esta ascensión a la cima del arte?

En un concurso oposición sin descanso, obsesivo, fagocitador.

Con los años, tal vez, uno piensa que lo importante está en otro lugar y deja su vanidad colgada de un mosquetón, mientras otros muchos pasan de largo ascendiendo rápido, muy rápido.

11+1+1

Los Torreznos:

¿Por qué seguir?

¿Por qué pensar?

11+1+1+1

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto:

¿Por qué no? A menudo tenemos la sensación de que todo a nuestro alrededor parece desear que nadie piense, que nadie nos haga pensar. Alguna vez, alguna vez que hemos compartido con vosotros, parece que la gente tiene muchas ganas de que pasen cosas, de que ocurra algo distinto. Una pena que incluso en esas ocasiones parece que lo que se desea es que venga otro y lo haga, no se contempla siquiera la posibilidad de acción propia. Al final uno hace lo que no puede dejar de hacer y no quiere dejar de hacer. Y lo hace, si se lo propone, lo mejor que puede. Pensamos porque somos de esta especie (la humana) y no podemos evitarlo. Sentimos y nos preguntamos, deseamos, intentamos poner en palabras y en imágenes, puede que porque no sepamos qué otra cosa hacer con lo pensado y sentido, puede que porque sea lo que mejor se nos da, o porque pensamos que es lo que mejor se nos da. Puede que como desarrollo de una pequeña parcela de libertad que aún tenemos. Desde luego porque disfrutamos y aprendemos.

12

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto:

¿Cuáles creéis que son las políticas culturales deseables? ¿Es imprescindible que estas políticas estructuren o sean parte de un proyecto a largo plazo en vez de programaciones fragmentadas e inconexas? ¿Pensáis que hay diferencias entre lo que el status quo y sus poderes demandan como arte necesario y lo que los productores y los gestores artísticos entienden por arte necesario hoy?

12+0

Sin respuesta.

13

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto:

Se nos trata de convencer de que hay un acceso democrático a la cultura y a su producción, lo cual

sabemos que no es cierto en absoluto. En tu opinión ¿basta con dar acceso a medios de producción o es también indispensable complementar ese acceso con otro, el acceso a materiales culturales que han sido deliberadamente ocultados? ¿No estarían los productores condenados a inventar la rueda una y otra vez sin ese acceso a determinados materiales culturales no convenientes? ¿Quién debe generar este acceso? ¿Es necesario constituir asociaciones de ciudadanos y productores culturales que cooperen para rescatar materiales culturales otros, para ver películas que no se exhiben o traducir textos que jamás serán publicados? ¿Es esto posible?

13+1

Manuel Olveira:

LA FALACIA DE LA FELICIDAD CULTURAL. PUBLICIDAD Y MICROESFERAS DE LO PÚBLICO.

Comienzo haciendo también preguntas ¿Existe un dentro y un afuera? ¿Algo más importante que otros algos? ¿Quién y cómo determina la jerarquía? ¿Hay algún algo más allá o más acá de la publicidad y la cultura homogeneizada?

Me doy cuenta de que repito la palabra ‘algo’ porque es muy difícil definir y categorizar lo que quiero decir. O porque no quiero definirlo. Creo saber a lo que quiero aludir pero no encuentro ninguna etiqueta simplificadora y adecuada. Los ‘algos’ son ‘blancos móviles’ y es bueno que sea así porque de esta manera es muy difícil localizarlos con la mirilla telescópica y dispararles.

La diferencia entre alta y baja cultura se ha borrado, la frontera entre centro y periferia ha dejado de existir porque la hegemonía de los centros de investigación, producción e irradiación típicos de la modernidad ha dejado de tener sentido. Las tecnologías digitales de la comunicación, la circulación de mercancías e ideas, el flujo de personas, la interconexión a escala planetaria y la actividad interesante generada desde algunos lugares “periféricos” dibujan un nuevo panorama.

No hay artistas internacionales como predicaban inconsistentemente desde algunas bienales, porque hoy en día todos lo son. Todos viajan y conocen más espacios culturales diferentes que aquellos que los ejemplificaron en hegemonías pasadas. Ya no hay centros ni periferias, sino una serie de redes de producción cultural interesantes y muy independientes de los focos de las metrópolis y los museos grandilocuentes que predicaban desde sus blancas catedrales una cultura espectacular y banal. Los proyectos más activos y referenciales en el Estado español hoy en día están en Bilbao (Sala Rekalde), San Sebastián (Consonni o Arteleku), Olot (Espai Zero1 o Panorama), Terrassa (P_O_), en Girona (Espais y Papers d’Art) o Pontevedra (Inter-medios) por nombrar algunos. Todas estas organizaciones son unos ‘algos’, unos ‘blancos móviles’, unos entramados internacionales que están más allá de la institución y más acá de la utopía redentora de la educación uniformada y universal que ejemplifican el museo, la facultad y la publicidad institucional. Estos lugares, estas organizaciones y lo que en ellas se produce está fuera de la publicidad, pero eso no quiere decir que no existan ni que no muevan contenidos ni proyectos, sólo quiere decir que su existencia y su actividad están al margen del Espectáculo de la cultura.

Pero esa caída de las fronteras y las diferencias no debe hacernos actuar celebratoriamente ni ser excusa para caer en la falacia de la felicidad de la cultura porque hoy asistimos a otro tipo de exclusiones, a veces más obscenamente pornográficas y a veces más sibilamente sofisticadas. ¿De qué nos vale el acceso a la televisión o la pluralidad de cadenas si a la misma hora emiten el mismo partido de fútbol o el mismo tipo de programa? ¿De qué nos sirven los museos y centros de arte si la programación es insustancialmente homogénea? ¿De qué nos sirven los centros de documentación si lo que documentan está reglamentado de forma que excluyan cierta producción textual? ¿De qué nos sirve la publicidad cultural que consumimos obedientemente? ¿Qué significa estar al margen del Espectáculo?

Sólo estaremos en disposición de decir que un proyecto sirve, que es operativo y que es rentable si es capaz, precisamente, de generar una estructura propia fuera de eso que se llama mainstream o índice de audiencia. Sólo es posible si el acceso no está marcado por un logo, sólo si el material al que se accede no está determinado por la publicidad. Sólo si generamos microestructuras de lo público que restablezcan algunas fronteras entre lo público y la publicidad, entre el centro y la periferia, entre el

círculo del poder y el underground, entre lo internacional y el cosmopolitismo o entre el Espectáculo y el trabajo serio. Fronteras, sí, para poder definir y no tener que recurrir a los ‘algos’ con el fin de proteger espacios reservados a la acción homogeneizadora. Fronteras, sí, pero con puentes y acueductos libres de una verticalidad hegemónica, libres de la instrumentalización.

Fronteras para generar una suerte de colaboración y actividad en un espacio compartido o que se quiere compartir a través, básicamente, de una serie de actividades. La relación entre la experiencia y la actividad produce una serie de puentes o ligazones con el público o con lo público y excluye la instrumentalización de la publicidad institucional. De esta forma lo que se persigue es la creación de microesferas públicas entendidas como organizaciones y estructuras autónomas y cohesionadas en torno a un tipo de intereses o sensibilidades a las que hay que dotar de articulaciones de trabajo, oficinas de producción, agencias de elaboración, plataformas de visibilidad apropiada, sentido de su función en la ciudad o comunidad y, sobre todo, una adecuada fisonomía organizativa o modelo estructural.

Dado que la normalidad cultural en el Estado español se ha construido con tantas paranoicas falacias, reclamamos la excepcionalidad, la proliferación de microestructuras excepcionales. El acceso no existe hoy más allá de su mera enunciación teórica, pero ni aun existiendo sería efectivo porque hay formas de gubernamentalización, de desactivación, de legitimación y de institucionalización que desactivan el acceso a través de un logo, a través de la privatización de la experiencia o a través de la homogeneización que se esconde detrás de la caída de las fronteras. Casi mejor olvidarnos de la normalidad y optar por la excepcionalidad.

13+1+1

¿Cómo posibilitar que un ‘blanco móvil’ tenga visibilidad sin que por ello se le dispare? ¿Cómo conseguir acceso a ‘algo’ en movimiento y mutabilidad continuos sin que así se le ralentice? ¿Cómo generar espacios excepcionales de trabajo, de representación o de experiencia sin caer en la institucionalización? ¿Podéis/podemos responder, aunque sea temporal o frágilmente, a esto?

13+1+1+1

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto:

Tenemos la sensación de que a estos blancos móviles apenas se les dispara, basta con negarles toda visibilidad. Por supuesto esto ralentiza pero quizá debemos asumir que en estos casos los ritmos son otros, más lentos sí, pero más precisos en el doble sentido del término. La pena es el alcance, a veces el alcance es mínimo en comparación a los esfuerzos. Recordamos cuando uno de los preguntados en esta publicación, Isidoro Valcárcel, realizó un trabajo de medición del espacio en tres dimensiones de uno de estos blancos móviles, la Zona de Acción Temporal, que existió en Madrid gracias a un pequeño grupo de cinco personas entregadas entre las que se encontraban también Rafael Lamata y Jaime Vallaure (Los Torreznos). Estuvimos toda una tarde viendo el fruto de aquella investigación y al irnos nos pareció triste que semejante trabajo sólo tuviera como receptores a un reducidísimo número de personas en una gran ciudad como Madrid. Resignarse a los alcances mínimos parece una de las prerrogativas de estos blancos móviles pero no por ello deja de ser una pena. Y no es que creamos en mágicos alcances masivos, pero si nos parece deseable una incidencia que sobrepase al pequeño grupo de allegados, que crezca sola.

Hay tareas por hacer muy gratificantes a nivel personal, muy comprometidas pero difícilmente sostenibles en el tiempo. ¿Cuántos están dispuestos a pagar (no sólo con su tiempo y su dinero, sino con las pérdidas emocionales que ello puede acarrear) por mostrar, traducir, hablar, escribir o crear proyectos que deliberadamente quedan ocultados? ¿Cuántos pueden permitírselo? ¿Durante cuánto tiempo? La realidad es tozuda y el trabajo a largo plazo es duro, lento y desesperante. Imaginar otra realidad y tratar de construirla a la contra de lo existente, con otras metodologías, con otros recursos, necesariamente se apoyará en el voluntarismo, y éste para persistir necesita regenerarse, en motivaciones y en personas. Que la dificultad no consiga que abandonemos de antemano, que el miedo no nos pueda antes de empezar tampoco en esto, merece la pena, es mucho y mejor que nada pero a la vez no es suficiente. Porque además todo ese esfuerzo no necesariamente genera buenos proyectos. No

basta con verbalizar las cosas para conjurarlas, ni con volver a las catacumbas para reencontrar la esencia, ni con querer para poder.

Nosotros hemos podido involucrarnos en el mantenimiento de un proyecto de este tipo un tiempo y ahora no podemos, no tenemos las fuerzas. Quizá las recuperemos más adelante.

De momento, hemos optado por seguir con nuestro dúo, y como no nos parece garantía de nada renunciar a determinadas visibilidades institucionales, hemos aceptado ocupar huecos en exposiciones y eventos que nos han parecido dignos, que creemos pueden mostrar formas de hacer y gobernarse otras. Unos dirán: son jóvenes. Otros: quieren hacer carrera. Nuestro planteamiento es no renunciar a esos espacios que, como ya hemos dicho, consideramos públicos, nuestro trabajo está en la reclusión y el pequeño laboratorio, pero la pregunta debe hacerse pública.

Nuestra respuesta es realmente frágil. La idea de que hay un enemigo localizado ahí fuera motiva, polariza claramente, hay buenos y malos, vendidos e incorruptibles. Pero nosotros, Espais, Hangar, todos los que aquí escribimos, somos institución, por tanto también hacemos institución. La difícil posibilidad de modificación se basa en que tengamos conciencia permanente de nuestro papel en el juego, priorizando siempre el proyecto críticamente, a largo plazo, sabiendo que es difícil sentir que todo esto vaya más allá de una especie de micropolítica personal, con potenciales pequeños efectos. ¿Muchos pequeños efectos pueden causar una gran conmoción? Oscilamos todos entre cierta resignación de bajo continuo y breves momentos de luz, de creencia parcial en un momento descreído. Creemos y no creemos. Entonces creemos.

14

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto:

¿Cuál es hoy el trabajo del crítico de arte, cuál el del gestor cultural o el del comisario? Bajo los presupuestos en que se basa tu respuesta ¿existen en España? ¿Cómo evitar que se entienda por crítica de arte lo que en realidad no es sino publicidad para galerías e instituciones? En este sentido ¿piensas que hay una censura o una autocensura en los críticos y comisarios? Nos gustaría que hablases sobre tu experiencia con las grandes instancias culturales y qué aprendizaje has obtenido de ella.

14+1

Juan Antonio Álvarez Reyes:

Para empezar, deciros que os responderé, como el vídeo reciente que he visto vuestro, desde el plano de la amistad. Es decir, como cuando se habla con confianza, sin estar a la defensiva e intentando ser franco. No voy a entrar en disquisiciones sobre qué debería ser el trabajo del crítico, del comisario y del gestor en la sociedad contemporánea. Esto para otra ocasión. Tampoco si tiene que haber cercanía o lejanía entre estos trabajos. El caso es que yo, por distintos motivos biográficos, he realizado los tres.

Vayamos por partes. El trabajo al que más tiempo he dedicado ha sido al de crítico de arte y es con el que quizás más me he apasionado. Opino que en España sí existen críticos de arte que se apasionan y ejercen su trabajo honestamente. Aunque también existen personas que entienden la crítica de arte como un medio que utilizar o al que utilizar. Existe un error extendido entre el público-lector de arte contemporáneo sobre la crítica que se realiza en el Estado español, al creer que ésta sólo ocurre desde y en los periódicos. Se sobrevalora, en este sentido, este sector y se le da, en principio, una importancia que realmente no tiene. Por comparación, es como lo de los anuncios de televisión: no por salir algo anunciado (y por tanto sea conocido y, en este caso, leído) merece la pena. En este campo claramente existe el más allá. Aquí radica la confusión existente en el sector entre lo que es crítica y publicidad galerística e institucional. La confusión es total. También es cierto que son muy pocos los que realmente están dispuestos a admitir una crítica, quizás porque estamos todos desacostumbrados.

El trabajo hoy, como ayer, del crítico de arte es el de aquella persona con una formación específica y con mayor o menor experiencia que investiga, selecciona, ve, analiza y opina. Nada más. Su credibilidad dependerá de la honestidad y de la independencia respecto a los poderes y de aquello sobre lo que escribe. Aunque hoy se tiende a confundir credibilidad con visibilidad. Es exigible un mayor esfuerzo para lograr esa credibilidad dependiente de la honestidad y de la independencia. En este sentido se ha

creado un Consejo de Críticos de Artes Visuales (al que pertenezco) que pretende dignificar este trabajo y para ello uno de sus primeros objetivos es redactar un código deontológico, lo cual considero absolutamente necesario.

Habría que defender, sobre todo, la crítica de la endogamia, de intentar hacer comulgar al lector con ruedas de molino, de pensar que nadie sabe nada y que, por tanto, toda afirmación peregrina o autoprovechosa pasa desapercibida. Habría que preguntarse, en fin, por la responsabilidad del crítico. Hay que pedirle que trabaje con conocimiento de causa, además de un mínimo saber del estar aquí (que no es el de la poesía, ni el de la filosofía, ni siquiera el periodismo, aunque de éste último nació la crítica de arte). Siempre he pensado que los actores del arte contemporáneo en España quieren ser lo que no son. Los especialistas en estética quieren ser críticos y comisarios; los críticos y comisarios, especialistas en estética; y así podríamos seguir y seguir. Al final, el resultado es que nadie realiza adecuadamente su trabajo en ese travestismo total. Hay, además, un problema común con el trabajador artista y es la precariedad laboral absoluta. O, por decirlo más claramente, es difícil vivir de lo que se escribe. Lo que se paga por una crítica o por un texto no es lo adecuado. Hay que recordar que la precariedad siempre es buscada o interesada por algún motivo.

Por lo que respecta al comisariado, muchos críticos lo consideran complementario en las dos direcciones. Yo no disocio un trabajo del otro. En el fondo es lo mismo, aunque variando el orden de los factores que no alteran la suma. Si el crítico, como señalé anteriormente, investiga, selecciona, ve, analiza y opina, el comisario (según mi secuencia) ve, analiza, investiga, opina y selecciona. Varía, eso sí, el tiempo y la forma de trabajar. Son muy diferentes en ambos casos. De cualquier forma, hay que reconocer que el formato expositivo está en clara crisis, pese a su proliferación y, por tanto, el comisariado y la crítica de exposiciones, por extensión, también.

Por otro lado, lo más interesante de este trabajo (crítica y comisariado) es el conocimiento que se adquiere, tanto intelectual como personal, y que acaba siendo una forma de producción de sentido. Es con esto con lo que me quedo.

Dejo para el final el tema de lo que llamáis gestión cultural, porque sí es un campo bastante diferente, muy próximo al poder político-económico-social y en ocasiones en claro conflicto con él. Evidentemente hay un punto en común con los otros trabajos, pero por esa cercanía anteriormente señalada y por la difícil autonomía respecto a esos poderes, una adecuada, honesta e independiente gestión es bastante complicada, pero absolutamente necesaria. Llama la atención cuando se ha ocupado un puesto de gestión con una clara voluntad de servicio público (algo que ciertamente se olvida) lo fácil que sería hacer muchas de las cosas necesarias y, al mismo tiempo, las enormes resistencias para que no lleguen siquiera a ser planteadas. Para esto último, el arma es el ruido ambiente que crea confusión y dispersión en los esfuerzos, que al final pueden acabar diluidos o simplemente sesgados e incluso borrados. Me quedo con la posibilidad real de cambio que desde la gestión se puede propiciar, con esa facilidad, con ese casi llegar a tocar, pese a las fuerzas opositoras contrarias... A veces tiendo a pensar que todo es más fácil de lo que se cree, solo es querer y ponerse manos a la obra. Existen ejemplos de logros que no es el momento de enumerar aquí. Realmente el trabajo de la gestión tiene muchos sinsabores y dificultades, pero también muchas satisfacciones cuando se logran algunos de esos objetivos de servicio público. No es que defienda una opción ingenua, que no vea que los puestos de gestión sean buscados como escaladas de poder o por pertenencia a determinadas cofradías (el gran mal del país), sino que creo que esa honestidad e independencia que se debe exigir a la crítica, también debería ser reclamada en la gestión.

Respecto al tema de la censura y de la autocensura en los tres trabajos es como lo de las meigas, que existir, existir... existen.

Por último, podría decir que, pese a mi tendencia anarcoide (según expresión de la actual ministra refiriéndose a su ramo), es necesaria cierta búsqueda de unión que hace la fuerza entre los diferentes trabajadores del arte contemporáneo. La enseñanza por ese contacto del que habláis es que hay que seguir trabajando para conseguir las transformaciones deseadas. Como escribió Camus, “la esperanza no

puede ser eludida para siempre y puede asaltar a los mismos que se creían liberados de ella”.

14+1+1

Juan Antonio Álvarez Reyes:

¿Qué esperáis, como artistas, de la crítica de arte y de los comisarios de exposiciones? Y, desde vuestra postura ¿qué debería guiar la gestión cultural?

14+1+1+1

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto:

De todos esperamos que partan del no sé, entendiendo su labor como inserta en una amplia definición de cultura, de comunicación, de aportaciones a lo que nos hace humanos.

De la crítica esperamos aprender de otras miradas sobre la especificidad de lo artístico, sobre lo que hacemos nosotros y hacen otros, debatir sobre la pertinencia de las estrategias empleadas en los trabajos, de los trabajos en sí, una mayor densidad y conciencia en el debate, más ambición intelectual, más exposición personal, más autonomía y más micropolítica desinteresada.

De los comisarios que elaboren proyectos interesantes para la recepción, que sean coherentes y responsables con sus tareas y sus compromisos con los receptores, los artistas y demás actores participantes. Que faciliten que las exposiciones sean algo más que un mostrar esto como podría mostrarse aquello, que apuesten por la investigación y el riesgo, que no fabriquen meramente los paquetes que piden las instituciones. Que estén dispuestos a trabajar colectiva y desjerarquizadamente con los artistas. Y, a ser posible, que sean claros y sinceros, que no desaparezcan a mitad de los proyectos, que no engañen, que no exploten la precariedad y la ilusión, que no usen.

De la gestión cultural esperamos amplitud de miras, un posicionamiento ético y político exigente y con la vista puesta en lo común; formación y conocimiento en la materia a gestionar, siempre miradas a largo plazo, y trabajar en función de un proyecto elaborado en el que contribuyan y tengan voz colectivos y agentes sociales.

15

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto:

Por vuestra experiencia en la publicación Papers D’Art y en la gestión de Espais ¿en qué diferenciaríais lo que se genera a través de los trabajos artísticos mismos y lo que se genera a partir de lo que se escribe alrededor de ellos? ¿Qué producen y a qué niveles? ¿Son ambos trabajos indispensables y parte de un todo? Y por otro lado ¿qué responsabilidades debe asumir un agente cultural hoy?

15+1

Jordi Font Agulló:

Realmente, ante vuestra pregunta me cuesta muchísimo dar con una respuesta unívoca. O sea, clara y sencilla, dado que me parece que vuestro enfoque, al menos en lo que se refiere a la apariencia que toma la formulación de la cuestión, es un tanto generalista. Quiero decir con esto que al discutir sobre lo que generan los trabajos artísticos, habría que matizar de qué trabajos artísticos estamos hablando, puesto que es obvio que la producción artística actual es muy diversa. Incluso diría que, a causa de dicha heterogeneidad, necesitamos ante todo concretar nuestras preferencias político-estéticas y saber qué posición ocupamos ante tamaña disparidad de trabajos circulando por el campo artístico. Es más, pienso que debemos rechazar esa aceptación acrítica, tan de moda hoy en día, de la diversidad como sinónimo de buen rollo, tolerancia y, en última instancia, como demostración de un buen funcionamiento democrático de la sociedad. Normalmente, hay que desconfiar de estas peroratas, porque debajo de la traza de la pluralidad -plagada de gestos estereotipados y de lugares comunes que tienen que ver con todo aquello que es considerado como lo “correcto”- suelen camuflarse, por un lado, los mecanismos que articulan la explotación en la que se fundamenta nuestra entrañable Democratic Market Plays y, por otro y relacionado con lo anterior, tenemos que sobrellevar como algo normal la distorsión que causan los instrumentos de manipulación de los mensajes; o sea, la publicidad y los media.

En consecuencia, desde mi punto de vista, una producción artística adquiere interés cuando sostiene y

genera un discurso a contracorriente de lo que cotidianamente se conceptúa como normal y reglamentario. En otras palabras, significaría que la obra en cuestión hace posible la generación de contrarrelatos que ponen en crisis el estado actual de las cosas. Llegar a esa cima no es ni mucho menos fácil, y más si se tiene en cuenta que la percepción social dominante -impuesta sutilmente desde arriba- es que todo está decidido de antemano. Nos quieren hacer creer que los cambios, las ilusiones, las sorpresas, las transformaciones en nuestras vidas ya no son posibles. Efectivamente, a menudo da esa sensación y tiene razón, por ejemplo, Fredric Jameson (Entrevista a Fredric Jameson, *El Archipiélago*, nº 63/2004) al señalar que frente a este escenario parecería que el arte y la cultura poca cosa pueden ofrecer en lo que se refiere al desenmascaramiento y a la revelación de estas circunstancias paralizantes. Pero, no obstante, el mismo F. Jameson se pregunta por qué no resistimos ante este descalabro. Quizás, en la búsqueda de los motivos por los cuales es tan difícil resistir, se encontraría el reinicio de la resistencia. En fin, habría que trabajar duramente en esa dirección. Ya sabemos que aquellas condiciones que parecían hacer posible la revolución en tiempos de la Modernidad no están a la vuelta de la esquina y, también, que el arte por sí sólo no transforma la escena social. De hecho, una proposición de este tipo no se la ha creído nunca nadie que esté en sus cabales. Dicho sea de paso, es verdad que algunos artistas de las primeras vanguardias apoyaron fervientemente la revolución socialista. Sin embargo, su sostén estaba más relacionado con la certeza de estar al corriente de que formaban parte de algo más amplio, de un movimiento social y político de una gran trascendencia y presencia públicas, más allá de la reducida esfera artística. Al fin y al cabo, una versión simple en torno a la consabida y supuesta inutilidad política del arte siempre la he oído en boca -y de forma perversa- de aquellos que se proponen desacreditar las cualidades políticas e históricas de las producciones artísticas. Y, como no iba a ser de otro modo, suelen invocar, de manera malintencionada, la problemática autonomía del arte con fines defensivos y, en último término, políticos -aunque lo nieguen- porque son conscientes de que las potencialidades del arte y de la cultura, si bien son sectoriales, parciales o fragmentarias, pueden adquirir un papel condicionante en los imaginarios colectivos y en la confección de los capitales simbólicos. ¿Cómo entenderíamos sino el auge del expresionismo abstracto norteamericano en plena Guerra Fría?

Por consiguiente, es de una obviedad irrefutable que el arte (en su caso la novela), como sostenía recientemente la escritora Belén Gopegui (*Babelia*, 18/9/04), siempre tiene un poder de intervención social significativo, especialmente en un sentido afirmativo o de legitimación del sistema reinante. Lo que pasa es que cuando esto sucede parece que es algo natural. En este sentido, Pierre Bourdieu nos habla de doxa para precisar el tipo de cuerpo ideológico que acaba rigiendo un orden social en el que resulta inimaginable pensar en la posibilidad de llevar a cabo algún tipo de alteración puesto que lo dominante se ha naturalizado de tal manera que es considerado incuestionable. Otra cosa muy distinta es conseguir la generación de un posicionamiento antagonista con garantías, que sea capaz de discutir esa aparente normalidad y que, además, origine, de manera simultánea, herramientas para afrontar con un mayor bagaje crítico la presión del entorno.

Hace ya más de una década que trabajo junto a Magdala Perpinyà en la gestión de la Fundació Espais y, también, junto a Carme Ortiz, desde hace bastantes años, nos dedicamos a la edición de la revista *Papers d'Art*. En ambos casos, me gustaría pensar que hemos logrado, aunque sea sólo en algunas ocasiones, dar cobijo a trabajos artísticos y a críticos, escritores... que hayan sido capaces de forjar este discurso intervencionista de signo antagonista. Aunque no hay que perder de vista la complejidad, precariedades varias y las contradicciones que afectan y condicionan el trabajo en el terreno artístico y cultural. Con esto quiero decir que no debemos plegarnos a la autocensura que, demasiadas veces, nos impone el marco institucional. Constituye una obviedad que la adopción de actitudes de carácter disidente implica entrar en un universo de paradojas. Pero también es incontestable que no existen lugares puros, que no sufran algún tipo de contaminación institucional o que no estén expuestos a las presiones de los poderes establecidos. Luego, pues, la actuación desde los "márgenes" es legítima desde cualquier lugar. El siguiente paso es hacerla viable -contar con la suficiente habilidad, incluso suerte-

en aquella línea frágil que se encuentra entre la negociación y la confrontación.

Respondiendo de manera concreta a vuestra pregunta, pienso que no deben existir demasiadas diferencias entre lo que genera el trabajo artístico que a mí me interesa y lo que genera la escritura en torno a él. Al contrario, una condición importante es el mantenimiento de una coherencia y un equilibrio entre ambos. Desde mi experiencia, ya no como gestor, sino como productor de textos, creo que la palabra escrita no debe soslayar la obra del artista, ni hundirse en la sobreinterpretación y en los ejercicios malabares de una retórica vacía. Tampoco me complacen aquellos escritos que tienden a oscurecer las peculiaridades estéticas, sociales o políticas de la producción artística, mediante una jerga que aleja el objeto del sujeto-espectador (el público). En definitiva, los textos, ya sean reproducidos en catálogos, revistas especializadas u otros documentos, tienen, sin duda, un papel de primer orden. El texto puede describir, sugerir, establecer conexiones con estructuras del saber no estrictamente artísticas, incluso, porque no, puede dar pie a una mayor difusión que comporte la consecución de una significación política del trabajo realizado fuera de la esfera artística. En fin, como un acto creativo más, la escritura colabora en la ampliación del campo de visión y de divulgación de la obra de arte. Un arte de cariz antagonista creo que es indisociable de una crítica o de una escritura no claudicante, que no rehuya el combate y el enfrentamiento con el pensamiento y el arte mainstream. El desafío que tenemos continúa siendo el sempiterno problema de la comunicación y la recepción. Damos cobertura y apoyo a producciones artísticas y textos que generan discursos, relatos y percepciones de la realidad fuera de lo común que deberían llegar a las mayorías y, en cambio, en raras excepciones logramos sobrepasar el interés de una reducida minoría. Nos encontramos, por tanto, ante un reto que los agentes que integramos la denominada Posmodernidad crítica tenemos que asumir sin vacilar: la contribución en la creación de una cultura verdaderamente alternativa y con perspectivas de implantación social. Creo que mientras no se alcance este objetivo, tanto lo que genera la producción artística con propósitos disidentes, como lo que generan los textos alrededor de ella, tienen aún mucho que hacer.

15+1+1

Magdala Perpinyá Gombau:

Ciertamente resulta complejo poder enumerar y definir las responsabilidades del agente cultural en el contexto actual. A mi modo de ver, y según mi experiencia profesional, existen posicionamientos y enfoques que incluso pueden llegar a divergir. En gran medida, creo que dicha responsabilidad obedece a los objetivos e intereses de determinadas políticas culturales. En este sentido, considero que el planteamiento que puede adoptar un profesional que desarrolle su actividad en una institución cuya gestión esté fuertemente imbricada con una concepción puramente utilitarista de la cultura, con propósitos encaminados al diseño de grandes eventos de repercusión masiva, diferirá sobremanera del que se produce en un espacio subalterno, situado en la periferia de las esferas culturales de dominio -y cuando me refiero a periferia no quiero ceñirme específicamente a la ubicación física, sino más bien a un concepto que englobaría las áreas de poder e influencia de las grandes infraestructuras culturales- y que pretende alejarse de las dinámicas de estandarización de la producción simbólica. Dicho sea de paso, difícilmente convergerán las responsabilidades de los que entienden que trabajar para la circulación y el conocimiento de las artes visuales consiste en encasillarlas en la gran factoría de la industria cultural, de los que piensan que hay que elaborar proyectos que, más allá de llegar a convertirse en propuestas populistas que se valoran por el número visitantes, ayuden a la reflexión y al desarrollo del sentido crítico entre la ciudadanía. Si bien aparentemente podría resultar simplista y falaz generalizar y polarizar el enfoque del quehacer del agente cultural entre estas dos posturas, no resulta menos cierto que configuran buena parte de nuestra escena cultural y que ambas constituyen actualmente claros ejemplos de modos opuestos de aproximarse al hecho artístico en un mismo territorio.

Para poder situar mejor la problemática que afecta a los creadores, críticos, técnicos, etc., me gustaría incidir en la importancia que adquiere el carácter instrumentalista de la política cultural que, de manera preeminente, se está imponiendo a nivel mundial y que -tal y como argumenta George Yúdice- se

fundamenta en la transformación de la cultura en uno de los recursos clave de las políticas neoliberalistas. De este modo, estaríamos asistiendo a una reorientación de la “utilidad” de las producciones simbólicas; cuyo atractivo, en el contexto de la sociedad tardocapitalista, residiría en su capacidad para crear riqueza. Pero más allá de esta instrumentalización, su provecho también podría recaer en atribuirle la solución de problemas, la resolución de los cuales competiría directamente a las instituciones públicas. De hecho, no hay que ir muy lejos para encontrar ejemplos que dan testimonio de hasta qué extremo el poder político y las grandes corporaciones multinacionales, por no citar el BM o el FMI, se han servido de la cultura como coartada para esconder o justificar determinados intereses económicos e ideológicos o, lo que puede ser más maniqueo, para desentenderse de sus responsabilidades y obligaciones públicas, en este caso del compromiso del Estado en relación con la sociedad civil.

Por otra parte, aunque la penetración de la cultura en el ámbito social sea un hecho incuestionable y pueda tener sus aspectos positivos en contextos concretos, a la vez no hemos de olvidar que el uso que a medio término se puede hacer de ello, también puede revertir negativamente en la esfera social. Al respecto, me gustaría citar un ejemplo muy elocuente, citado por Yúdice. En concreto, el autor de *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global (2002)* hace referencia a Peekskill, una ciudad postindustrial norteamericana en la que para reactivar la economía, las instituciones locales fomentaron la instalación de estudios de artistas provenientes de Nueva York, ofreciéndoles lofts de bajo coste. El resultado desencadenó el típico caso de gentrificación, con un desplazamiento de los residentes originarios y un aumento del precio de la vivienda. No hay que ir muy lejos para encontrar en nuestro país “parquetematizaciones culturales” de cascos históricos con fines aparentemente regenerativos o construcciones de grandes museos en ciudades deprimidas por la recesión industrial. Sin duda, el Guggenheim de Bilbao constituye no sólo un modelo de museo dirigido al turismo cultural, con la intención de generar inversión económica y solucionar el problema del desempleo como consecuencia de la pérdida de actividad de los astilleros, sino que también comporta una maniobra muy bien elaborada, encaminada a desdramatizar la imagen del País Vasco estigmatizada por el terrorismo. Por tanto, la cultura como recurso se encuentra en el centro de estos procesos (Yúdice). Sin duda, resulta lamentable que algunas de las cuestiones más complejas que afectan al ciudadano se puedan reducir a transacciones económicas, es decir a meras mercancías de consumo.

En definitiva como señala Jeremy Rifkin la cultura ha acabado jugando un papel esencial en la renovación de la fuerzas productivas, cuyas derivas trascienden hacia la promoción de determinadas ideologías y hacia el control social de la población. Sin embargo, hay que ser conscientes de que la total subordinación y sumisión -no tan sólo de los técnicos sino también de los creadores- a los administradores que basan la gestión en un modelo que se rige por parámetros de desarrollo y crecimiento estrictamente economicistas, conlleva una expropiación del valor de la cultura y del trabajo intelectual y depauperiza su potencial como portadores de conocimiento, generadores de un espacio de debate y de formación de opinión. De hecho el papel subsidiario al que se relega el arte, no sólo lo desvirtúa hasta transformarlo en un vasallo de los imperativos del nuevo comercio cultural, sino que lo despoja de toda su capacidad transmisora de la memoria histórica y del imaginario colectivo y simbólico.

A mi entender, teniendo en cuenta la tesitura en la que estamos inmersos, se debe rehuir cualquier talante que conlleve el desentendimiento o ensimismamiento hedonista o bien justifique la postura de que cualquier medio o táctica son válidos en una época instalada en el relativismo cognitivo, en la que ya no son posibles, según la lectura de la Posmodernidad más reaccionaria, los grandes relatos que defendía la Modernidad, con lo cual se impone la apología de la resignación. Ante ello, considero que hay que adoptar una actitud de disentimiento y lucha, para evitar caer en iniciativas que simplemente reafirmen la legitimación del poder hegemónico o que inciten a un consumo acrítico de la cultura. Por tanto, tal y como ha comentado mi colega Jordi Font Agulló, se trataría de articular discursos intervencionistas de signo antagonista, que mantengan la independencia respecto al sistema y sean

capaces de generar espacios de reflexión a través de las fisuras del cuerpo social. Evidentemente, no hay que ser ilusos, el pensamiento utópico de la transformación de los mundos de vida que defendían las vanguardias históricas a través del arte ya no es posible, pero sí que es factible incidir en lo real, luchar contra la miseria del pensamiento y la banalidad, y acercarse al proyecto de la modernidad como un proceso inacabado, que se puede recuperar. Éste es un reto que debemos asumir los que trabajamos en la producción simbólica, si queremos que nuestra labor tenga una repercusión en la esfera social. Obviamente, como acertadamente apunta Jordi Font Agulló, se producen paradojas y contradicciones, muchas veces difíciles de resolver; no obstante hay que entender que estas situaciones conflictivas también forman parte del desafío.

Afortunadamente, más allá de la “cultura de la queja”, tan propia de los que prefieren quedarse sentados en el sillón compadeciéndose de sí mismos, estamos asistiendo a un cambio que se manifiesta en determinados sectores de la ciudadanía y al que también son receptivas buena parte de las estrategias artísticas contemporáneas. Ciertamente, después de un período de somnolencia y aletargamiento somos testigos del modo en que la sociedad civil se está reorganizando y enfrentando al poder, rehuendo el rancio autoritarismo que ha acabado imponiendo la globalización a todos niveles. Quizá, como apunta Toni Negri, la desobediencia civil y el nuevo concepto de comunidad y de “formas de subjetivación” que se están engendrando sean un indicio de esta grieta que empieza a abrirse en la sociedad, como consecuencia de la crisis del modelo capitalista. Así, de este contexto están emergiendo iniciativas culturales de resistencia que pretenden crear espacios de disenso que levanten la voz por encima de los dirigismos de todo orden. De esta manera, existen pluralidad de direcciones y múltiples dinámicas dentro de la creación visual que obedecen a esta necesidad de sobrepasar el marco institucional y rechazar las exigencias que pretende imponer el nuevo mercado cultural, para darle un sentido renovado al hecho creativo. Tenemos ejemplos de ello a muchos niveles, con intervenciones que dentro de los nuevos espacios de producción capitalista amplifican el campo de representación y creatividad y no dan su brazo a torcer ante la espectacularización y trivialización a la que se quiere someter la práctica artística.

Posiblemente, ante las nuevas transformaciones que afectan a la producción simbólica, la responsabilidad del agente cultural residirá en saber posicionarse y buscar vías de mediación para operar dentro de estas nuevas mecánicas sociales, económicas y políticas, buscando la agenciación de instrumentos que permitan llevar a término una labor que comporte una dimensión de servicio público.

15+1+1+1

Jordi Font y Magdala Perpinyà Gombau:

Ya que estamos hablando de la posible incidencia social del arte con pretensiones antagonistas ¿cómo percibís la recepción pública de vuestros trabajos?

15+1+1+1+1

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto:

La repercusión pública de lo que hacemos en los términos en que habitualmente esto se entiende, es decir mediáticos o de debate y/o crítica en medios especializados apenas ha pasado de la mera aparición de nuestros nombres en listados de artistas participantes en determinados acontecimientos. De nuestra última exposición en el MediaLabMadrid salió una crítica que venía a alabar el fondo conceptual de los trabajos a la vez que nos recriminaba un trabajo formal deficiente, sin argumentar ninguna de las dos aseveraciones. Esto no nos preocupa, nos parece predecible teniendo en cuenta el tipo de trabajo que hacemos. Lo cierto es que no ansiamos protagonismo pero sí debate. A veces hemos echado en falta comentarios, contravoces a lo que proponíamos (tanto nosotros solos como junto a otros en el Circo Interior Bruto o en Ecosofías). Se habla mucho de si la gente expone aquí o allí y otras cuestiones coyunturales, pero se habla poco de las prácticas, no se critica y no se quiere ser criticado en ese sentido. Esto ensucia y despista por igual.

Hay otro tipo de repercusión pública que no se puede medir en términos de artículos o críticas y es aquella que se traduce en invitaciones a formar parte de proyectos, exposiciones, talleres, etc. En ese

sentido hemos tenido suerte, ya que bastantes personas desde distintos ámbitos nos han demostrado su interés en nuestros trabajos, facilitándonos las condiciones para seguir desarrollándolos o mostrándonos, dándonos cabida, visibilidad y confiando en nuestras propuestas aún cuando se saliesen de lo habitual, como es vuestro caso con la exposición en Espais y esta publicación. Agradecemos y valoramos mucho que el origen de la mayoría de estas oportunidades está en la recepción de los trabajos mismos, en la vida en soledad que tiene cada uno de ellos. Pero hay quien dice que determinadas posturas se pagan tarde o temprano, ya veremos que ocurre ahora que hemos dejado de ser jóvenes.

Tenemos lo que para nosotros es también importante, lo que nos devuelve la gente cercana y los desconocidos que a veces nos abordan o que dejan sus comentarios en libros de visitas físicos o electrónicos. Nos han hecho pensar que hemos conseguido hacer trabajos a los que pueden acceder a diferentes niveles personas mayores, adultos, adolescentes, iniciados o no, los trabajos no les rechazan a priori. Hemos hecho trabajos cuya recepción es más que metartística y esto nos satisface. A veces nos emocionan personas que se nos acercan agradeciendo un trabajo o nos ofuscamos cuando nos encontramos con gente que pretende exigirnos que no pensemos y no hagamos porque no les gusta lo que proponemos ni desde donde lo hacemos políticamente. Pero lo que realmente agradecemos es que alguien quiera hablar y discutir con nosotros de los trabajos, que quiera comunicarse con nosotros más allá de la adulación, la gratitud o el insulto. Que alguien quiera compartir con nosotros sus dudas y sus verdades temporales. Esto se da poco, pero se da.

En cuanto a la incidencia social en términos de si han producido o no experiencia estética y actitud crítica ¿cómo se mide esto? Sabemos que sí lo han conseguido algunos trabajos en algunas personas (no siempre los mismos ni en las mismas personas). Lo sabemos porque algunos han escrito, otros han utilizado fragmentos, a otros les hemos visto llorar... ¿Algunos es mucho?

Biografías.

Juan Antonio Álvarez Reyes

Crítico de arte y comisario de exposiciones. He sido director de El Periódico del Arte (1997-2002) y director del Centro de Arte Párraga de Murcia (2002-2004). Como crítico de arte he escrito para Diario 16 (1995-1997) y El Mundo. Además de colaborar con revistas como Papers d'Art, Artecontexto, Exit Express y Exit Book, Lápiz, Historia y Vida, Descubrir el Arte, Flash Art, Le Journal des Arts o The Art Newspaper. Como comisario he organizado para la Comunidad de Madrid las exposiciones La casa, su idea; Ciudades sin nombre y Paredes y suelos y para el Injuve Escenarios. Fui comisario de la Sala Montcada de la Fundación La Caixa en la temporada de 1998 bajo el título El jo divers y también fui comisario de Monocanal (Museo Nacional Reina Sofía y seis centros más). Recientemente he comisariado Esfuerzo en el Koldo Mitxelena. También proyectos o individuales de Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto, Lara Almarcegui y El Perro. Actualmente preparo para el CAAM y el MNCARS el proyecto Sesiones Animadas.

Aurora Fernández Polanco

Es profesora titular de Teoría e Historia del Arte contemporáneo de la Universidad Complutense de Madrid. Ha trabajado sobre los cambios perceptivos y epistemológicos en la apreciación del arte actual en artículos conferencias y organización de cursos y seminarios. Entre sus publicaciones: Arte Povera, Madrid, Nerea, 1999. La Distancia y la Huella: para una antropología de la mirada, (Ed: Aurora Fernández Polanco y Josu Larrañaga. Catálogo y Dirección de la Exposición). Cuenca, UIMP y Diputación Provincial, 2001. Sobre algunas metáforas psicoanalíticas en la estética contemporánea, en Psicoanálisis sin diván (Ensayos postmodernos en el siglo XXI), Madrid, Biblioteca nueva, 2002. Su último libro: Formas de Mirar en el arte actual, Madrid, Edilupa, 2004.

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto

(Madrid, 1971 / Mérida, Badajoz 1973). Viven y trabajan en Madrid desde 1996, tras encontrarse en la G. Rietveld Academie de Amsterdam. Han expuesto en el MediaLabMadrid (2004) y el MEIAC, Badajoz (2002); y colectivamente en Ahalegina / Esfuerzo. Koldo Mitxelena Kulturunea. San Sebastián (2004); Banquete. Metabolismo y Comunicación. C. C. Conde Duque. Madrid; Corpus de Producción. Santiago de Compostela (2003); Dé[s]règlements. Galerie Art & Essai. Rennes (2002); Ecosofías. Sala Amadís, Instituto de la Juventud. Madrid (2001). Sus trabajos audiovisuales han podido verse en Zinebi 46. Museo de Bellas Artes. Bilbao; O lugar do corpo. Centro ON. A Coruña (2004); El cine del afuera: el

espíritu del retrato. Sala Kutxa y Arteleku. San Sebastián; Just do it. Gènere, performativitat i narratives del treball. 11 Mostra Internacional de Film de Dones. Barcelona y Monocanal. MNCARS [itinerante] (2003). Actualmente están realizando un proyecto a largo plazo sobre educación y para la alfabetización audiovisual con la colaboración del Departamento de Educación del Museo Patio Herreriano y MediaLabMadrid. www.martaypublio.net

Kamen Nedev

(Sofía, 1972) Palabras clave: walk, abyección, acción, audio, circo interior bruto, copyleft, cuerpo sin órganos, dérive, el afilador, em:t, espacio acústico, espacio tangente, espacio público, esquizofrenia, flexible, fluxus, infra-leve, inmaterial, intermedia, media, migración, multiplicidad, máquinas deseantes, n-I, nettime, nomadismo, nombres múltiples, panóptico, plunderphonics, producción inmaterial, psicogeografía, subjetividad performativa, vigilancia, webartery, wryting.k_men@gmx.net

Manuel Olveira

(Porto do Son, A Coruña 1964) Es licenciado en Bellas Artes por la Universidad Central de Barcelona (1994) y en Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela (1988). Entre 1998 y 2001 ha sido jefe del Servicio Pedagógico del CGAC, donde se ha ocupado también de algunas programaciones de audiovisuales como Plataforma de vídeo (Compostela, 1997), que ha seguido realizando en otras ocasiones como en El cuerpo en un mundo polisensorial (Burgos, 2002), Scan Around (Festival de vídeo de Varsovia, WEF, 2003) y Hangar a Loop (Loop, Barcelona, 2003). Ha comisariado proyectos como Procesos abiertos (Terrasa, 2004), Olladas Oceánicas (Museo do Mar, Vigo, 2003), Exploraciones (La Capella, Barcelona, 2003), Transplant Heart (Santiago de Compostela y Helsinki, 2000), Lost in Sound (CGAC, Santiago, 1999), Nuevos Caminos: amenazas y promesas del arte electrónico (Casa das Artes, Vigo, 1998), Outra Mirada (CGAC, Santiago, 1998), We must be over the rainbow! (CGAC, 1998). Ha publicado textos en prensa (El Temps d'Art, ABC Cultural, O Correo Galego), revistas especializadas (Arte Ibérica, Arte y Parte, Camera Austria, Papers d'Art, etc.) y en diversos catálogos (Bienal de Pontevedra, Elisa Sighicelli, Excentricidades); e impartido cursos (Miradas alrededor da arte, CGAC, 1998, y De interés público, Junta Castilla-León, 2002) y conferencias (UIMP, TransKULTUR, MUA, UEM, Facultad de Bellas Artes de Bilbao, Espai d'Arts Visuals de Amposta, etc.) con el objetivo de revisar de una forma crítica las diferentes manifestaciones de la cultura contemporánea y sus vectores de transformación. Actualmente es director de Hangar, centro de producción de artes visuales en Barcelona (www.hangar.org), y director del proyecto de producción e investigación Procesos abiertos (www.p-oberts.org).

Magdala Perpinyà Gombau

es licenciada en Bellas Artes.

Jordi Font Agulló

es historiador.

Desde 1992 ambos se encargan de la dirección artística de la Fundació Espais d'Art Contemporani de Girona, un centro dedicado a la producción y difusión de las artes visuales. Asimismo forman parte del equipo de redacción de la revista de arte contemporáneo Papers d'Art y colaboran con sus escritos en diferentes publicaciones y revistas especializadas. Por su parte, Jordi Font Agulló ha participado también en el comisariado de distintas exposiciones al margen de la Fundació Espais.

Víctor del Río

Es licenciado en Filosofía y en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca. Ha escrito crítica de arte en la revista Lápis y en otros medios y obras colectivas. Profesor Asociado de Historia del Arte Contemporáneo y Crítica de Arte en la Universidad de Salamanca, combina la labor docente con la de Coordinador de Investigación y Educación en el Museo Patio Herreriano, especializado en arte contemporáneo español. En esta institución ha puesto en marcha diversos proyectos educativos y en la actualidad dirige el Grupo de trabajo sobre educación y práctica artística contemporánea, así como el proyecto exploradorArte que desarrolla el entorno web del museo hacia un portal de investigación en el terreno de las artes y la educación en internet.

Montse Romaní

(Lloret de Mar, 1968) Vive en Barcelona. Desde 1992 trabaja en el campo de la gestión cultural. En los últimos años desarrolla su actividad como comisaria independiente, tomando como eje de su investigación las articulaciones entre la práctica artística, las transformaciones urbanas y la teoría crítica.

Entre sus proyectos destacan: Non Place Urban Realm, South London Gallery, Londres (1999); Imaginando Identidades, Espai 22a, Barcelona (2000); Memòria Urbana i Espectacle, Fundació Espais, Girona (2002); Benvingut a Banyoles, Sala

Municipal El Tint, Banyoles (2002); Total Work, Sala Montcada, Barcelona (2003), Tour-ismos. La derrota de la disensión (en colaboración con Nuria Enguita y Jorge Luis Marzo), Fundació Antoni Tàpies (2004).

Desde 2001 forma parte del grupo El sueño colectivo, junto a María Ruido y Virginia Villaplana, el cual desarrolla una investigación sobre las actuales condiciones del trabajo postfordista mediante la producción audiovisual.

María Ruido

(Ourense, 1967) Artista, ensayista y productora cultural, desarrolla desde 1995 proyectos interdisciplinares sobre la elaboración social del cuerpo y la(s) identidad(es), sobre el imaginario de las mujeres en relación al trabajo, y sobre las formas de construcción de la memoria colectiva y personal, fundamentalmente a través del vídeo, la fotografía y la escritura.

Ha comisariado recientemente con Uqui Permui el proyecto *Corpos de producció: miradas críticas e relatos feministas en torno aos suxeitos sexuados nos espacios públicos* (Santiago de Compostela, Concello de Santiago/USC/CGAC, marzo 2002-marzo 2003), y en la actualidad es investigadora dentro del eje *Feminismos para el proyecto Desacuerdos*, desarrollado por MACBA-Arteleku-UNIA.

Desde 2001 forma parte, junto con Virginia Villaplana y Montse Romaní, del grupo de trabajo *El sueño colectivo*. Actualmente vive en Barcelona, donde es profesora en el Departamento de Diseño e Imagen de la Universidad de Barcelona.

Los Torreznos

Los Torreznos son un dúo de exploración conceptual en el terreno social, político y de las costumbres más arraigadas. Su punto de partida es la realidad más directa, incluida la familiar. Los Torreznos son los Torreznos. Los Torreznos forman parte en la actualidad, o han formado parte en el pasado, de colectivos de creación artística independiente. Los Torreznos, como tales, se crearon en el año 2000. J. Vallauré y R. Lamata llevan trabajando juntos alrededor de doce años en diferentes proyectos de creación tanto propia, como de generación de espacios y grupos, como fue la Zona de Acción Temporal y ahora es el Circo Interior Bruto.

La noche electoral. Séquence. Arts Visuels et Médiatiques. Chicoutimi. Canada. / 35 minutos. Galerie Rouge. Québec. Canada; Reencontré internationale d'art performance de Québec; y Doméstico 2004. Madrid. / Investigaciones lingüísticas. E.P.I. Zentrum. Essen. Alemania (2004).

De perejil a Ninwanija. Circo Interior Bruto. / ¿Mis maletas, dónde están mis maletas?. Coslart 2003. XI Encuentro de arte experimental de Coslada. Madrid; y Centro Che Guevara. Rivas Vaciamadrid. Madrid. / Confiando en Shakespeare (con Los Superagradecidos). Circo Interior Bruto. Madrid (2003).

35 minutos. Vacío 9. Madrid. / La Pasión según los Torreznos (Un vodevil de Los Torreznos). Circo Interior Bruto. Madrid; y Doméstico'02. Madrid. / La noche electoral. Fundació Espais d'art Contemporani. Gerona (2002).

La noche electoral. Universidad de Valencia. Facultad de Bellas Artes; y Circo Interior Bruto. / Energía Española Normal. Ciclo de performances Territorios nómadas. Galería Theredoom. Barcelona; y La Fábrica, Fotografía. Madrid (2001).

Energía Española Normal. Le lieu. Quebec. Canadá; y Doméstico'00. Madrid. / Colocar 50 pajaritos de papel en una autopista, darles alpiste y esperar a que canten. (Acción participativa). L'ilot d'florieu. Quebec. Canadá. / Puzzle canadiense para hacer con canadienses (Acción participativa). L'ilot d'florieu. Quebec. Canadá (2000).

Isidoro Valcárcel Medina

1.9371.9381.9391.9401.9411.9421.9431.9441.9451.946
1.9471.9481.9491.9501.9511.9521.9531.9541.9551.956
1.9571.9581.9591.9601.9611.9621.9631.9641.9651.966
1.9671.9681.9691.9701.9711.9721.9731.9741.9751.976
1.9771.9781.9791.9801.9811.9821.9831.9841.9851.986
1.9871.9881.9891.9901.9911.9921.9931.9941.9951.996
1.9971.9981.9992.0002.0012.0022.0032.0042.005

Virginia Villaplana

Realizadora y ensayista de los mass media. Profesora de comunicación audiovisual. Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas UCH (Valencia). Trabaja en proyectos de cine, vídeo, instalación y ensayo. Su investigación sobre cultura, género y representación examina el desafío que la tecnología plantea respecto a los conceptos tradicionales de memoria, espacio, comunicación e identidad. En el ámbito de la producción audiovisual ha realizado y producido los documentales de creación, entre otros: *Daydream Mechanics*, *Tras las fronteras del sueño de la inmigración*, *Stop Transit*, *Anonymous Film Portrait*, *NUIT*, *NOT EVEN SO* y *Escenario Doble*. Programas de vídeo y cine: *Pasarse de la*

Raya, Arte&idea, México D.F., México y Nueva York, EEUU. Fronteras/No-Lugar, Metrópolis TVE2. Arquitecturas del discurso, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona. Cine y casi cine, MNCARS. Le détournement des technologies. Media and Culture conflicting spaces. Constantvz, Bruselas. INIVA, El sueño colectivo, Londres. DIGITALES 2002, Bruselas. F-451 (a fiction movie), CCCB, Kosmópolis, Barcelona. Corpos de producción, CGAC, Santiago (2003). Monocanal, MNCARS, Madrid (2003). Los ojos cercanos, cartografías, relatos y ficciones en torno a las imágenes como documento, La Casa Encendida, Madrid (2003). Transacciones/fadaia, UNIA, arte y pensamiento (2004).

Gabriel Villota Toyos

(Bilbao, 1964) es escritor y profesor de Comunicación Audiovisual en la Universidad del País Vasco. Ha trabajado habitualmente como artista y organizador de diversas actividades en relación a las artes visuales, y ha publicado en numerosas revistas especializadas, catálogos de arte y otros medios escritos. Sus últimos trabajos han sido el vídeo *Bodybuilding* (1999) y el libro *Sujeto e imagen-cuerpo: entre la imagen del cuerpo y el cuerpo del espectador* (2004). Actualmente prepara su contribución al proyecto *Desacuerdos*, bajo el título *Devenir vídeo*, que se presentará en el MACBA de Barcelona en marzo de 2005.