A photograph of three young men in soccer uniforms standing on a construction site. They are wearing white jerseys with green and red accents, white shorts, and red socks. The background shows a large-scale construction project with heavy machinery and structural elements.

La dècada de 1990

Dewind & Forward Forward

Cap a una competència pública de l'art

«La dècada de 1990: Rewind & Forward. Cap a una competència pública de l'art», va tenir lloc del 8 de febrer al 22 de març de 2018.

Des de diferents punts de vista s'explora un conjunt de desplaçaments que es produeixen des de la dècada de 1990. Un de singularment important és el que afecta la competència pública de les pràctiques creatives: de quina manera, en aquella època, es genera un interès creixent per reflexionar i practicar l'art amb la voluntat d'inserir-lo en la vida pública general, en la vida social, en l'esfera comunicativa, en l'àmbit polític i micropolític, per apostar per una cultura dels processos socials i no dels productes de plusvàlua. Als anys noranta, es constata un auge clar de tota una bateria de fenòmens que pretenen qüestionar la cultura publicitària, nacionalista i subjectivista dels vuitanta, enllaçant amb pràctiques dels setanta i avançant formats, procediments i indagacions que seran centrals a partir de l'any 2000: activismes de tota mena, noves interpretacions de l'espai públic, enunciació política, memòries històriques, mediacions, dislocacions, noves corporalitats; tot això en el marc d'una gran mutació de l'espectre audiovisual amb la digitalització universal i l'aparició d'internet, paral·lelament a un procés general d'estetització i desregulació viral de l'economia política i de l'esfera pública.

El curs va comptar amb la mediació activa dels assistents, de manera que la voluntat d'ampliar la «competència pública» del que s'hi va exposar al llarg de les sessions tingués un lloc concret d'expressió. L'objectiu era editar una publicació on el públic assistent tingués la possibilitat de desplegar lliurement les seves rèpliques, pensaments, ampliacions, crítiques o derives respecte als continguts exposats.

Les aportacions s'han elaborat expressament per a aquesta ocasió i estan directament relacionades amb els temes tractats en el curs. El format dels textos és lliure, es publiquen en l'idioma original i sense editar.

BIOGRAFIES

Tere Badia

Llicenciada en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona i màster en Societat de la Informació i el Coneixement per l'IN₃ (Internet Interdisciplinary Institute) de la UOC. Investigadora en els àmbits de la política cultural, les xarxes, la cooperació cultural internacional i la recerca, desenvolupament i innovació en la producció artística. Ha comissariat exposicions i projectes d'art contemporani i nous mitjans. Ha realitzat diversos estudis analítics i manuals de col·laboració en l'àmbit de la producció i la innovació cultural. Ha estat vinculada professionalment a la Fundació Interarts (Barcelona) i a l'agència de comunicació multimèdia Goetzinger + Komplizen (Karlsruhe). Va coordinar el programa *Disonancias* a Catalunya i va realitzar, per encàrrec de l'AAVC, el Pla Integral d'RD+I per a les Arts Visuals a Catalunya. És professora a l'Escola Universitària IDEP de Barcelona i ESDI. Entre 2010 i 2017 ha estat directora d'Hangar, centre de producció i investigació d'arts visuals a Barcelona.

Cabello/Carceller

Inicien la seva col·laboració a principis dels noranta, desenvolupant un treball transdisciplinari que subratlla la importància de construir o reescriure les poètiques i polítiques col·lectives des de subjectivitats queer. La seva proposta incideix en la necessitat d'estudiar les experiències intersticials, revisant les polítiques sexuals i de gènere amb la intenció d'interrogar les formes de representació hegemòniques en les pràctiques visuals i proposar alternatives crítiques. Recentment han presentat una revisió del seu treball al CA2M de Madrid i MARCO de Vigo, així com el projecte específic *Lost in Transition* a l'IVAM de València. També van formar part del pavelló espanyol a la 56 Biennal de Venècia (2015) i han participat en exposicions col·lectives com *re.act feminism*. *A Performing Archive*, Akademie der Künste, Berlín; *Genealogias feministas*, MUSAC (Lleó); *BB4 Bucharest Biennale*; *Global Feminisms*, Brooklyn Museum, Nova York; *Cooling Out*, Lewis Glucksman Gallery, Cork (Irlanda). A més, col·laboren habitualment amb les galeries Elba Benítez de Madrid i Joan Prats de Barcelona. www.cabellocarceller.info

Joan Fontcuberta

Desenvolupa una activitat plural en el món de la fotografia com a creador, docent, crític, comissari d'exposicions i historiador. Professor visitant en universitats d'Espanya, França, Gran Bretanya i Estats Units, col·labora amb regularitat en

publicacions especialitzades. Autor d'una dotzena de llibres d'història i assajos sobre fotografia com *El beso de Judas*, *Fotografía y verdad* (1997), *Ciencia y fricción* (1998), *La cámara de Pandora* (2010) i *La furia de las imágenes*. *Notas sobre la postfotografía* (2016). Hi ha una trentena de monografies publicades amb el seu treball de creació. Des de l'any 1974, en què va realitzar la seva primera exposició individual a Barcelona, la seva obra ha estat exposada en museus de tot el món (com el MoMA de Nova York, Art Institute de Chicago, IVAM de València, FOAM d'Amsterdam, MEP de París) i ha estat adquirida per nombroses col·leccions públiques (com el MET de Nova York, MACBA de Barcelona, Folkwang Museum d'Essen, Centre Pompidou de París). Entre altres distincions, el 2013 va ser guardonat amb el Premi Internacional Hasselblad.

Jorge Luis Marzo

És historiador de l'art, professor del BAU Centre Universitari de Disseny de Barcelona i membre del Grup de Recerca GREDITS. Des de finals dels anys vuitanta desenvolupa nombrosos projectes col·laboratius nacionals i internacionals d'investigació, en format expositiu, audiovisual o editorial, habitualment en relació amb les polítiques de la imatge i del llenguatge. Els més recents són: *Espectres* (2017); *Fake. No es verdad, no es mentira* (2016); *Interface Politics* (2016); *Arte en España (1939-2015)*, *Ideas, prácticas, políticas* (2015). *La competencia de lo falso. Una historia del fake* (2018) www.soymenos.net

Joana Masó

Professora de literatura francesa a la Universitat de Barcelona i investigadora de la Càtedra UNESCO «Dones, desenvolupament i cultures». Ha traduït textos de crítica i filosofia francesa contemporània d'Hélène Cixous, Jacques Derrida, Catherine Malabou, Jean-Luc Marion i Jean-Luc Nancy, i ha publicat articles i edicions sobre alguns d'aquests autors. Entre d'altres, ha editat els següents llibres: *La llengua m'és l'únic refugi*, d'Hélène Cixous (2009), els textos de Jacques Derrida sobre art i estètica *Penser à ne pas voir : Écrits sur les arts du visible 1979-2004* amb G. Michaud (2013) i *Les Arts de l'Espace. Écrits et interventions sur l'architecture* (2015). Ha treballat en el comissariat d'exposicions i codirigit la col·lecció «Ensayo» a Ellago Ediciones.

Patricia Mayayo

És professora titular d'Història de l'Art a la Universidad Autónoma de Madrid, on actualment dirigeix el Departament d'Història i Teoria de l'Art. La seva investigació tracta de la història de les dones artistes, la historiografia feminista i queer i l'estudi de les pràctiques artístiques contemporànies. Durant els últims anys ha centrat la seva recerca en l'estudi de l'art espanyol i ha publicat recentment, amb Jorge Luis Marzo, el llibre *Arte en España, (1939-2015)*. *Ideas, prácticas, políticas* (2015). És autora, entre d'altres publicacions, dels llibres *Frida Kahlo. Contra el mito* (2008), *Historias de mujeres, historias del arte* (2003) i *Louise Bourgeois* (2002). Va comissariat, amb Juan Vicente Aliaga, l'exposició *Genealogias feministas en el arte español: 1960-2010* (Lleó, MUSAC).

**La dècada de 1990:
Rewind & Forward.
Cap a una competència
pública de l'art**

Presentació

En els mesos de febrer i març de 2018, el MACBA va organitzar el curs «La dècada de 1990: Rewind & Forward. Cap a una competència pública de l'art». Les sis sessions van anar a càrrec de Patricia Mayayo, Joana Masó, Joan Fontcuberta, Cabello/Carceller, Tere Badia i Jorge Luis Marzo (director del curs). L'objectiu era el d'explorar juntament amb el públic assistent aquelles línies sorgides en l'art espanyol des dels anys noranta que han aconseguit constituir-se com a motors de les pràctiques estètiques actuals, el denominador comú de les quals és generar una competència pública de procediments i objectius, amb la intenció d'inserir-se en la vida col·lectiva i política.

La voluntat de proposar aquesta mateixa competència en el *feedback* del públic —que normalment queda acotat en l'àmbit privat després de les sessions presencials—, va conduir a la idea de reunir en una publicació les interpretacions i aportacions sorgides a partir dels temes tractats en el curs. Aquesta és la raó del llibre.

Els materials textuais i gràfics dels autors i autores que reproduïm no han passat filtres d'edició ni correcció posteriors. La seqüència en la maquetació final del llibre es va decidir en dues sessions en què van participar la gent que col·laborava en el llibre, la direcció del curs i l'equip del museu. El disseny final de la publicació es va encarregar a una de les participants.

Aquesta publicació també està disponible en format PDF per a descàrrega lliure a la web del MACBA.

Índex de participants

pàgina	
07	Joana Castella
08	José Eugenio Rubiral
10	Julia García Bofill
13	Andrea Barragán
14	Alexander Arilla
30	Nuria Moreno
32	Carmela Márquez
36	Mónica Sambade
44	Alexandra García
48	Erika M Jaramillo-Coronado
52	Diana Coca
54	Laura Gutiérrez
58	NEA
60	Rosa Cruz
62	Àngels Roca i Sílvia Santibáñez
66,80, 98, 112	Eduardo Robles Corcuera
74, 92, 105, 137	Lola Fernández
72	Laura Sala
138	Sergio Monje i Iris Torruella

“

No hay ninguna
censura.
Reíros un poco.
Es solamente
una obra de
arte.

”

08

La década de 1990: Rewind & Forward.
Hacia una competencia pública del arte'...

... que resiste y persiste.

Arte y política son términos de un repertorio práctico-conceptual que hace referencia a modos y condiciones que, en la esfera de la producción y reproducción, se articulan en espacios contextuales de orden social e institucional. La revisión del acontecer artístico español situado en torno a la década de los noventa, devela un escenario de efervescencia en el que el arte contemporáneo activó y desarrolló sus competencias públicas sobre un "proyecto político que se esfuerza en abarcar la esfera relacional, problematizándola" (Bourriaud, 2008). Este panorama, de aciertos y desaciertos, dibujan un paisaje donde se encuentra la práctica artística con la práctica



política. Como señaló J.L. Marzo, para "dejar a un lado las retóricas emocionales" y favorecer la recuperación de un trabajo colectivo que volviera a repensar lo que significa producir. Una producción con claros "efectos políticos, ya sea porque introducen temáticas o referentes polémicos, ya sea

porque eluden los campos temáticos o formales que los poderes políticos pudieran haber determinado como los únicos válidos para el arte" (Claramonte, 2010:29). El cuestionamiento a ideales, códigos y formas institucionalizadas eleva la



emergencia de discursos disidentes que remueven las autocomplacientes sensibilidades que definen una tradición artística distanciada de la contingencia y los vínculos sociales para abordar problemáticas socio-culturales, religiosas, sexuales, étnicas, etc. que afectan a la comunidad (Brea, 1996) articulando los marcos referenciales de las prácticas artísticas que disuelven la relación arte y política.

De lo anterior, y siguiendo la lógica de una competencia pública que resiste y persiste, ¿cuál sería el sentido de la recapitulación de una década de prácticas artísticas movilizadoras y críticas? Aquí no cabe el dicho de que todo tiempo pasado fue mejor, sino que la visibilización de aquellas prácticas

artísticas que movilizaron el debate de los noventa explicitan lo que Didi-Huberman (2008) desarrolla como el "devenir documento". Desde esta noción, el trabajo de los distintos autores y colectivos presentados en el curso¹ ocupan un lugar significativo en el debate actual, manteniéndose frente a la historia e interviniendo en ella como colocaciones que entregaron una experiencia y una enseñanza. Así, la constante inquietud del MACBA por la "redefinición del arte como una herramienta políticosocial"

(Marxen, 2009), posibilitó que la competencia pública de las prácticas y discursos artísticos expuestos resista y persista en el tiempo, no solo como un ejercicio crítico de memoria, sino como un devenir que desborda la coyuntura para invitar a releer y repensar "el recuento político de aquello que vale tomar en cuenta, esa operación poética que pone una palabra o una imagen por otra, una parte por el todo, una multiplicidad por la otra" (Rancière, 2008).

REFERENCIAS

- Bourriaud, N. (2008) *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora S.A., Buenos Aires, Argentina.
- Brea, J. (1996) «Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90». *Revista Arte, proyectos e ideas*, 4, p. 13-30.
- Claramonte, J. (2010) *Arte de contexto*. Editorial Narea, S.A., Donostia-San Sebastián, España.
- Didi-Huberman, G. (2008) «La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética». En: VV.AA. *La política de las imágenes*. Ediciones Metales Pesados, Santiago, Chile.
- Marxen, E. (2009) *La etnografía desde el arte. Definiciones, bases teóricas y nuevos escenarios*. Alteridades, 19 (37). P. 7-22
- Rancière, J. (2008) *El teatro de imágenes*. En: VV.AA. *La Política de las Imágenes*. Ediciones Metales Pesados, Santiago, Chile.



Sé más bien poco de casi todas las cosas, a veces me apetece opinar sin rigor alguno y hoy me ha salido muy bien el arroz.

A menudo suelo decir que el arte es una mierda y que los artistas me caen mal. Sin embargo, me interesa el arte y los artistas, aunque tienda a olvidarme con facilidad de sus nombres. Lo mismo me pasa con comisarios y otras gentes que proponen cosas interesantes.

Esos hombres estaban discutiendo sobre la falta de incidencia que quitaba el sueño a los jóvenes artistas de los 90. Parece ser que estos comenzaron a pensar su quehacer más allá del museo, y más allá del ARTE, querían adquirir "competencia pública". Ellos hacían arte, eso

Ahora un poco de *hate*

lo tenemos claro, pero parece que renegaban, a la vez, de lo que esta palabra acarrea en lo que se refiere a su ineffectividad o inutilidad para incidir directamente en el mundo en el que se inscribe, y del cual habla.

Sí, me parece que el museo neutraliza el discurso de las obras, también me parece que el arte, dentro o fuera de él, no está pensado para incidir directamente, como mínimo no desde el compromiso social. El propio termino arte, lo queramos o no, ha significado y significa hoy, representación. Si bien ésta se puede derivar de una incidencia directa, la acción obedece a la imagen fija posterior: se realiza a modo de ejemplo, mediante el cual se pretende hacer llegar al espectador a una conclusión. Sin la voluntad representativa no hay obra de arte y este hecho es justamente el que inhabilita al arte como herramienta de incidencia efectiva. Soy consciente de que estoy siendo drástica, incluso de que meo fuera del tiesto. Me explico: no pretendo subestimar el poder de incidencia de la representación, sería absurdo hacerlo, ya que es evidente que, por ejemplo, la publicidad utiliza la representación de manera tan efectiva como perversa. Intentare pues, rearmar mi argumento.

A mi entender, el problema radica en el concepto arte por dos motivos principales (seguramente haya más, pero estos son los que más me pesan ahora):

1- Está excesivamente connotado desde el exterior: en su libro, Antonio Ortega dice algo así como que ante una película, podemos decir: «me ha gustado» o: «no me ha gustado» por H o por B, pero es difícil que afirmemos: «esto no es cine», en el "arte plástico" esto sí que pasa. Éste está sometido al juicio de la gran masa de público, que basa su experiencia artística en una concepción social muy concreta y arraigada, respecto al significado de éste término, que los artistas

ya están hartos de repensar, porque ya no les genera dudas o porque éstas son demasiado grandes como para ser asumidas.

Si se quiere incidir debería pensarse sobre qué o quién. Supongo que cuando hablamos de incidir pensamos en una escala social, o particular, desde una perspectiva social, en el fondo. Resumiendo, si se persigue incidir en alguien que no sea artista o trabajador cultural X, quizá el arte no es la mejor manera. Tanto nos costaría prescindir de la etiqueta arte? Quizá así todo entraría mejor. Por qué nos empeñamos en mantenerla, aun sabiendo que esta misma nos hace tropezar una y otra vez con las discusiones, dudas y discrepancias de siempre en el intento de diálogo con "la gente"? Puede que no sea la incidencia el aspecto más importa, sino la legitimación y reconocimiento que ofrece la institución al creador, través de la misma etiqueta, arte.

2- Así enlace con el segundo punto, que considero clave en este asunto. Justamente la carga de prestigio que la palabra arte lleva consigo, que añade una plusvalía simbólica y económica que impide que el arte trascienda la pura representación. Me explico: esta sobrecarga de prestigio se basa en factores de originalidad, singularidad y unicidad, que aunque desde el mundo del arte se pretenda desmontar rizando rizos, persiste. Éstos factores propician, pues, que el arte funcione a modo de representación singular. Eso significa que si una herramienta efectiva se presenta como obra de arte, ésta solo se activará por su autor, una sola vez, o un número reducido de veces, para así mantener su carácter exclusivo que la valida como tal, y posteriormente pasar a mejor vida como objeto de representación. Si por el contrario esta herramienta nos llegara por otra vía, la tendencia natural sería su repetición, puesto que la consideraríamos antes "herramienta efectiva" que "idea" o "creación".

Éste último punto de repente parece algo incoherente, porque justo antes he reconocido que la representación puede ser tremendamente efectiva, pero me cuesta pensar que lo pueda ser en calidad de "arte", justo por lo que he dicho en el punto 1. También porque los artistas parecen empeñarse en utilizar formas que saben sobradamente que impiden el diálogo, de la misma manera que los comisarios, con esos statements infumables de 3 paginas, supuestamente escritas para ayudar al espectador a "seguir la expo". Parece que la cosa no va de que nada se entienda sino de alimentar este sistema de legitimación institucional basado en la encriptación, el exhibicionismo formal y lo esotérico: aquello a lo que solo unos privilegiados pueden acceder. No por ser mentes más o menos brillantes, tener más o menos capacidad de reflexión, sino por ser los que poseen el código para acceder a la información, por ser amigos del artista, o por haber pagado por una

visita guiada. Quizá ahora me esté centrando demasiado en el formato expositivo de museo, que como ya bien sabemos todos, no cumple tanto como debería su función comunicadora (esto me ha hecho pensar en esos videos de tres horas sin ni siquiera banquito para sentarse). Voy entonces al arte que se activa fuera de sala: a menudo, por suerte no siempre, (estoy todo el rato generalizando, lo sé) utiliza códigos muy parecidos, por no decir iguales, a los de la obra expuesta: mismo lenguaje con misma encriptación intelectual. Como he dicho antes, éste además se realiza con la pretensión última de terminar expuesto a modo de representación, por lo que no es de extrañar que funcione bajo las mismas lógicas museísticas.

Pero qué maravilloso cuando entendemos el porqué de esas vueltas de tuerca de más, y qué penita sería no tener esto del arte. Qué satisfactorio, a la par que inesperado, ese momento de mínima incidencia, que nos relaja y nos hace pensar que todo va bien. También tranquiliza pensar que, en realidad, el arte no tiene porqué incidir de manera tan directa, que es una cuestión simbólica para aportar conocimiento al mundo, y que está bien remover las cosas sin más. Pero quizá toca aceptar que crear es más una cuestión de auto-bombo, que un compromiso con la incidencia social.

Y ahora, que ya me debo haber ganado algún que otro enemigo (si es que alguien ha leído esto) termino, no antes sin añadir que todo lo anteriormente expuesto, es fruto de un momento de enervación, desde la absoluta conciencia de ser más que extraoficial, sin apenas revisión, si queréis, sin fundamento suficiente, rebatible y tan mentira y verdad como lo que se pudiera añadir en contra. Seguiréis produciendo arte y yo lo seguiré consumiendo, porque la verdad es que mola mucho.

También quería asegurarme de azer alguna falta, por pura rebeldía infantil.

013



Kafka T.

**En el museo hay
Unos cartones que me hablan de
Capitalismo. (Apuntes para un texto futuro)**
Alexander Arilla Velázquez

Trabajo como educador en MACBA., donde también soy participante del PEI (Programa d'Estudis Independents). Desde que fui subcontratado por la empresa contratada por este museo hasta el momento, han tenido lugar las siguientes exposiciones:

· Punk: Sus rastros en el arte contemporáneo	1234567910
· Col·lecció 31	1234567910
· Andrea Fraser: L'1% c'est moi	24568910
· Miralda Madeinusa	1369
· Gelatina Dura	12345678910
· Forensic Architecture	13568911
· Colección Macba. Martha Rosler: God Bless America!	12345689
· Akram Zaatari	134689
· Poesía Brossa	12357910
· Col·lecció: Sota la Superfície	1234589
· The Maids: II Premio Hans Nefkens	(esta ni idea)
· Rosemarie Castoro: Enfocar el infinito	45
· Francesc Torres: La campana hermética	1236789
· Oscar Masotta: La teoría como acción	123589
· Domènec	123568910
· Melanie Smith	2568911

Algunos temas **CHULOS** para tratar en una expo:

- 1 Antibelicismo o antiterrorismo (incl. De Estado)
- 2 Anticapitalismo (Anarquismo, Comunismo...)
- 3 Antifascismo
- 4 Feminismos y luchas lgtbiq+
- 5 Crítica Institucional
- 6 Cuestionamiento anticolonial o antirracista
- 7 Cuestionamiento de la religión o anticlerical
- 8 Cuestionamiento de la modernidad ilustrada
- 9 Cuestionamiento del régimen hegemónico
- 10 Cuestionamiento del trabajo (precariedad incluida o no)
- 11 Ecología

dentro texto oficial del curso de los 90:

"[...] la **competencia pública** de las prácticas creativas: cómo en aquellos años se produce un creciente interés en reflexionar y practicar el arte con una voluntad de insertarlo en la vida pública general, en la vida social, en la esfera comunicativa, en el ámbito político y micropolítico, con el objetivo último de apostar por una cultura de los procesos sociales y no de los productos de plusvalía."

Vale... arte con propósito de impacto en la esfera de lo real... de lo social... en la vida tangible del espectador... ok...

Hace poco más de un año, varios amigxs (compañerxs de trabajo) nos presentamos a una beca con un proyecto que pretendía analizar las políticas curatoriales del MACBA en contraposición a sus políticas económicas. Aquellas propias del museo que rigen sus espacios, nuestros cuerpos y la subsiguiente correlación con el resto de trabajadorxs...

Meses después haríamos huelga. Esa huelga duraría 2 meses con MACBA haciendo puertas abiertas.

Al volver de la huelga, encontramos una nueva exposición de Colección titulada *Bajo La Superficie*.

La anterior colección trataba temas como el desarrollo del arte conceptual en relación a la experiencia sensorial, la crítica institucional, el auge del vídeo y la performance en el contexto catalán o los conflictos geopolíticos y laborales en el arte contemporáneo. Es decir, había un espacio entero dedicado a luchas sindicales, desempleo, discriminación, crítica de producción de masas, etc.

“La nueva exposición tiene obras que se pueden juntar porque son superficies de alguna manera.”

del texto de la propia exposición *Bajo la superficie*:



*La reflexión en torno a la superficie, su condición matérica y la expansión del campo pictórico ocupan un lugar significativo en las prácticas artísticas contemporáneas. ¿De qué forma los géneros como la pintura y la escritura han sido alterados y dilatados hasta que la propia materia se construya como **MENSAJE CRÍTICO**? Colección MACBA. Bajo la superficie indaga en la noción de superficie como lugar privilegiado de experimentación y de sentido. Gran parte de las obras que se muestran exploran las prácticas posminimalistas incorporando el **CONTENIDO CRÍTICO** que estas aportan al lenguaje de la abstracción.*

(En el mismo espacio en el que tuvimos a Adrea Fraser diciendo que los museos utilizan la crítica institucional para lavarse la cara tenemos:)

Es una exposición que, en una primera instancia agrupa obras porque o bien tratan la condición pictórica en sí misma (*Lucio Fontana, Antoni Tàpies, Ignasi Aballí, Angela de la Cruz, Pergaume, etc.*), o han sido interpretadas visualmente como superficies (*Derek Jarman, Latifa Echakhch, Dora García, Doris Salcedo etc.*). Después hay una parte sobre escultura posminimalista que no sé si interpreta conceptualmente el literalismo formal del

minimalismo como superficie y lo enfrenta a la voluntad discursiva del post- o qué lazo hay con la superficie (*Rita McBride, Charlotte Pezenensko, etc.*). Y al final hay una parte sobre la ciudad ??? (*Gregor Schneider, Jordi Colomer, etc.*).

El carácter formalista de la exposición en cierta medida nos dificulta el trabajo. Cuando preguntamos a grupos de adolescentes qué esperan ver en un museo de arte contemporáneo y contestan que suponen que verán arte abstracto, hemos de darles la razón. El problema mayor viene cuando nos dicen que no lo entienden y hemos de dársela otra vez.

conversación:

- Querría dejar de lado la discusión sobre si el arte debe o no debe ser entendido dado que aceptar esta discusión podría suponer aceptar la premisa de que existe una manera correcta de leer o percibir una obra. La realidad en relación a cómo entra en contacto el público con esta exposición tiene más que ver con la noción de que el arte contemporáneo es notoriamente contextual y en una exposición con un discurso temático narrativo, no entenderás nada si no conoces el contexto. Esto es algo difícil en una exposición que solo se habla sobre sí misma, arte sobre historia del arte, y que para nada apeña a tu propia vida. Suponiendo que hay varias capas y significados, cada visitante se sitúa en un lugar, pero ¿qué parte del discurso es accesible desde cero? Primero se pintaban ventanas al mundo, luego hay un replanteamiento en la representación de la realidad y sobre el propio hecho pictórico, etc. Hay algo de historia, siempre la hay, repito que el arte es contexto pero si no sabes de pintura no vas a saber de qué va esta sala. ¿Sin saber de arte puedes tener una experiencia estética viendo un cuadro de Tàpies? Sí. ¿Puedes tenerla viendo un muro real? ¿Para qué ver a Tàpies? Como dijo Kaprow, la vida ha superado al arte y para que el arte tenga algún sentido este debe apeñar a la vida.
- El tener una experiencia estética con un Tàpies es un tema de resituar el muro en un museo, así, lo miramos de otra manera.
- ¿Pero lo miramos así porque sabemos que tenemos que mirar diferente en un museo o porque realmente funciona el propio dispositivo museístico, que facilita la abstracción?
- Creo que hay algo en la sobreexposición de imágenes actual que hace muy difícil que un visitante sin bagaje artístico, es decir, que no haya sido adiestrado para saber apreciar el arte de vanguardia, pueda tener una experiencia estética con un cuadro de Tàpies. O unx que no reconozca el aparato museístico; pero para eso vienen al museo desde el colegio.

flashback:

En la exposición anterior, siempre que lxs adolescentes tenían prejuicios sobre arte contemporáneo y decían "Eso lo hago yo" intentaba cuestionar esa noción que arrastramos de arte como cualidad fuera de este mundo que tienen algunos objetos.

1. "EL ARTE CONTEMPORÁNEO ES UN ESPACIO DE REFLEXIÓN."
2. "QUE EL ARTE LO PUEDA HACER CUALQUIERA ES UNA DE LAS MEJORES COSAS QUE LE HAYAN PASADO AL ARTE CONTEMPORÁNEO. (TÚ NO ERES MENOS QUE UN ARTISTA, CLARO QUE PUEDES HACER ESO.)"

3. "A LO MEJOR UN CUADRO CON UNA RAYA ES UNA MIERDA, PERO NO PORQUE LO PUEDAS HACER TÚ SINO POR OTROS MOTIVOS."

Aquí les llevaba a ver el *Corpo d'Aria* de Manzoni. Les explicaba que ese artista vendía unos globos para que los inflaras tú, pero si querías te lo inflaba él, pagando más, y tenías el aire del artista. Les explicaba también que vendía su mierda enlatada. Les preguntaba que qué les parecía y les decía que si eso les enfadaba es que la obra funcionaba.

- También cuestiona esa idea de artista como genio creador (mayormente pintor o escultor, muy mayormente hombre) que cualquier cosa que haga es arte.
- ¿Arte es cualquier cosa que produce un artista? ¿O es artista cualquiera que produce arte?

Ahora si lxs adolescentes tienen prejuicios sobre el arte contemporáneo aciertan de pleno. En esta exposición todas las obras me parecen un Manzoni pero sin la broma.

A mí me gustaba empezar la visita por la sala de conflicto laboral, que era la que, por reconocimiento de contexto, más impacto causaba en lxs adolescentes. Comenzaba por *Línea de producción por excedente*, de Adrián Melis.

- En esta obra, Adrián Melis pone una oferta de trabajo [ASALARIADO] a la que responden 2700 personas de entre las cuales entrevista a cinco y contrata a una, cuyo única labor consistirá en destruir todos los currículums que había recibido. Un vídeo muestra el proceso de destrucción mientras como subtítulos aparece la entrevista de trabajo que se realizó a la candidata elegida. Frente a la pantalla, una montaña de papeles triturados nos devuelve a la *realidad material*.

¿De qué habla esta obra?

Yo una vez eché un currículum en IKEA para una oferta en la que ofrecían 20 puestos de trabajo. Se presentaron 4000 personas. ¿Creéis que me cogieron? Para explicar esto hice una entrevista de trabajo con otras 10 personas. Una de ellas pica entradas en otro museo. ¿Dónde estarán las demás?

Mira a las estrellas

- Los derechos sociales están hechos una mierda. Nacemos y ya luego hemos de trabajar para asegurarnos seguir con vida.

Cuando estaba esta exposición cobraba 6€ y me daban 3€ extra por explicar esto.

POEMA:

A veces lo comentaba.

Sacaba el tema con la obra de Eulàlia Grau.

Única obra que trata la discriminación de la mujer en toda la sala.

Única obra hecha por una artista mujer en toda la sala.

La obra se llama Discriminació de la dona.

Yo hablando de conflicto laboral.

Yo cobrando 3€ por ello.

La nueva exposición se llama Bajo la superficie.

Pero en esta ya cobramos más.

Nos la encontramos al volver de la huelga.

unas notas que escribimos Victor Hermoso y yo para el proyecto conjunto con Édgar Díaz, Edu Ruiz y Harley Martínez sobre nuestra situación en MACBA:

"[Somos] trabajadores en MACBA subcontratados por la empresa de servicios Ciut'art. Nuestro sueldo es de, aproximadamente, 6€ la hora. En el caso de los educadores, se habrían de sumar 9€ al realizar una visita guiada en inglés o 3€ en el caso de que esta sea en catalán o en castellano. Sin embargo, MACBA paga por nuestros servicios cerca de 15€ la hora y la entrada que da acceso a esta institución cuesta 10€ [...]"

Nuestro trabajo, nuestros cuerpos, son los mismos que ejercen como mediadores entre el museo y el público que accede al edificio. Estos son también los mismos cuerpos que elaboran los discursos con los que el público entra en contacto con las obras de un museo que se posiciona frontalmente en contra de nuestra precariedad, un museo que, al mismo tiempo, la niega invisibilizándola [...]"

En el museo, actualmente, tenemos tres exposiciones. Dos de las cuales dedican un espacio completo cada una a reivindicar los derechos de los trabajadores y a enunciar las violencias de las condiciones laborales: *Del mono azul al cuello blanco*, en *Gelatina Dura*, y *Conflicto laboral*, en *Colección 31*. Obras como *Nurthax Presenta*, de Joaquim Jordà, *Línea de producción por excedente*, de Adrián Melis o *Trilogía Postfordista II. Blue-Collar Suite No. 2: Lear's Song*, de Octavi Comeron vertebran el discurso oficialmente contrahegemónico del museo [...]"

Volviendo a la *Trilogía postfordista*, el artista y teórico catalán Octavi Comeron ejemplifica en la que él denomina *la fábrica transparente*-aquella que ya no solo se basa en la producción de objetos y/o productos (in)materiales, sino que también teatraliza y escenifica los propios procesos de producción- las diferentes jerarquías laborales que se dan en las

formas de economía actuales. Sin embargo, la fábrica transparente, pese a su (presupuesta) aniquilación de opacidad, no funciona realmente como tal, sino que en su juego de sombras deja entrever aquello que quiere mostrar mientras invisibiliza lo que pretende negar. Para Comeron, el paso de la fábrica industrial a la *transparente* se concreta mediante una retórica de la *exposición*, escaparate que decide qué es lo que merece ser mostrado. Con esta misma dinámica el museo ejecuta una organización y jerarquización de los cuerpos que trabajan en el museo.

Según Comeron dicha categorización de los trabajadores es simbolizada mediante la contraposición entre el "mono azul" y la "bata blanca". En la fábrica transparente, solo quedan al descubierto los segundos, los *know-workers* (Brea), mientras que el trabajo de los primeros queda ocultado. Precisamente, la obra de Comeron *Trilogía Postfordista II: Blue-Collar Suite N°2: Lear's Song* (2009) que expone el MACBA en su exposición *Colección31*, hace un seguimiento de la deslocalización de la fábrica Lear hacia Polonia. Los trabajadores de "mono azul" no dejan de existir, sino que se invisibilizan: están igual que la fábrica, deslocalizados. Este juego de visibilidad/opacidad es representado por Comeron mediante un palé de metacrilato cuyo interior es azul, simbolizando la base y auténtica estructura que sustenta la producción. Encontramos aquí un conflicto interesante en relación a nuestra situación laboral en la que nos situamos entre la producción cognitiva y la prestación de servicios.

De la misma manera en la que *la fábrica transparente* jerarquiza, en el MACBA existe entre sus trabajadores una retórica de estatus. Partiendo de los trabajadores de oficinas, que gestionan el museo desde el edificio contiguo al lugar donde se desarrolla el trabajo de base real, hasta los trabajadores subcontratados de venta de tickets, mantenimiento, educación, limpieza, seguridad, etc. que lo llevan a cabo."

"Fem un balanç molt negatiu. A més en uns dies en què la ciutat ha viscut un atemptat i que em sembla que més que mai és necessària la cultura per demostrar quina societat volem construir, tenir tancat un museu és una situació en absolut desitjable"

- Ferran Barenblit en Rac 1 sobre la huelga del Macba en relación al atentado del 17 de agosto.
(<https://www.rac1.cat/programes/14-15/20170823/43757422797/vaga-barcelona-macba.html>)

Meanwhile, inside the Musuem...

...

Expuesta en Col·lecció 31 y Gelatina Dura: La película *Numax Presenta...* (1980) de Joaquim Jordà trata sobre el proceso de la fábrica Numax, retomada por lxs obrerxs en 1977 en el momento de su cierre y autogestionada por ellxs durante dos años. La película es un testimonio brutal no solo de las luchas obreras de finales de los setenta, sino también de todo lo que entraña un proceso compartido de empoderamiento contra el capital desde la base. La filmación marcó el fin del proceso de autogestión y fue financiada por lxs propix obrerxs con el último dinero que tenían en la caja de resistencia. Así mismo, son también ellxs quienes dan forma al relato explicando y ficcionando todos los eventos, debates y decisiones que tuvieron lugar en esos dos años. Su honestidad y la pluralidad de voces y experiencias representan a la perfección la pluralidad del proceso. En varios momentos del film se tratan las diferentes opiniones dadas en el seno de la propia organización respecto a, por ejemplo, igualar salarios independientemente del trabajo realizado o hacer distinciones, o participar del movimiento sindicalista clásico o mantenerse al margen. Pero es el final del film el que dota a estos debates de una nueva perspectiva. La película cierra con una fiesta de fin de rodaje, que sirve también como celebración de clausura del proceso de autogestión. En esta fiesta se pregunta a lxs trabajadorxs qué piensan hacer a continuación y, en su mayoría, todxs esperan no volver a trabajar en una fábrica como Numax nunca más. Aquí me gustaría añadir algunas de las respuestas:

“Lo que tengo muy claro y he sacado de esta experiencia es que **tengo que pasar hambre para que me exploten otra vez como me han explotado**, y quiero hacer un trabajo que me guste y donde esté bien, pero trabajar y explotarme ni hablar, tengo que pasar mucha hambre para hacerlo.”

“Algo tendré que hacer, desde luego, si quiero vivir, desde luego **ponerme a trabajar bajo el mando de otros patrones no lo haré nunca.**”

“Pienso organizarme de alguna manera en la que pueda vivir, y si es posible, en el campo. Porque esto de estar en la fábrica en cadena te anula completamente. Luego, **los niños no quiero que suban en la explotación que yo he subido**. Quiero que se desarrollen más, más libremente. Vivir en la ciudad es un rollo.”

“Lo que tengo claro, que supongo que será algo que te ha dicho mucha gente aquí, y es que **no piensa volver a dar golpe en su vida, o al menos lo voy a intentar.**”

A partir de estos testimonios, vemos, por un lado, las esperanzas depositadas en los ideales que los movimientos libertarios y de izquierdas ofrecían tras el fin de la dictadura franquista. Y por otro lado, cómo estas respuestas marcan, en la película, el momento en el que *la experiencia vivencial supera al plano teórico y la crítica del trabajo se centra en el modelo y no en las condiciones, que son implícitas del modelo.*

El cierre final de la fábrica se debe a la imposibilidad de hacer frente a las demandas del mercado, asociadas al avance tecnológico del sector, a la dificultad de la gestión del centro y al boicot de otras empresas de la competencia. Cuando la película fue estrenada en la Filmoteca de Cataluña, no recibió el apoyo de ninguna organización de izquierdas, puesto que entendieron que aquella era la filmación de un fracaso y que no serviría para apoyar o representar el fin que deseaban. Es interesante ver cómo este fracaso no fue entendido como una alerta o una oportunidad para generar un análisis crítico, y cómo las izquierdas reprodujeron lógicas utilitaristas de una forma tan flagrante, pasando por alto la voluntad del film tenía de ser un testimonio sincero, plural y experiencial. De este modo, la película se perdió durante veinte años. En respuesta a esta película, en 2004, cuando se recuperó la cinta, Joaquim Jordà rodó una segunda parte titulada *Veinte años no es nada* (2004), en la que el director rastreó y entrevistó a aquellxs trabajadorxs que habían tenido un papel más prominente en el primer film. En esta segunda película, la mayoría de personas que habían formado parte del proceso de Numax se habían asentado, representando el declive de las luchas libertarias en el sistema del bienestar antes de la crisis financiera global. Pero hacia el final de la película, lxs ex-trabajadorxs de Numax hacen un brindis en el que unx de ellxs propone brindar por “que los españoles sean capaces de echar a Aznar y que la gente llana del pueblo recupere el sentido crítico y se rebele cuando haga falta” a lo que otrx responde: “Eso, que los derechos se están perdiendo, después de lo que nos costó. Que no hay contratos fijos ni hay contratos na en las empresas, solo contratos basura.” Sería interesante saber cómo sería el brindis de producirse en el 2017.

· Por otro lado, frente a *Numax presenta...* en la sección **DEL MONO AZUL AL CUELLO BLANCO** de **GELATINA DURA**,

inciso:

Hito Steyerl reflexiona en su ensayo *Es el museo una fábrica* (2009) sobre cómo el hecho de que las primeras películas de Louis Lumière en las que se filmaba a obrerxs saliendo de una fábrica marcaba simbólicamente el fin del trabajo industrializado. Sobre el tema,

Hito alerta: "Pero, aun cuando abandonan el edificio fabril, ello no significa que dejen atrás el trabajo. Más bien lo llevan consigo y lo dispersan en todos los aspectos de la vida." (Steyerl, 2014: 68) Una suerte de premonición del paso del mono azul al cuello blanco, del sistema fordista al cognitariado.

tuvimos la obra de María Ruido *La memoria interior* (2002), un video ensayo donde reflexiona sobre la memoria y la construcción del pasado y la historia a partir del relato de sus progenitorxs como trabajadorxs migrantes en Alemania. En esta obra, Ruido habla en primera persona sobre su experiencia como hija de migrantes y sobre cómo ha cambiado la visión sobre el trabajo en el salto generacional entre ellxs. La artista les escribe: "Hoy desde mi trabajo pienso en cómo hacer visible vuestro trabajo. La producción de la historia, la historia de la producción. Cómo imaginar hoy la fábrica. Cómo representar el polvo negro y los vestuarios silenciosos de cansancio. [...] Cómo hacerlos entender que trabajamos ya cuando no trabajamos, que honramos vuestro recuerdo al resistir en la precariedad. Cómo hacerlos comprender que el trabajo no nos ha hecho libres. [...] Todos vuestros esfuerzos estaban dirigidos a cambiar nuestro futuro. Y el futuro cambiado se levantó entre nosotros como una distancia insalvable." Aquí, María Ruido hace una lectura del pasado contextualizada desde el presente, desde su propio cuerpo.

<https://www.macba.cat/cafi-per-setmana-santa-no-treballeu-mai>

I PER SETMANA SANTA... NO TREBALLEU MAI EN FAMÍLIA

L'any 1969 va aparèixer en un mur de París una pintada que deia *Ne travaillez jamais* (No treballeu mai) i que va ser atribuïda al cercle de la Internacional Situacionista, un grup d'artistes i intel·lectuals que tenia com a objectiu acabar amb el sistema opressiu de la societat de classes i combatre el sistema ideològic contemporani de la civilització occidental: l'anomenada dominació capitalista.

Els situacionistes reivindicaven el potencial revolucionari del temps lliure i l'espai públic com a lloc de creació cultural i d'acció política. En un exercici per recuperar aquest esperit, ens preguntem: quines noves relacions i significats poden sorgir de desplaçar conceptes i accions que semblen inalterables com el treball, el temps productiu o improductiu, l'eficàcia, l'absència, el que és útil o el que és inútil?

En aquest taller us proposem experimentar plegats la possibilitat d'alterar allò que sembla inamovible. Es tracta d'imaginar junts aquests desplaçaments a partir de treballs com els d'Adrian Melis o Andreas Siekmann, i transformar-los en estampacions perquè surtin del museu i ocupin l'espai públic.

MICRORELATO: Este es el texto a partir del cual nos pidieron diseñar un taller. Por talleres el extra eran

€

Actualmente????? en nuestra sociedad????? el trabajo ya no es una labor que podamos focalizar en un tiempo y espacio determinado sino que ocupa todas las esferas de la vida pública y privada????? tornándose indisociable de cualquier actividad de la vida cotidiana?????

¿Cuánto tiempo tardamos en generar una idea o un conocimiento que nos permita desempeñar esa actividad?

¿Cuánto tardamos en construimos a nosotrxs mismxs como sujetos deseablemente explotables para el desempleo de la misma?

otra obra de la colección anterior:

El valor de la ausencia: Excusas para ausentarse de su centro laboral (2009-2010), de Adrián Melis, subvierte estas condiciones. En la obra, Melis contactó con 114 trabajadorxs para que se ausentaran de sus lugares de trabajo mediante una excusa falsa y le proporcionarían una grabación de la conversación por la que él les pagaría el dinero que perderían los días que les concedieran por su excusa. Por un lado, Melis está pagando por un trabajo: lxs trabajadorxs han de pensar una excusa que funcione, han de asumir el riesgo que entraña mentir a la empresa y han de superar los días consecutivos y convivir con aquella mentira. Es un trabajo cognitivo en el que están generando una idea que les permite lograr un resultado: faltar a su trabajo remunerado. Por otro lado, Melis también está usando las herramientas del sistema en contra de este sistema: está remunerando un trabajo según rige un salario preestablecido en relación al tiempo de trabajo invertido y, además, recibe una mercancía a cambio: la grabación de la conversación.

conversación respetuosa o intercambio de comentarios:

- Ambas obras de Melis, en general, tienden a convertir una acción muy sencilla en una manera de poner a debate una realidad mucho más compleja. Ambas utilizan situaciones que podríamos tildar de cierta crueldad para, mediante el humor, hablarnos de nosotrxs. Una manera de comunicar esta realidad rehusando la palabra (experiencia estética, arte). De crear otro tipo de impacto o afectación en el interlocutor. Creo que ese debería ser propósito del arte. El arte contemporáneo como un espacio para la reflexión; mediante un dispositivo que es, ya de por sí, hiper contextual, tanto se quiera o como si no. El propósito de generar preguntas y no respuestas, me parece una labor esencial en un momento en el que vivimos,

en una red de abstractas imposiciones que nos dirigen hacia un final bajonero, pero altamente afectado por las condiciones materiales e inmateriales en las que nos movemos.

Desde esta perspectiva crítica y analizando la obra de Theodor W. Adorno, Jordi Maiso en su ensayo *¿Comunicación libre de coacción o falsa inmediatez?* (2010) describe la industria cultural como un "marco de praxis social que rige las formas de interacción, de deseo y de praxis cotidiana de acuerdo con los imperativos de la reproducción social, favoreciendo la intrusión del dominio, la adaptación y el conformismo" (Maiso, 2010: 67). Un sistema que configura "las formas de relación con el mundo de los individuos socializados, sus horizontes de deseo y las normas de lo socialmente aceptado." (Maiso, 2010: 63) En este sentido, las redes sociales se convierten en una especie de macro industria cultural donde todos producimos estos patrones y reproducimos y producimos subjetividad.

Haiku Experimental: Bajo la Superficie

En el museo hay
Unos cartones que me hablan de
Capitalismo.



Sense títol (1972) de Robert Rauschenberg
dentro texto del museo: "Membre de la Beat Generation, Rauschenberg va interessar-se als anys cinquanta pel collage i l'assemblatge, gèneres que va descobrir juntament amb Cy Twombly i guiat per l'interès cap a Marcel Duchamp i Joseph Cornell. Després d'experimentar amb les seves múltiples possibilitats, ja als anys setanta incorpora materials pobres com cartró, cinta d'embalatge o cautxú.

*Amb un aspecte intencionadament pobre, a la seva obra Sense títol fuig de qualsevol retòrica formal. El procediment tècnic de l'assemblatge no només serveix per posar en diàleg diversos materials, sinó que també suposa una reivindicació visual dels objectes. L'estètica residual d'aquesta obra conté **UNA CRÍTICA AL CAPITALISME** i al seu sistema circular de producció-consum-refús."*

UNA CRÍTICA AL CAPITALISME
UNA CRÍTICA AL CAPITALISME
UNA CRÍTICA AL CAPITALISME

UNA CRÍTICA AL CAPITALISME

UNA CRÍTICA AL CAPITALISME

UNA CRÍTICA AL CAPITALISME

conversación:

- Viendo el video de Melis vemos de qué va, tiene un vínculo directo con la realidad, con nuestra vida. Lo mismo con *Numax presenta...* ¿Qué vemos en estos cartones?
- Una obra anticapitalista.
- Genial, veamos de qué trata la siguiente.

Y así con el arte burgués, o su discurso comisarial, que acomoda la crítica y la diluye.

¿Qué impacto tiene esto en ti?

- Ponme dos obras anticapitalistas para llevar.



Diverses obres de Rita McBride de entre el 2000 i el 2003

dentro texto del museo: "Rita McBride realitza escultures postminimalistes properes al disseny industrial i l'arquitectura moderna. Interessada per les situacions performàtiques que es deriven d'objectes i elements urbans, els incorpora alterant-ne les dimensions, colors i materials. Intrduint-los als espais artificials del museu, queden imbuïts d'una nova condició artística.

A *Servants and Slaves (Domestic)*, els espais i elements que estan al servei de la ciutat (canonades, cuines, garatges...) ens recorden el paper que ha tingut **LA LLUITA DE CLASSES** i la industrialització. I a *White Elephant (Wall)*, converteix un dels elements de l'aire condicionat, habitualment situat als terrats de la ciutat, en un objecte lluminós i impol'lut. El seu títol remet a l'expressió anglesa utilitzada quan un objecte és inútil o una causa perduda."

LA LLUITA DE CLASSES



LA LLUITA DE CLASSES
LA LLUITA DE CLASSES
LA LLUITA DE CLASSES
LA LLUITA DE CLASSES
LA LLUITA DE CLASSES
LA LLUITA DE CLASSES
LA LLUITA DE CLASSES
LA LLUITA DE CLASSES
LA LLUITA DE CLASSES

En la foto de la izquierda aparecen dos obras, la de Rita McBride y la de Charlotte Posensenske.

Rita McBride trae objetos de la ciudad, los singulariza y los entra en el museo.

De la propuesta de Rita McBride se desprende el cuestionamiento del museo como espacio de legitimación del objeto artístico.

La obra de Rita McBride es de principios de la década de los 2000.

Charlotte Posensenske crea múltiples industriales y los sitúa en la ciudad.

La propuesta de Charlotte Posensenske pretende crear una interferencia en el espacio público y propone una experiencia en la persona común que se cruce con su obra.

La obra de Charlotte Posensenske es de finales de la década de los 1960.

dentro manifiesto de Charlotte Posensenske:

"Las cosas que hago son variables,

lo más sencillas posible, reproducibles.

[...]

Pueden distribuirse en nuevas combinaciones o posiciones, alterando así el espacio.

Estas alteraciones son obra del consumidor, que una vez tras otra participa en el proceso de creación.

[...]

Hago series porque no quiero hacer piezas individuales para individuos,

[...]

Cada vez son menos reconocibles como "obras de arte". Los objetos pretenden tener el carácter objetivo de los productos industriales.

No pretenden representar más de lo que son.

Las antiguas categorías artísticas ya no existen.

[...]

Si bien a nivel formal el arte se ha desarrollado progresivamente, su función social se ha estancado.

[...]

Me es difícil aceptar que el arte no pueda aportar nada para solucionar los problemas sociales

Que nos apremian."



alguien en la sala dice:

"Una película no puede cambiar el mundo, pero puede cambiar la vida de alguien que puede cambiar el mundo."

Tal vez habla de *Blue* (1993), de Derek Jarman.

Esta película, expuesta en colección, puede tener el impacto real de cambiar la vida de alguien.

- O la obra de Félix González-Torres.
- Eso siempre, aunque no sepas por qué está aquí.

en sus mentes suena *Panic* (1987) de The Smiths:

(que no está en la exposición, por eso suena en sus mentes)

Burn down the disco
Hang the blessed DJ
Because the music that they constantly play
It says nothing to me about my life

Quema el museo, cuelga al comisario porque las obras que ponen
constantemente no me dicen nada sobre mi vida.

Yo no sé qué es eso de la competencia pública en el arte, ¿pero es la política contractual en un museo un tema demasiado mundano como para afectar la legitimidad política de su discurso? ¿O sucede lo contrario y es realmente algo sumamente inabordable?

En 2006 ya se dijo: "Hablar de precariedad en Macba es como hacer un curso nutricional en McDonald's" (ctrl-i)

· ara fem un exercici -> fill the blanks:

CÁNTARES DE HUELGA I:

SI ____ ET-CREMA, CREMA ____

SI ____ TEXPLOTA, EXPLOTA ____



Nuria Moreno Deamo (Barcelona, 1980)
Dictadura de la estética femenina actual
 Collage sobre papel, 2018
 24 x 32 cm

En mi obra va implícita una crítica al capitalismo y al patriarcado, predisponiendo los dos a la mujer como gancho para el consumo, a través de su concepción simbólica de objeto de deseo, y, cosificándola, perdiendo así su identidad como sujeto. Presionándola estéticamente de forma absoluta, directa y cotidiana a seguir ciertos cánones estéticos y de belleza, basados sobre todo en la delgadez y juventud de los cuerpos femeninos...

Hay un sector del arte contemporáneo de hoy, en el que yo me identifico, que analiza la vida cotidiana de individuos, colectivos y comunidades. Yo analizo en mi obra (e intento plasmar) lo que considero es la situación social actual de desigualdad del colectivo femenino, y pretendo con ella mostrar, denunciar y concienciar a quien la vea; mi obra pues quiere ser un agente activo, "feminista" en este caso, para la sociedad de la que formo parte.

Dictadura de la estética femenina actual

“

La autora María Elena Morató (2011) dice que:

El arte contemporáneo quiere ser útil a la sociedad y para ello no ha dudado en crear un nuevo camino con nuevas reglas y con el uso de cualquiera de los instrumentos expresivos y comunicativos a su alcance. Este renovado activismo social surge de la confluencia de dos variables fundamentales: el rechazo a lo superfluo y a lo estrictamente individual.

032

Propuesta pedagógica

En el siguiente texto me propongo el desafío y la reflexión de presentar una propuesta pedagógica a partir de lo que se ha explicado el curso "La década de 1990: Rewind & Forward. Cap a una competència pública de l'art". El desafío radica en no proponer una fórmula, ya que el proceso artístico contemporáneo de los noventa propone justamente esto: salir de la norma.

Como propuesta pedagógica me refiero a incorporar el arte contemporáneo como una forma de conocimiento para jóvenes y profesores, no artistas necesariamente, y a incentivarlos a generar sus proyectos artísticos.

El incorporar el arte contemporáneo, como forma de conocimiento, conlleva a generar un proyecto artístico en que educadores o investigadores artísticos presenten a profesores y jóvenes ejemplos de artistas contemporáneos, como los presentados en el curso.

El trabajo de quien presenta a los artistas será generar una conversación en torno a los trabajos y a las reflexiones de los artistas. Para el comienzo de la conversación/presentación los temas centrales que recojo del curso son los siguientes:

- El arte contemporáneo sale de los lugares convencionales de exhibición.
- El arte contemporáneo busca incidir en la vida cotidiana o en lo público.
- El arte contemporáneo propone otros medios producción.

Los temas centrales son puntos de partida para la conversación y no deben necesariamente plantearse en el orden señalado arriba. A continuación los explicaré detalladamente recogiendo lo que se ha dicho en curso y por cada autor.

EL ARTE SALE DE LOS LUGARES

CONVENCIONALES DE EXHIBICIÓN:

(Este tema central recoge las reflexiones de las conferencias de Tere Badia y Jorge Luis Marzo.)

El contexto de los años noventa, estuvo marcado por la crisis económica que evidenció las fragilidades de los lugares de exposición de Madrid y Barcelona. Desde los años ochenta, las prácticas artísticas estuvieron mediadas por la institución y uno de los ejemplos es la feria de arte Arco, inaugurada en 1982 y que determinó qué es lo artístico para galerías en el país. Como respuesta entonces, hay una búsqueda de los artistas contemporáneos de los años 90 por encontrar nuevos lugares de exposición, en los que el artista y un colectivo se hacen cargo de los procesos de producción. Hubo por lo tanto, la necesidad de crear nuevos espacios para artistas contemporáneos que en los años 80 habían salido de España quienes volvieron con nuevas prácticas artísticas que la institución imperante no les daba espacio.

Algunos de los ejemplos de nuevos espacios de arte surgidos desde finales de los ochenta y los noventa son:

Espacio P: <http://sitioweb.com/espacio/>

Arteleku: <http://artxibo.arteleku.net/es>

Ateneu Popular Nou Barris: <https://www.ateneu9b.net/>

Este tema nos puede llevar a abrir la conversación con las siguientes, preguntas: ¿Qué lugares de exposición conoces? ¿Cómo son estos lugares? ¿Cómo nos determinan la manera de mirar los trabajos artísticos? ¿Conoces algún espacio independiente de arte? ¿Cómo piensas que debería ser el espacio para arte?

EL ARTE BUSCA INCIDIR

EN LA VIDA COTIDIANA, EN LO PÚBLICO.

(Este tema central recoge las reflexiones de las conferencias de Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo.)

En los años noventa los artistas citados buscan incidir en el mundo real, irrumpir el espacio público y boicotarlo como dice Rogelio López Cuenca (citado por Marzo). Los artistas de los noventa buscan conectarse con la realidad política, social y sexual tratando de comprender la complejidad de los procesos sociales. Esta búsqueda nace también como respuesta crítica a la privatización del arte y la sensibilidad, en los años ochenta. Otra respuesta crítica que algunos colectivos trabajaron fue cuestionar la institucionalidad de la identidad

la representación homogénea de la categoría de mujer por ejemplo. Surgen colectivos LGBTI y otros que incorporan discursos feministas en sus prácticas artísticas.

Algunos de los ejemplos de artistas y colectivos de finales de los ochenta y los noventa son:

Estrujenbank: <http://estrujenbank.com.es/>

Cabello/Carceller: <http://www.cabellocarceller.info/engl/>

Rogelio Lopez cuenca: <http://www.lopezcuenca.com/>

María Ruido: <http://www.workandwords.net/es>

Preiswert Arbeitskollegen

Este tema llama a generar una conversación en torno al trabajo artístico de alguno de los ejemplos y preguntarnos qué problemáticas sociales pone en cuestión el artista y en términos generales podemos también preguntar al grupo qué cuestionamientos sociales pueden criticar en sus vidas cotidianas.

EL ARTE CONTEMPORÁNEO PROPONE

OTROS MEDIOS PRODUCCIÓN.

(Este tema central recoge las reflexiones de las conferencias de Joana Masó y Joan Fontcuberta).

En este último tema me refiero a los nuevos medios de producción que propone el arte contemporáneo de los años noventa que está marcado por el espacio social en que quiere incidir y transformar. Joana Masó nos ha presentado a artistas que están interesados y se sitúan en el lenguaje explorando otras maneras menos visibles de politizar y que se conectan con el espacio crítico de la filosofía contemporánea. Los artistas generan aquí un discurso que hace crítica al discurso mismo, su materia es el lenguaje que es un sistema de signos arbitrarios y construcciones históricas que se puede destruir o desmontar.

En el caso del artista Joan Fontcuberta su lugar de incidencia es la imagen. Pone en cuestión los espacios de verdad de la imagen, la fotografía era considerada una prueba de la existencia y de la realidad y Fontcuberta en su práctica artística pone en evidencia el engaño y que los estos medios no son inocentes, trabajando con realidades inventadas, produciendo un engaño. Fontcuberta señala que en los años noventa hay una desconfianza de la realidad y de la esperanza de cambio y que en este desencanto se aboca a un trabajo más social y con la realidad política.

Algunos de los ejemplos de artistas y sus trabajos artísticos de finales de los 80 y los noventa son:

Lua Cordech: <http://luacoderch.com/>

Octavi Comeron "Hidden Piece"

Joan Fontcuberta: <https://www.fontcuberta.com/>

El tema de conversación con el grupo a trabajar puede llevar a planear un trabajo artístico en colectivo o individual y a buscar un medio de producción que sea más acorde a su idea y a preguntarnos qué efectividad creemos que el medio de producción escogido pueda tener en comunicar la idea que queremos planear en nuestro trabajo.

Esta propuesta pedagógica propone generar, mediante estos tres temas, un punto de partida para realizar trabajos artísticos que conlleven la crítica social y para ampliar los conocimientos y la funcionalidad que tiene el arte contemporáneo en nuestra vida cotidiana y que posiblemente se desconocían anteriormente.

Los trabajos y los procesos de producción artística que posteriormente el grupo genere pueden ser muy diversos dependiendo del contexto y los intereses que cada participantes.

Arte político. ¿Qué es lo que está implícito en que podamos describir o historiar unas determinadas prácticas artísticas a través de su vinculación a una forma reconocible de militancia o activismo político? No es sólo la voz o la voluntad del artista la que está inscrita en este relato. Sobre todo, la de una sociedad que busca, atormentada, un lugar de escucha. La palabra del narrador reivindica que pueda oírse la voz y el lamento *de lo que no puede* tomar parte en el discurso político. ¿Esta historia del arte le confiere a esta voz un lugar? ¿La deja hablar? ¿Se oyen sus razones? No se pretende juzgar si ésta es una manera 'acertada' o no de historiar. Sólo se admite este hecho, y se trata de conocer en qué términos o bajo qué condiciones tiene lugar. Queremos preguntar por una cierta voluntad explícita de referirse a determinadas prácticas artísticas como políticas, como instrumentos visibilizadores que toman parte en conflictos generados en el seno de la sociedad moderna. También preguntaremos qué significa llevar el concepto *competencia pública* a su efectivo cumplimiento, y si ello implica un estímulo para la comprensión de la situación en la que nos encontramos y en la que se encuentran las voces de los que no hablan.

Separación ficticia. Podría adelantarse ya la objeción de que comenzamos separando los términos 'arte' y una supuesta voluntad que desde fuera, que añadiese algo para transformarlo en 'arte político'. Esta primera separación podría tener lugar partiendo de una base o contexto de análisis que Rancière ha denominado "concepcion(es) de un presente post-utópico del arte"¹: una actitud en la que se ha terminado ya con cualquier utopía estética, con la idea de

radicalidad del arte o la capacidad de éste para contribuir a una transformación de las condiciones de existencia colectiva. Así pues partiremos del mismo postulado que en principio parece rebatirnos, y aceptaremos sus condiciones. Nos insertamos en un marco de comprensión desde el que arte y política forman parte de "un régimen de inteligibilidad en cuyo seno se volvieron pensables"², o "reparto de lo sensible"³. Entendemos desde el concepto de operación de reparto, un marco no neutro por el que las cosas adquieren ciertas *relaciones vinculantes* a la hora de ser pensadas.

Un marco cuyo análisis puede dar lugar a una comprensión de contenidos codependientes a los fenómenos 'arte' y 'política'. ¿Cómo? Señalando una "distribución y redistribución de los lugares y las identidades, de lo visible y lo invisible, del ruido y de la palabra"⁴, de sujetos capaces de decisión o de aquellos considerados incapaces o 'que no toman parte' propiamente en el espacio de lo político. Pero no solamente delimitando un ámbito frente a otros, sino refiriendo a la condición de reparto más fundamental. De modo que para conocer en qué medida es o no es un sujeto participante de lo político, y en qué condiciones puede o no puede relacionarse dicho sujeto con una experiencia específica que apunta a objetos que quedan deliberadamente separados de otros 'ordinarios', resulta imprescindible conocer las condiciones de posibilidad o reparto que dan lugar a la sociedad en la que se inscribe. Es decir, sujetos como dentro o fuera de lo político, y sujetos viviendo o no viviendo experiencia relativas a objetos sensibles especiales o extraordinarios.

¿Cuál es el carácter de este reparto? ¿Qué tipo de objetos son visibles y comprensibles? ¿Cómo se garantiza un reparto igual? ¿Qué

propiedades de los objetos pueden ser válidas para este reparto? Para que pueda haber una especificidad de lo que conocemos por 'lo estético', tiene que quedar de algún modo separado de 'todo lo demás'. Y el que haya creado esta manera de ser específica es una consecuencia de una determinada 'operación de reparto' o de cierto 'corte' en la consideración de las cosas (¿qué es necesario para que una cosa sea considerada como tal cosa?). El cómo haya tenido lugar esa operación y algunas de sus consecuencias más importantes son cuestiones poco claras y complejas, por lo que una entrada en posición necesitaría un alcance mucho mayor al de este escrito. Simplemente, apuntaremos brevemente algunas de las interpretaciones que ya discuten sobre la cuestión.

de un legado

Mundo histórico y modo de presencia.

Entendemos que cualquier régimen específico de identificación, o cualquier punto por el que cortemos las cosas y las separemos de otras, no haya de ser una condición ahistórica, que opere con independencia a su pertenencia a un mundo histórico concreto. Precisamente la historia emerge narrativamente desde las distancias entre unos modos de consideración y otros. El cómo tiene lugar esa operación de reparto es lo que construye ese mundo como tal. Por ello, el régimen de inteligibilidad que configura lo que llamamos *sociedad moderna* marcará (y si no tenemos cuidado, de tal forma en que podríamos no advertirlo) nuestra comprensión respecto de aquellos mundos en los que el reparto acerca de qué son las cosas y cómo son separados determinados ámbitos haya funcionado de un modo completamente distinto:

"esa dependencia del modo de presencia de las cosas con respecto a

la constitución del mundo histórico del que forman parte no aparece como tal para ese mismo mundo histórico, el cual, por el contrario, da por supuesto aquel modo de presencia de las cosas como perteneciente de manera «natural» y «en sí» a las cosas mismas"⁵.

Conviene ser capaces de guardar, por eso mismo, una serie de distancias de interpretación no siempre evidentes.

Platón y la polis. Un ejemplo que daría para mucho, pero del que aquí podemos sólo hacer una pequeña mención, es la interpretación acerca de lo que fuera tener un papel político dentro de la polis en relación a *La República* de Platón. Cuando decimos que no queremos caer en el error de ver nuestras propias condiciones o modos de presencia como ahistóricos, nos referimos a que no podemos apoyarnos en ellos a la hora de mirar ciertas épocas y textos. Rancière comenta que el gesto platónico no destituye únicamente a los artistas, sino también a la política misma: "la misma división de lo sensible sustrae a los artesanos de la escena política donde harían *otra cosa* distinta que su trabajo y a los poetas y actores la escena artística donde podrían encarnar una personalidad *distinta* que la suya"⁶. ¿Por qué los destituye? Porque para Rancière ese estar ahí, en ese punto del tiempo y del espacio ocupando un lugar concreto ("formas de presencia de cuerpos singulares en un espacio-tiempo específico"⁷) es lo que define el reparto de un cierto modo de presencia de las cosas (que sería en este caso, el de un mundo histórico concreto situado en la Atenas del siglo V a.C.).

Por tanto, estar ahí ocupando un lugar en la plaza pública, por así decirlo, es lo que define a uno en cuanto a su capacidad de actuación política en dichas circunstancias.

propio
del capitalismo

¿Es, en este mundo y este contexto, un argumento razonable?

Si vemos en la *polis* (y las vemos) características de una "vida orgánica de la comunidad"⁸ tal y como las ve Rancière, quizá tenga que ver con que ésta todavía se sustenta en una serie de relaciones vinculantes (o éticas): hay un dentro, hay un fuera, no hay un reconocimiento de que un tipo de actividad como el intercambio sea o signifique lo mismo para todos ni en todos los casos⁹. No hay un espacio neutro de relaciones: es por esto por lo que podemos decir que es propiamente comunidad, y no otro tipo de agrupación política, dado que no está constituida por individuos atomizados y 'vuelto a juntar' por un fenómeno de representación y legislación, como aquella que reconocemos por sociedad civil o moderna. Pero en la *polis*, de hecho, este espacio neutro está empezando a emerger¹⁰, y ciertas condiciones respecto de él comienzan a ser discutidas. La República puede ser comprendida como un intento de presentar una construcción de la *polis* de acuerdo a lo que sea la justicia, pero que de hecho, no lleva a construcción alguna: cualquier intento de definir sus condiciones lleva en la propia obra a una inconsistencia que se hace notoria. No podríamos estar de acuerdo con que Platón excluye la democracia en virtud de la creación de una comunidad ética¹¹, (en todo caso sería el estatuto de la polis como comunidad ética lo que estaría empezando a ser cuestionado) dado que para llegar a esta conclusión, hemos partido de las condiciones de reparto o noción de presencia que evidenciamos en nuestro tiempo.

Sobre todo cuando tenemos en cuenta una noción de presencia como la que nos describe de 'cuerpos singulares ocupando puntos en el espacio-tiempo'. Un espacio-

tiempo uniforme e infinito, en la que tiene sentido precisamente la situación de cuerpos singulares es, efectivamente, la forma de presencia de nuestro momento histórico a partir del desarrollo de la ciencia moderna, pero no válido en cualquier momento histórico. Una noción de reparto concerniente a la modernidad, que ha requerido para su fundación dejar atrás otro tipo de constructos o repartos como obvios¹².

Hemos explicitado un ejemplo que nos pone en situación respecto de la necesidad de analizar ciertos fenómenos en relación al tiempo histórico y modo de presencia que les corresponden. Ahora volveremos al tema que nos habíamos propuesto: explicitar las condiciones de lo que conocemos por 'lo estético' en relación a 'lo político' en un reparto que concierna a ambos fenómenos.

SER-MERCANCÍA COMO ONTOLOGÍA DE LA MODERNIDAD.

Tendremos a partir de ahora que fundamentar el análisis en un reparto 'de lo que hay' o régimen de identificación que nos permita explicar la comparecencia como tal de las cosas desde la modernidad y para ella. La sociedad moderna es aquella basada en la producción para el cambio. Supone idealmente un paradigma de reductibilidad de unas cosas a otras en respuesta a su ser-mercancía, como forma de presencia. Nos ceñimos a la puntualización de Marx por la que la ley del valor "desempeña en la experiencia moderna de lo ente el papel de la ontología implícita en toda patencia de algo ente"¹³.

El intercambio y el mundo descualificado. Nos interesa la tesis siguiente: un reparto que entienda 'la sociedad moderna' como aquella disposición donde *lo que hay* es la *riqueza*, y lo que es en tanto que cosa,

es la *mercancía*. Precisamente por serlo y por venir dado su valor desde la concurrencia en el mercado, quedan negadas sus otras cualidades de cosa, dada la afirmación radical de una 'sustancia de valor' cristalizada en toda mercancía: el 'trabajo humano abstracto' o 'trabajo humano igual'. "La totalidad de lo ente aparece como el ámbito de la mediación por el trabajo"¹⁴. Por mediación del mercado, ese espacio de concurrencia universal que posibilita las relaciones de cambio, las cosas entran a ser descritas y consideradas por el tipo de relaciones que se descubren en él. Para que se produzca el intercambio, las cosas han de estar determinadas cualitativamente (qué cosas hay) y cuantitativamente (cuánto hay de cada cosa). El valor-de-uso (qué cosas hay) se incorpora como determinidad para el cambio. Así, queda negada su especificidad de cosa como tal, presupuesta ya en un determinado valor que-posiciona-X-en-tanto-que-n-veces-igual-a-otros (cuánto hay de cada cosa). No hablamos relaciones entre 'esta cosa' y 'la otra' que sean vinculantes y específicas (narrativas), sino de 'cualquier cosa de este tipo es igual en n-proporción que ésta otra por la que se intercambia'. "Todos los entes son cantidades de magnitudes y tal afirmación está fundamentada por el hecho de que las cosas han de poder ser mercancías"¹⁵, porque el 'soporte material' de las cosas en la sociedad moderna únicamente soporta valor.

El trabajo y el mundo descualificado. Ese valor es el trabajo que hace posible la mercancía, pero ya no se trata de un trabajo determinado, 'este trabajo' por el que me relaciono con una cierta concepción del mundo, que me vincula a cosas y a personas y que no es expresable en términos de otros, ni de variables. Hablamos de lo contrario, un 'trabajo abstracto igual que...'. El 'trabajo real' queda negado en cuanto

trabajo humano que produce 'ésta cosa', para transformarse en 'cuánto trabajo humano en general hay en una cosa como ésta'. Un 'trabajo real' e inmediato que es posible contemplar, que se hace material y sensible, es esencialmente distinto al trabajo 'verdaderamente real' o 'socialmente útil', objetivo, que se puede expresar 'objetivamente' en el producto y en cantidades de trabajo igual, cuando entra en términos de relación universal de cambio: es ahí donde se manifiesta su valor. Si un trabajo humano, por muy real e inmediatamente perceptible que sea, no entra a la concurrencia en forma de 'trabajo humano igual' y no se puede expresar en sus términos, no es auténticamente trabajo, no puede ser socialmente reconocido. Sencillamente porque no hay patrón o régimen de identificación por el que pudiese ser reconocido más allá de dicha concurrencia: tener un patrón o régimen de identificación X es para el mundo histórico del caso (o sea, el nuestro), su manera de reparto, las condiciones que se reclaman a la hora de admitir algo como verdad.

El espacio político y el mundo descualificado. Un espacio político en la sociedad moderna en la que el modo de presencia es el que hemos descrito hasta el momento, se construye a través de las relaciones de dependencia de sujetos libres, en principio independientes, pero que no obstante necesitan mecanismos de intercambio y de acuerdo para resolver sus necesidades, y donde se cumplan ciertas garantías. Todo aquello que puede ser garantizado lo es de manera universal: las condiciones para el juego de lo político serán aquellas que puedan presentarse como 'iguales para todo y para todos': "se está en la línea de reconocer algo que sería lo mismo para todos y para todos

los casos y, por tanto, en la de asumir un espacio uniforme, consiguiendo, en un espacio sin límites"¹⁶ ¿Tiene sentido en un espacio de estas características decir que lo que genera diferencia entre tener un papel político y no tenerlo es ocupar determinados puntos representativos en dicho espacio y estar? ¿En qué sentido uno está, tiene la palabra y participa? ¿Puede participar en cualesquiera condiciones? ¿O los contenidos que vaya a tratar de garantizar deben estar articulados siguiendo este esquema, es decir, ser propiamente alienables de todo vínculo?

La ciudad contemporánea. Pongamos un ejemplo respecto de lo que estamos tratando de decir: la reflexión sobre la ciudad y el territorio en nuestro tiempo desde una constatada incapacidad por parte de las herramientas políticas y de derecho para generar, preservar o garantizar contenidos vinculantes en la ciudad. Las relaciones, afectos y memorias de las que participan sujetos y colectivos junto con el vestigio material de lo edificado, se exponen constantemente a una extrema fragilidad. Por un lado imponemos normativamente condiciones de universalidad de lo que se puede hacer y lo que no con el territorio, que son iguales para todos y para todo. Las relaciones que se ajustan a derecho, los Planes directores urbanísticos, el mercado del suelo. Nada puede ser excluido del plano ni del plan: hay excepciones, pero éstas no son trozos de plano que arrancamos, sino que han de ajustarse a las mismas condiciones de 'interés general'. Por otro lado, generamos vivencias que nos vinculan con ciertos barrios y edificaciones, colonizamos trazas y memorias, individuales y colectivas: establecemos relaciones que no se dan en condiciones de 'igual para todo y para todos', sino que son vínculos relevantes, que generan una topología muy diferente a la

isotropía de las primeras. Las transiciones entre estos tipos de relación son lugares permanentemente en conflicto. Nos queda por pensar cómo la experiencia de colectivo surgida a través de la creación de tejidos de relación en los barrios y a través de las edificaciones, puede ser tenida en cuenta por una acción política que en el protegerlas no las fagocite institucionalmente. ¿Pueden ajustarse este tipo de contenidos vinculantes a condiciones universalizables, de 'interés general'? Este mismo problema vuelve a plantearse cuando las experiencias artísticas y la narración de su historia vehiculan ciertos contenidos vinculantes que la topología de un espacio político como éste no puede admitir.

LA SOBERANÍA QUE RESIDE EN LA INDISTINCIÓN DE UN RÉGIMEN DE LO ESTÉTICO.

El malestar de la estética. Cuando Rancière expresa un malestar respecto de la estética, éste tiene la forma de una *especificidad de lo estético*. La paradoja que se presenta es la siguiente: el arte conforma un rango nuevo de sensibilidad, defiende una lucha por las relaciones que nos vinculan ética y estéticamente a las cosas y a los otros, unas relaciones que nos devuelven al mundo, que nos hacen pertenecer a él. Por otra parte, ello no consigue frenar la descualificación experimentada en los fenómenos que caracterizan nuestras relaciones más primarias dentro de una determinada sociedad (la nuestra), como el mercado, el trabajo o la vida pública. Y en esta imposibilidad, se separa de estos espacios de la vida para construir la excepcionalidad de lo estético:

"las cosas del arte se identifican, de aquí en adelante, cada vez menos según los criterios pragmáticos de las «maneras

de hacer». Y se definen cada vez más en términos de las «maneras de ser sensibles».¹⁷

De aquí la crítica a regímenes de identificación de lo artístico que determinan una lejanía con lo político como espacio de disensos, al proponer disensos absolutizantes ('todo está perdido', 'la experiencia de lo no presentable', etc.). Al inscribirse desde una experiencia *específica* que suspende las acciones ordinarias y definir "los objetos del arte por su pertenencia a un *sensorium* diferente del de la dominación"¹⁸, estas posiciones de comprensión rehúsan la construcción de un espacio de lo político, porque no se presentan a él: ¿cómo podrían presentarse sin ser abducidas por sus condiciones? Solamente desde una posición que revele dichas condiciones no evidentes y las haga presentes. El espacio del todo-igual como fuente de descualificación de mundo ¿puede llegar a presentarse creando algún tipo de distancia narrativa?: "(El arte crítico) debe extraer de las zonas de indistinción entre el arte y las otras esferas las conexiones que provoquen la inteligibilidad de la política"¹⁹.

La vuelta 'salvadora' a una comunidad de relaciones vinculantes. No obstante, cuando esta contraposición, no es asumida como tal –esto es, no se hace presente– es fuente de todo tipo de paradojas: desde una necesidad de crear atada a la construcción de un tejido de inscripciones sensibles radicalmente separadas del mundo mercantil o político de la equivalencia y la reductibilidad (estética de 'lo sublime') o bien la necesidad de construir espacios que reconfiguren simbólicamente un 'territorio de lo común' de relaciones vinculantes 'esperanzadoras' pero fuera de la realidad del espacio político (estética relacional). El lamento respecto de la no-asunción del componente de reductibilidad que expone

a cualquier ente a su ser-mercancía, en caso del producto cultural, es consecuencia de un discurso de interpretación que no ha salido de este conflicto. La contradicción se materializa en la asunción de que el *producto-artístico-radicalmente-irreductible* toma también su valor (en el sentido que ya ha sido explicitado) en su posibilidad de concurrir al mercado:

"el poema sólo es en la medida en que tiene un «valor» en el sentido de la teoría del valor (por lo tanto, ciertamente, no en la medida en que es poema). En el que la operación del poeta sólo se reconoce como «trabajo abstracto», y aun esto lo es sólo si se revela «socialmente necesaria» a través de la entrada de su «producto» en la universal relación de cambio."²⁰

Batalla y contradicción. El poema, la obra, es espacio que reclama y abre un mundo, pero no tiene la oportunidad siquiera de ser creado sino entrando al mismo tiempo como ente. Si consigue transformar su recepción en otra cosa, inscribiéndose a sí mismo en otro modo de ser de las cosas –esto es, inscribiéndose en otro régimen de identificación distinto al del valor– entonces deja abierto ese mundo a nuevas posibilidades de interpretación y cuidado. La soberanía de la obra no reside ni en pertenecer a las formas de vida con sus modos de expresión habituales, ni en 'ser una excepción' respecto del sistema de producción desde un régimen aislado, sino en que nos proyecta hacia la batalla y la contradicción: la discusión generada desde la imposibilidad de distinguir entre ambos. La comprensión nace de toda posibilidad abierta a una recomposición del reparto o del corte que define un modo de ser. De una redistribución de esos "lugares e identidades, de lo visible y lo invisible, del ruido y de la palabra". ¿Qué tipo de nuevos repartos

estamos dispuestos a hacer? ¿Es un asunto que solamente está inscrito en la obra, o también en la tarea del intérprete como constructor de mundo? ¿Queda fuera porque no forma parte de lo que hemos estipulado como 'aparato de prácticas artísticas', o al 'régimen estético del arte'? ¿Cómo es posible plantear el término 'batalla por el sentido' en estos términos?

CONCLUSIÓN. ASUNCIÓN DEL LEGADO PROPIO DEL CAPITALISMO.

Habitantes de la ruina. Crear disensos y espacios de pensamiento donde pueda tener lugar el debate implica, al menos, una división de lo sensible donde se conceda el tiempo suficiente para capacitarse en la tarea de la interpretación. Es posible que una verdadera 'batalla por el sentido' fuese la de una empresa cuya finalidad sea inscribir socialmente esta tarea. Por tanto lo político en el arte no puede ejercerse de manera que se transmitan mensajes políticos, ni tampoco reconstrucciones emocionales sobre los vestigios dejados por sujetos o colectivos. Sólo podemos apuntar a alguna posibilidad de arte político si la obra atiende a qué posiciones se están ocupando, sobre qué ideas ya concebidas nos estamos apoyando, qué regiones de lo visible e invisible se están poniendo en juego, y las desvela.

“Las artes prestan a las empresas de la dominación o de la emancipación solamente aquello que pueden prestarles, es decir, pura y simplemente, lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, divisiones de lo sensible y lo invisible. Y la autonomía de la que pueden gozar o la subversión que pueden atribuirse descansan sobre los mismos cimientos.”²¹

Dotar de posibilidades a los sujetos para estar capacitados en una tarea de creación e interpretación como ésta puede ser la voluntad de una competencia pública del arte llevada al límite. Sacar a una potencialidad de intérpretes a la luz, no como creadores de lo sensible en tanto que 'estetizante', o tampoco en el sentido de crear algo así como un 'ejército de artistas' (o peor, de potenciales visitantes de museo) sino como sujetos que tratan de comprender las relaciones y configuraciones a las que se exponen en los espacios de la vida y del trabajo. Relaciones que visibilizan las contradicciones entre el deseo de vínculos éticos, y el no poder desprenderse de una visión de mundo como espacio descalificado y uniforme que, no obstante, garantiza los derechos y libertades en los que basamos nuestras prácticas. Sujetos que miran su realidad como espacios que ya son ruina, esto es, dispuestos en una distancia suficiente, pero también necesariamente cercana. Habitantes de la ruina que se entienden como tales y se ven reflejados en ella.

Desde un legado abyecto. ¿Cómo es posible que sea la ruina, la asunción de un legado 'abyecto' del capitalismo, lo que salva? Tomemos cualquier descomunal muestra de industria u obra civil, materializada a costa de toneladas de hormigón y ya prematuramente obsoleta, como catástrofe anunciada. Ha sido racionalmente llevada a cabo por los ingenieros que la diseñaron. ¿Una consecuencia de la tecnificación apurada? Necesariamente ha sido así: una gestión de los recursos más básica atomizada en empresas y consorcios que compiten entre ellos, es incompatible con una planificación racional de 'un programa'. Estos gigantes de lo técnico pueden ser obras de arte que dan a ver circunstancias de aquello que configura la política, la gestión de los recursos y la plena calculabilidad de lo ente. La voluntad

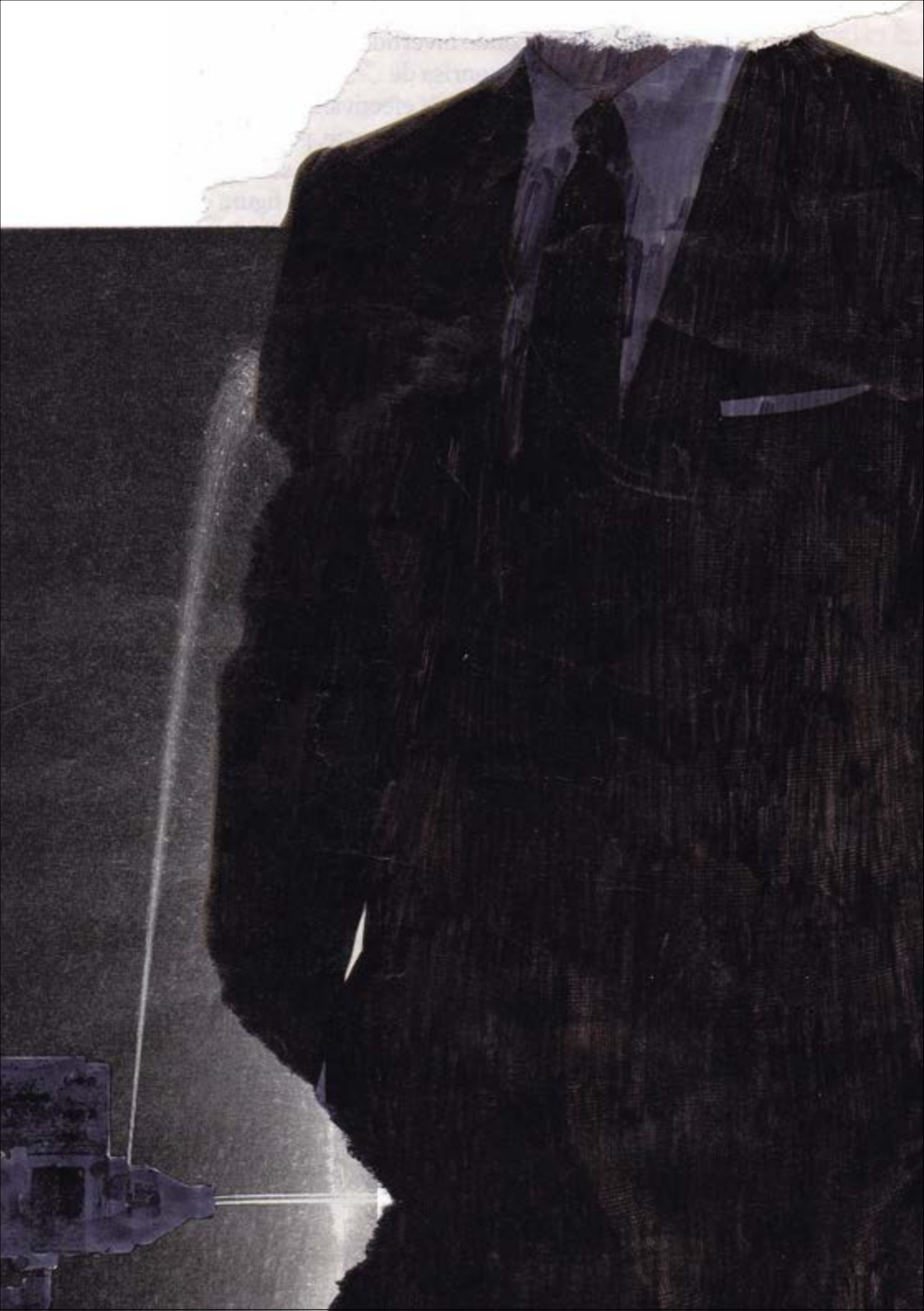
ejercida en su construcción no tuvo nada que ver con algo así como *arte*, en el sentido museístico del término. Pero estas instalaciones funcionan como 'patrón de medida' de la sociedad moderna desde ella misma y para ella misma. Sólo aparentemente no operan formando parte de esa categoría de 'lo estético', pero sí reflexivamente, en la interpretación y ocupación sensible que hacemos de ellas: “Cuando llegamos en avión, o venimos en autopista y aparecen en el horizonte las Tres Chimeneas decimos: allí vivimos

nosotros”²². Decimos que esa ruina nos pertenece, o que nosotros pertenecemos a ella. La obsesión por comprender algunos espacios clave donde no hay visibilización u ocupación posible para ciertos sujetos, ni tan solo presumiblemente el asentamiento de una racionalización, puede ser una de las posiciones de intervención y tensionamiento que aleja al arte de su 'diferencia específica' recuperando su dimensión interpretativa como lo que salva, lo que sólo como posibilidad genera nuevos repartos.

1. Jaques Rancière, *El malestar en la estética*. Madrid: Clave intelectual, 2012. p.27-28.
2. ibid. p.20
3. ibid. p.34
4. idem.
5. Felipe Martínez Marzoa, *La filosofía de El Capital*. Madrid: Abada, 2018. p.151
6. Jaques Rancière, ibid. p. 36
7. idem.
8. idem.
9. Felipe Martínez Marzoa, *El concepto de lo civil*. Santiago: Metales pesados, 2008. p.106
10. ibid. p. 105
11. Jaques Rancière, idem.
12. Felipe Martínez Marzoa, *Historia de la Filosofía (Vol. I)*. Madrid: Istmo, 1994.p.21
13. Felipe Martínez Marzoa, *La filosofía de El Capital*. p.41
14. ibid. p.56
15. ibid. p.149
16. Felipe Martínez Marzoa, *El concepto de lo civil*.p.106
17. Jaques Rancière, *El malestar en la estética*. p.20
18. ibid. p.42.
19. ibid. p.60.
20. Felipe Martínez Marzoa, *La filosofía de El Capital*. p.141
21. Jaques Rancière, *El reparto de lo sensible*. Santiago: LOM, 2009. p.19
22. Las Tres Chimeneas de Sant Adrià del Besòs (Barcelona). Central Térmica de Sant Adrià, instalación termoelectrica de 1050 MW. De potencia similar a la de una planta nuclear del momento, fue producto del desarrollo industrial de los 70' sin precedentes en la zona. Grao, F. y de Tera, G. (directores). (2017). ON/OFF. Les Tres Xemeneies. [documental]. España: Televisió de Badalona.

044





Let's do it together

«*Cool Under Heat*», el quinto tema del álbum *Cut The Crap*, último álbum de The Clash, comenzaba diciendo «*Rebels on the corner. Rebels to the core. . .*». Quizás su eco resonó durante la década de los noventa mientras algunos rebeldes seguían allí, aunque aquel presente al que aludía «*Cool Under Heat*» en 1985 ya era pasado, tal y como decía otro de sus versos, «*But soon the present will be the past. . .*». Si nos preguntamos ¿qué motivaba a esos rebeldes a seguir allí?, una posible respuesta es que lo hacía un sentimiento de obligación con la realidad. Tal vez, el mismo tipo de sentimiento que muchos sujetos han sentido a lo largo de la historia y que aún hoy sienten muchos. Y como cierto tipo de obligaciones están relacionadas a lo moral o lo social, en estos casos sentir una obligación con la realidad lleva implícito un proceso de toma de decisiones que afectan la forma de obrar de cada sujeto y en consecuencia su vida individual, pero también la vida colectiva. Podríamos decir que el sentimiento de obligación con la realidad es un sentimiento de correspondencia (en el sentido de pertenencia) que motiva una voluntad y genera una confluencia entre la realidad dada y la realidad subjetiva; y que la suma de estas activa unos procesos de interacción. Un *Let's do it together*.

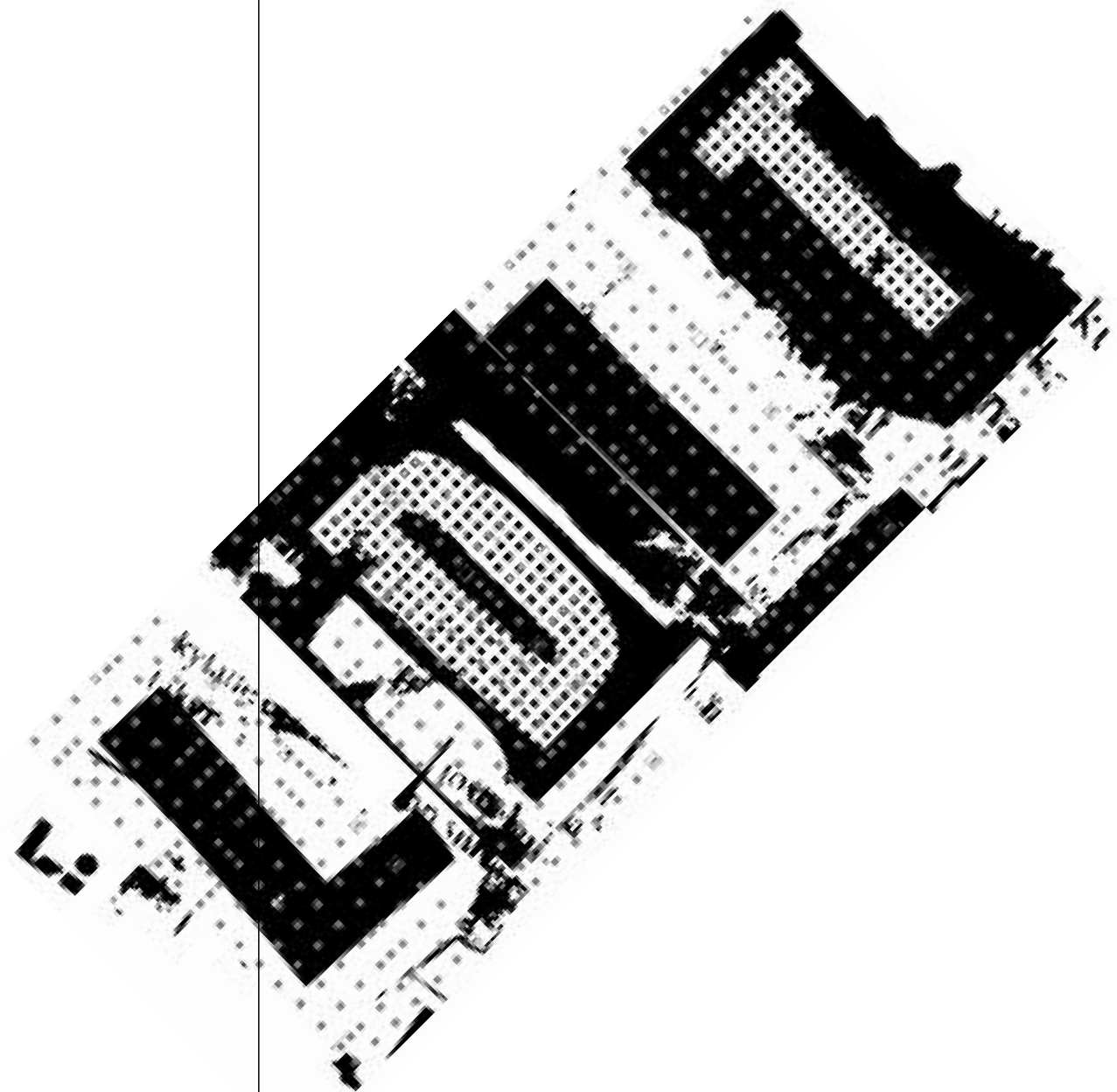
Si nos situamos en el contexto del arte y pensamos sus posibles funciones, atender la realidad social es sin duda una de ellas y los mecanismos para llevar a cabo dicha atención son múltiples.

Unos de esos mecanismos, es decir, algunos de los medios a emplear en las prácticas artísticas para atender la realidad social pueden ser: la inserción en el sistema social para, entre otras cosas, cambiar sus reglas o principios; el abandono de los códigos artísticos para acoger otro tipo de códigos con el objetivo de que lo expresado sea entendido por un mayor número de sujetos; el cuestionar la hegemonía de las estructuras sociales; el recuperar la memoria histórica para generar nuevos discursos que se contrapongan a los discursos imperantes; o el salvaguardar la diversidad cultural. Todos estos mecanismos podrían considerarse como opciones para conseguir las condiciones necesarias que den solución a problemas del orden social, sin olvidar que:

«pertrechar un aparato de producción, sin transformarlo en la medida de lo posible, representa un comportamiento sumamente impugnable, si los materiales con los que se abastece dicho aparato parecen ser de naturaleza revolucionaria» (Benjamin, W, 1999, p. 125).^{1,2}

De tal manera, en ese intento de transformación, una competencia pública también puede ser tomada en el sentido de incumbencia, es decir, como un hacerse cargo de un conjunto de personas que forman una colectividad.

Así, para hacerse cargo de esa colectividad a la que se pertenece o con la cual se tiene algún tipo de vinculación y en la medida de lo posible realizar una transformación, tampoco hay que olvidar que en algunos casos hay que acudir a ese mismo tipo de sentimiento que motivaba a esos rebeldes de la década de los noventa, es necesario generar alternativas a los modelos oficiales comúnmente aceptados, oponer resistencia, sublevarse o no dejar de preguntar, tal como lo hizo Joe Strummer, «*What is livin' for?*», pero sobre todo preguntarnos «*What is are we living for?*»³.



¹ Benjamin, W. (1999). «El autor como productor». En *Tentativas sobre Brecht* (p. 125). Madrid, España: Taurus.

² Aquí resuena como un eco la voz de Tere Badia, quien recordó esta idea de Walter Benjamin en el curso «La década de 1990: Rewind & Forward. Cap a una competencia pública de l'art».

³ Líder de la banda punk británica The Clash.

052 Cuerpos en rebeldía

cuerpos en disputa

Nací en 1977. *La década de 1990* la viví como una fiesta continua en las Islas Baleares, posteriormente entre Brighton y Londres: raves, fiestas de pueblo, fiestas patronales, fiestas en la playa, fiestas en casas, botellón, discotecas, bares, conciertos. La cultura rave europea me marcó como búsqueda de una colectividad sin leyes, identificación tribal y sentido de pertenencia más allá de la familia. Una especie de prolongación del hedonismo, donde amor, sexo y felicidad no tuvieran que ser regulados por normas sociales decimonónicas. Descubrimos que combinando el éxtasis con los ritmos repetitivos de la música electrónica - que late al ritmo del corazón - los cuerpos estaban totalmente sincronizados con sí mismos, con los demás y con el *beat* de la música, llegando a ser uno con ella, rompiendo las barreras que separan los seres humanos.

Bailar de día en la calle, en sitios abiertos, en lugares abandonados - en vez de la experiencia nocturna del *club* privado - se convirtió para nuestra generación en la conquista del espacio público, en la promesa de libertad. Mientras me dedicaba a vivir con intensidad el presente, no tenía tiempo de teorizar sobre lo que estaba sucediendo. De hecho, nunca había reflexionado sobre lo que supusieron los años 90, los tengo demasiado cerca como para ser consciente de que fue una época que ya pasó. Una época de libertad que me ha impregnado el cuerpo, y esa libertad la siento presente, a pesar que ahora la sociedad sea mucho más restrictiva, mojigata y mi vida sea diferente. Estas experiencias han marcado lo que luego ha sido mi desarrollo creativo, de la fotografía, del *performance*, del cuerpo, del movimiento, siempre inserta en el espacio público o privado sin los permisos pertinentes, en un intento de transgresión y liberación del cuerpo individual y social. ¿Qué pasaría si en vez de solamente construir nuestra vida, tuviéramos la locura o la lucidez de bailarla o performarla?

En los 90 estaba sedienta de referentes, pero no los encontraba. Necesitaba crecer y expandirme creativamente en todas las direcciones, por lo que decidí viajar a Inglaterra en 1998 - el lugar de moda para las personas de nuestra generación - y quedarme a trabajar una temporada. Acabé estudiando la licenciatura de Bellas Artes, especialidad en Fotografía Editorial, en la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de Brighton. No entiendo por qué tuve que conocer antes el trabajo de creadoras como Judy Chicago, Francesca Woodman, Marina Abramovic, Yoko Ono, Carolee Schneemann, Hannah Wilke o Ana Mendieta, antes que el de nuestras Cabello/Carceller, Esther Ferrer, Itziar Okariz, o Ana Laura Aláez desde una estética más pop, artistas a las que admiro, con las que me identifico, referentes cercanos, en mi idioma, pero que conocí sus trabajos hace no tantos años. ¿Cómo es posible este vacío referencial? ¿Por qué ni ellas tenían referentes fuera del mundo anglosajón?

Empecé a autoretratarme en el año 2000, la primera imagen que realicé acompaña este texto. Tenía un objetivo ambicioso: construir un microcosmos fotográfico personal, desde mi casa, un húmedo *bedsit* de unos 15 metros cuadrados en la playa de Kemptown, Brighton. Excepto mi tutora Judith Katz, que por primera vez me puso en contacto con el feminismo, muchos profesores se quejaban porque el lenguaje creativo que utilizaba partía y enunciaba desde el yo, para ellos un asunto banal, privado y sin trascendencia. Todavía no sabía teorizarlo, pero intuía que lo que ellos llamaban privado, era un asunto público, que eso que ellos llamaban personal, era político. Como decían Cabello/Carceller: *'Nos preguntaban por qué hablábamos de nuestra vida privada, pero nosotras hablábamos como sujeto público'*

Eso que ellos llamaban identidad, como algo estático, débil y coercitivo, todavía no estaba aceptada como una identidad construida en continua fluctuación, porosa, fluida, una identidad que atravesar y en continuo devenir, como una vida sin fronteras. Una vida vivida por sujetos imprevisibles, nómadas, que se resisten al control y buscan posibles maneras más justas de habitar el espacio, la comunidad, el mundo, tomando el derecho a la palabra y a la autorrepresentación, como otra manera de hacer política, que se expande y contagia. En palabras de Hannah Arendt: *'donde lo absolutamente inesperado (...) performe lo infinitamente improbable'*

Aunque ahora mucho menos radical en mi vida, mi trabajo se ha ido radicalizado en la invasión del espacio común, siendo consciente de que la agencia política de los sujetos pasa por la corporalidad. Es una manera de rechazar imposiciones de poderes que no están interiorizados, como creíamos antes de que los cuerpos aparecieran, irrumpieran y tomaran subversivamente las calles. Porque son posibles otras maneras más creativas y pacíficas de vivir, experimentar, performar, que trascienden regímenes políticos, estados, cuerpos y fronteras.



054

reflexiones personales postsesión

Primero fue el arte, luego la palabra.

Por extrañas o ajenas que nos resulten a veces,
si inventamos las palabras,
es para hacernos entender,
para poner en común
lo que cada un@ experimenta/siente/conoce en solitario
y asume que
CUALQUIERA podría experimentar también.

La palabra es una eficaz herramienta,
que nos enseñan a usar desde niños,
para no quedarnos solos y aislados,
en el mundo de los grandes.

Las palabras construyen nuestro mundo compartido...
{que no se extingan nunca las palabras, por favor!
{sin palabras no hay sociedad que se aguante!

Del mismo modo se me ocurre pensar que,
si inventamos el arte,
es para hacernos entender también,
para poner en común
lo que cada un@ experimenta/siente/conoce en solitario
y asume que
NADIE podría experimentar exactamente igual que tú.

El arte toma forma y se convierte en herramienta,
como por ejemplo en la palabra,
pero el arte es mucho más,
es la materia prima,
es una habilidad que no deberíamos perder jamás.

El arte construye nuestro mundo individual...
{que no se extinga nunca el arte, por favor!
{sin arte no hay individuo que se soporte!

Empiezan hoy unas jornadas que se prometen muy ilustrativas y reveladoras para mí, para una que nació en 1984 y cuyo primer recuerdo consciente data de los albores de esta década de los noventa. Ahora que ya estoy crecida, en carnes y en ideas, en deformaciones e informaciones, me abro aquí en canal y me dejo penetrar por todos estos hechos pasados, cual si ahora mismo estuviesen volviendo a ser creados, cual si ahora mismo estuviesen siendo pensados, pretendidos, deseados y resignificados.

De la primera sesión, me queda en la retina un caleidoscopio de imágenes, de experiencias que yo no viví, pero que sucedieron simultáneamente mientras yo vivía otras cosas, en este mismo país, en esos mismos días de nubes y claros. No me apeno reconociendo que no sabía nada hasta hoy de estas obras ni de sus artistas. Conozco a otr@s. Pensativa me quedo no obstante teniendo en cuenta que algo más de cultura me creía yo poseer después de mi paso por ciertas escuelas, corrillos y libretos. Pero a partir de ahora ya las tengo presentes. Ahora ya van conmigo sí o sí, pero, también pienso, ¿acaso no iban ya conmigo en cierto modo desde que sucedieron? Quizá no había yo escuchado antes nada de esto, pero sí sus ecos. Quizá no había yo visto antes nada de esto, pero sí sus reflejos.

Y termino esta sesión con el ronroneo de una reflexión que me ocupa el pensamiento últimamente. En esencia, diré ahora lo que para mí significa / representa / explica la palabra "arte". Pertinente me parece hacerla resonar aquí teniendo en cuenta que de arte simplemente va en el fondo todo esto, ¿no? Y porque sí, yo asumo el cargo de la competencia pública del arte, porque se busque o no se busque esta función deliberadamente o se haga sin querer, siempre hay una causa para una consecuencia, creo yo. ¿Porque acaso es arte si no se comparte, si no es hecho para ser percibido -visto/leído/escuchado/olvido/tocado- por alguien?

RESUMEN S1 / ...toda revisión del pasado es en cierto modo una arqueología del presente...

¿Por qué hacer ahora este curso? ¿Por qué hacerlo en un museo?

La década de los 90 es reciente (este curso se hace en 2018), pero ya es pasado...

El MACBA se ha centrado hasta ahora principalmente en las décadas de los 70 y 80...

De algún modo revisar los 90 ahora puede ser un punto de inflexión, un buen momento para ponerse de largo de cara a nuevos retos, a una nueva etapa, un pasito más hacia el frente...

¿Debe ser el arte creado con voluntad de "servicio público"?

¿Debe pagar el arte su excepcionalidad?

¿EL ARTE DEBE HACER ALGO? (ni que sea dejar algún rastro...)

Lo que hace el arte en los 90:

¡eliminación de la emotividad ¡eliminación de códigos para interpretar lo común
 ¡desposesión cultural ¿privatización? ¡micro-política ¡bio-política ¿política?
 ¡re-educación: uso del arte para enseñar → ¿un museo enseña?
 (en los 90 la gente corriente va a los museos los domingos y festivos... ¿y hoy?)
 ¡sentar las bases del "DIY" ¡cuestiona los espacios de **autoridad**

En los 90 no es que no haya "formas", sino que simplemente se explora su significado en un determinado contexto no codificado. Así empezamos a ver arte, o no, en la calle, en los centros comerciales, en los parques... y museos.

En los 90 el exponer cierta obra en la calle era motivo de polémica, y sin embargo colocada ésta en un museo, pudiendo ser allí visitada por las mismas personas que la pudieran haber visto en la calle y puesto el grifo en el cielo aludiendo al impudor de su descontextualización, aquí dentro callan y miran y aplauden.

Todo empieza por la ley. La ley nos hace competentes, su ausencia, ¿ignorantes?

Así primero hay que hacer micro-política que cambie las mentes de las personas, para luego poder hacer política que cambie las leyes que capacitan a su sociedad.

Un dato irrelevante:
 LA UNIVERSIDAD ESPAÑOLA
 NO TIENE
 ESTUDIOS COLONIALES
 ¿CUANTO ARTE REGISTRAMOS EN LOS 90?

Asoman los límites de la competencia...
 Ley del Arte (V. Medina)
 Ley 37/1992, del 28 de diciembre, del I.V.A.
 ¿qué es una obra de arte?

Asoman los límites de la representación...
 Semiocracia
 La copia y la colectividad
 ¿quién hace una obra de arte?
 Asoman los límites de la localización...
 Museo ≠ Calle
 ¿dónde se pone una obra de arte?

Lo que caracteriza a los 90:
 ¡la creación desmesurada de museos
 ¡la revalorización del m2 ¡Curro ¡Cobi
 ¡la nacionalización de artistas
 ¡el sida ¡la crisis entre fondo y forma
 (género/identidad/símbolos/logos)

Dictadura
 LIKEs
 "modernización"
 dONt LIKES
 "modernidad"

Alegría de estar en comunidad
 COMPETENCIA PÚBLICA
 Forma de evaluar lo común

Una estética sin arte: ATENTADOS SOBRE EL SISTEMA.

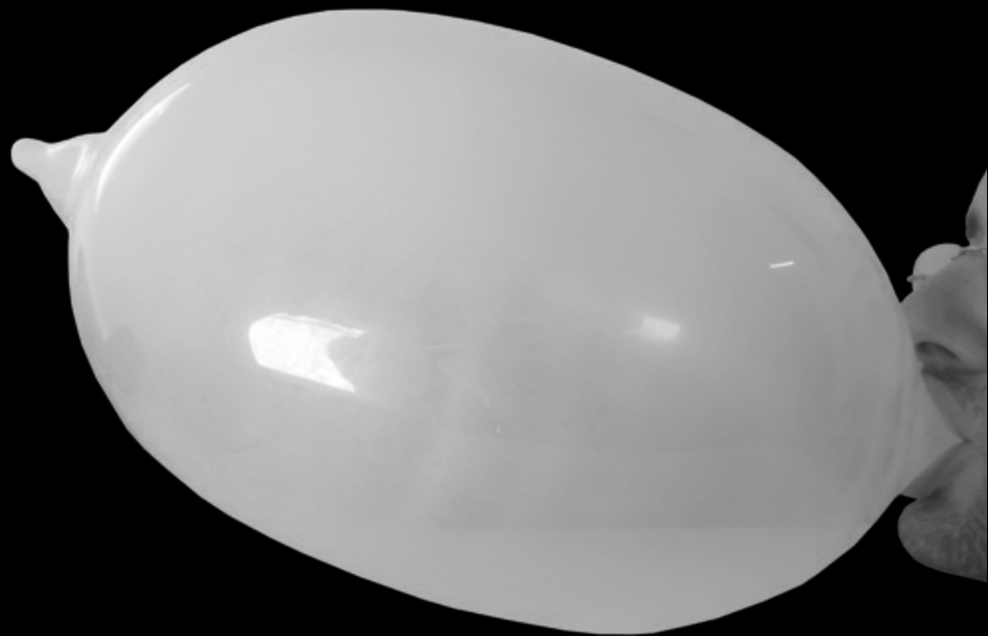
- arte que sus-cita duda...
- arte de la des-apariencia...
- arte que busca hacerse in-visible...
- arte que se inserta en la vida cotidiana...
- arte del camuflaje, del pillaje, del sin traje...
- arte que huye de lo figurativo...
- arte que abraza lo abstracto...
- arte que des-politiza...
- arte que politiza en el sentido in-verso...

...SEÑALES QUE NO SEÑALAN NADA.
 En los 90 no se cuestiona si el arte es arte,
 o si lo que se dice arte no lo es,
 o si hay arte en todas partes.
 Hay artistas. Hay obras. Hay público. ¿O no?

Si fabrico chuches, ganaré dinero con las copias.
 Si fabrico arte, ganaré dinero con el original.

Ya se sabe que la producción artística no genera rendimiento económico si no garantiza su exclusividad. ¿O sí?

058



060 De l'activisme

Aquest text té com objectiu analitzar les dificultats que cal enfrontar, per part de la institució, a l'hora de donar visibilitat a certa producció artística de caire polític i activista. No em refereixo en aquest cas a les diferents accions que neixen de la col·laboració entre museus i col·lectius en actiu, projectes site-specific o exposicions monogràfiques, sinó a la tasca historiogràfica i museogràfica que suposa actualment revisar l'art de col·lectius activistes a les últimes dècades del segle passat.

El interès per reflexionar sobre aquesta qüestió sorgeix de l'assistència al curs 'La dècada de 1990: Rewind & Forward. Cap a una competència pública de l'art' i, especialment, arran de la sessió de Patricia Mayayo 'Activismes feministes i LGTB a l'Espanya dels anys noranta', sessió a la que es va apuntar, de forma gairebé espontània, que el museu no ha trobat encara una manera adequada a l'hora de integrar i exhibir la producció dels grups activistes. De fet, aquest debat no sols afecta als col·lectius feministes dels noranta a Espanya, sinó que es pot ampliar a un gran part de l'art caràcter social i polític, així com a nombroses manifestacions artístiques o creatives que nasqueren en l'espai públic a la segona meitat del segle passat.

El procés de institucionalització de l'art d'aquesta part de l'història recent suposa avui dia un dels reptes més importants pel museu. Repte que, a més a més, és imperatiu si considerem la gran presència de manifestacions artístiques de caire polític a les institucions de l'art contemporani a nivell internacional. Així, la dificultat principal no és tant la d'enfrontar la falta de visibilitat sinó, més aviat, la desactivació del seu potencial transformador en patir les limitacions de l'espai museístic.

Aquesta desactivació institucional es pot donar així mateix per diferents vies, entre les que predominen la banalització i la descontextualització: en definitiva, la revisió despolititzada reduïda a l'àmbit artístic. En aquest sentit ha sigut paradoxalment afavoridora la transformació del museu que, deixant de banda pretensions universalistes, es mostra inclinat a generar públics diversos i oposats. Si es ben cert que celebrem que el museu no gosi a donar una lectura perfectament tancada de l'art activista i polític, és també cert que la facilitat amb la que s'aborden aquestes produccions des de punts de vista heterogenis pot donar peu a la dissolució del seu sentit i a la absència de crítica.

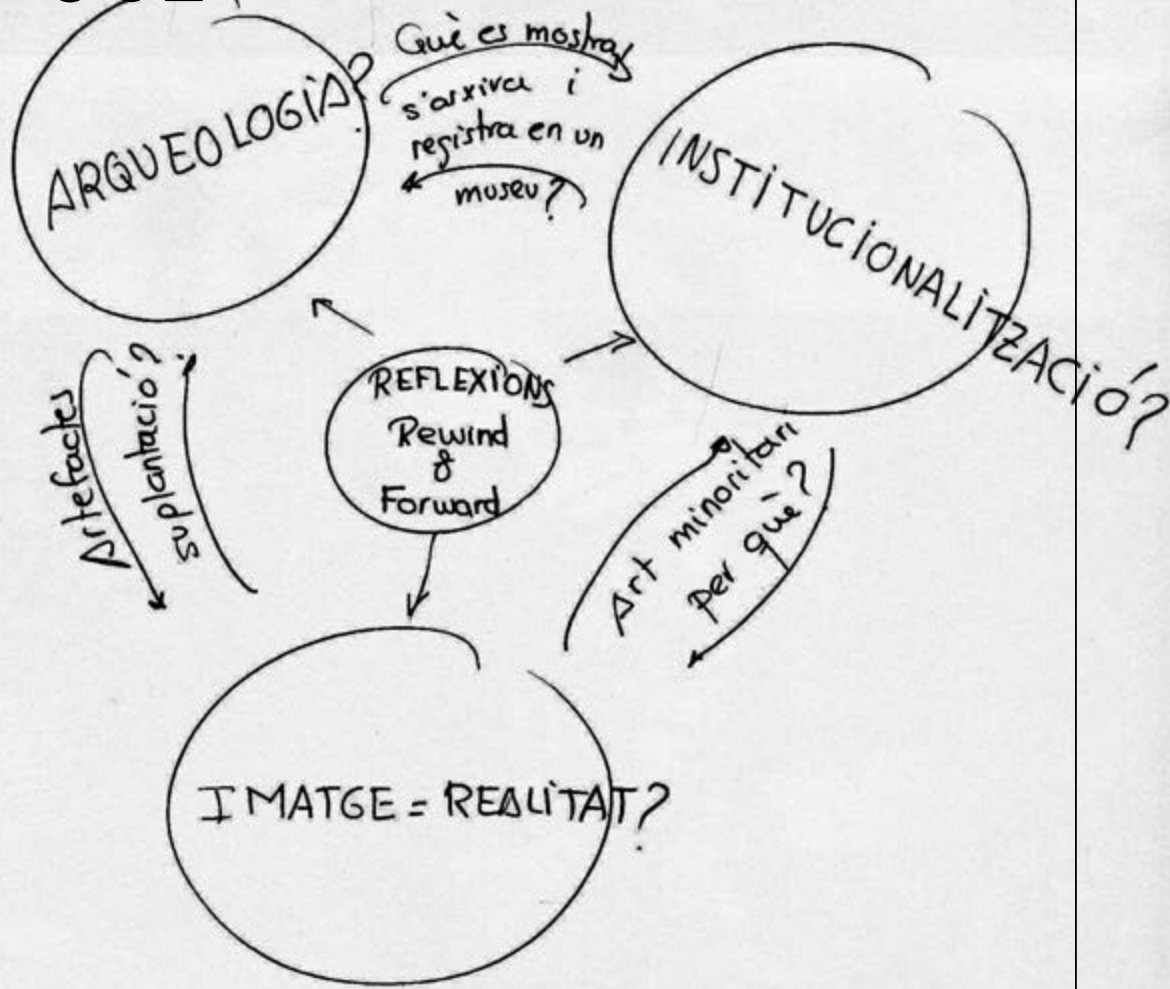
Per una altra banda, és també usual caure en el perill de sobredimensionar, ja sigui per restituir un reconeixement que es considera injustament omès o perquè el pas de temps motiva una lectura idealitzada. En aquests casos hi juga un paper important el fet que hi puguin participar al procés de construcció del discurs expositiu les pròpies artistes militants: les veus, que relaten de subjectiva i retrospectivament les experiències viscudes en primera persona, poden caure molt fàcilment en la mitificació i la omissió dels conflictes i tensions que varen enfrontar internament. La sobredimensió pot afectar també als documents i materials exposats a nivells tècnics i matèrics. Així, elements que es van crear sense finalitat artística, amb petites dimensions i baixa qualitat tècnica, són manipulats ara per assolir una major presència i condicions afins a l'espai expositiu. Un procés, en definitiva qüestionable, que visualitza clarament la capacitat fagocitadora de la institució.

Amb tot això podem concloure aquesta temptativa de reflexió sobre la institucionalització de l'art polític i activista amb unes premisses bàsiques. Si partim de l'idea de que es tracta de produccions que neixen d'una situació de crisi hem d'acceptar que el seu sentit o definició no és estable, però al mateix temps s'ha de tenir cura de no obrir tant el camp de visió que s'acabi per donar una visió pacificada. Si el museu no pot retrospectivament reviure l'experiència

radical que van suposar aquestes activitats en el seu moment i només es pot conformar a mostrar els rastres d'aquelles manifestacions del passat, ha de respectar al menys les característiques d'aquests rastres, desistint de crear un discurs tancat, i neutralitzant les possibles pretensions d'idealització dels propis agents implicats. Potser aquesta es la única via en la que la institució ens pot facilitar portar a terme l'arqueologia del present tant comentada en aquest curs del MACBA que ara tanquem, que ens permeti gaudir de l'art activista dels noranta trobant en el un sentit que puguem aplicar al nostre present i a les nostres maneres de pensar el futur.

al museu

062



ARQUEO.

INSTIT.

IMATGE-



Més: arqueologia actual d'una imatge. Turt d'Oriol Guell (@ Oriol GF) He encontrado esto en el suelo en Barcelona...

ARGUEOLOGIA? Per a què serveix?

- Recuperació del passat? De quin passat?
- Es pot ser arqueòleg i part de la h=?
- No la pots refer
- Arqueòleg amb artefactes no amb vivències => nostàlgia (simbòlic / subjectiu)
- arqueologia de vivències = NOSTÀLGIA

(L'art ha de modificar el discurs important?)

Arqueo: Ciència s' estudia la societat a partir d'artefactes

→ Estètica sense art

90: justificat

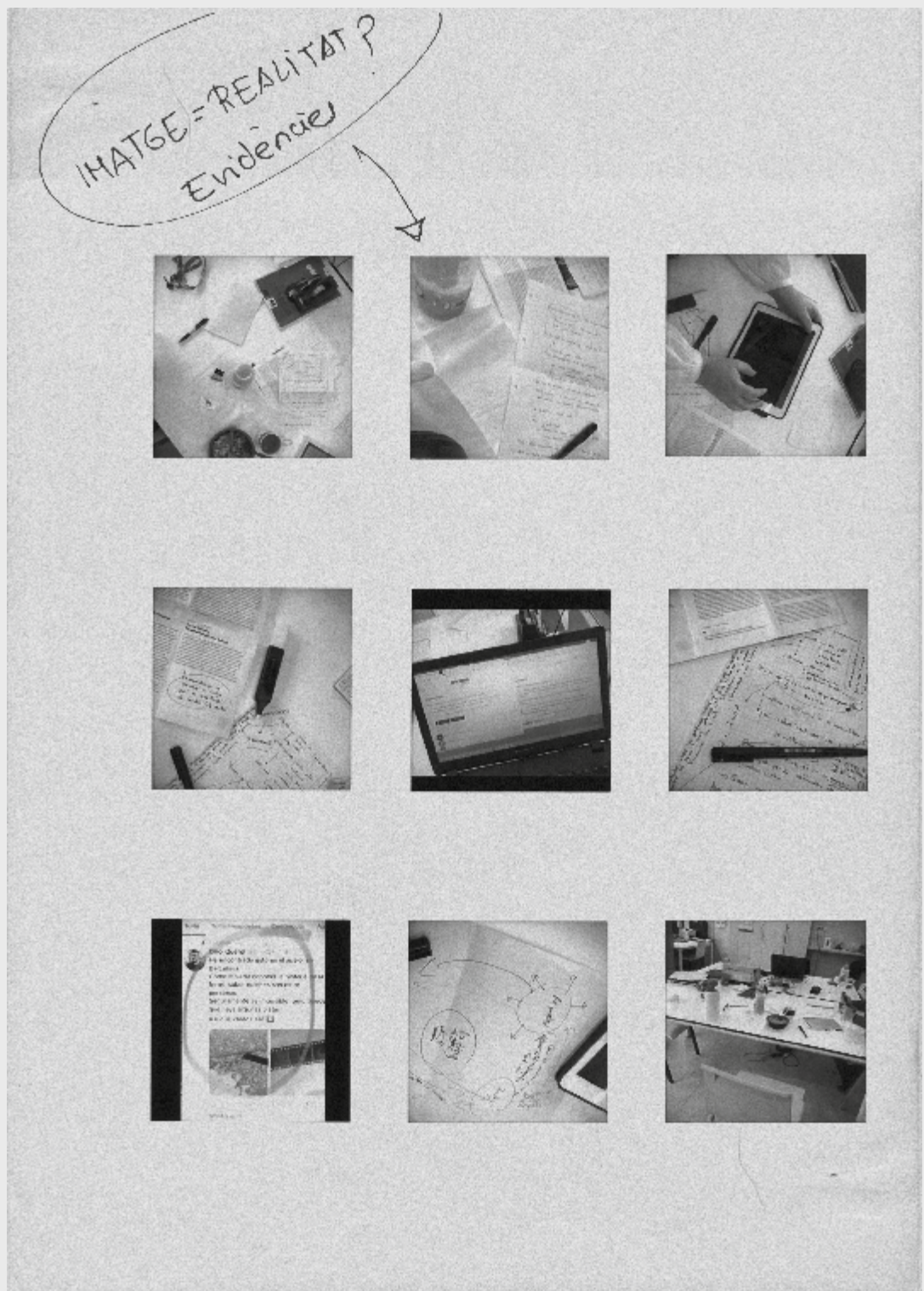
La Patser hi havia més i no han estat 'justificades'

90: Art minoritari → Per què? Perquè no es va recollir a l'època? O Perquè no s'ha recollit ara? Què es mostra en museu?

Els 90 → Exhucionalitat? = Exhucionalitat?
 passe a public museu (competència)
 70: cercles privats → 80: public
 ↳ al carrer → sala Montcada → revista L&S
 ↳ activisme → acció → connectar amb la política social
 ↳ L'art d'avui etic només? → passe als museus? → I al carrer? Les galeries?

Els 90 → Museització? → Connectat amb l'època
 Museu → quins crítics te' per adquirir obra? Diners públics
 ↳ cultura a institucions les va invisibilitzar
 ↳ però acaten 'sent absorbits' han perdut el sentit
 ↳ per institucionalitzar-se → pèrdua de sentit de crítica disident
 ↳ el curs (d)

Què es l'art? → que estem fent → és en un museu (finançat per les institucions de les q. volien sortir)
 ↳ Quan ambien al museu ja no k'sentit...
 Nosaltres només veiem els que els/museu han rescatat.
 Aquest curs o un manual d'h: de l'art contribueix a la institucionalització de les pràctiques artístiques?
 (*) Pèrdua de crítica disident.



Sesión 1: Los años noventa

LA SOMBRA DE RANCIÈRE ES ALARGADA

Que Rancière apareciera dos veces en las escasas tres intervenciones que hubo al final de la conferencia es suficientemente explicativo de que su sombra revoloteó por la sala durante toda la sesión. J. L. Marzo ni lo aludió ni lo utilizó como referente tácito, pero los temas que trató y el modo en que los expuso tenían un aire de familia con el pensamiento del francés. La visión poliédrica (desde varios puntos de vista) típica del pensador se regocijaría de este paralelismo que estamos a punto de iniciar. Espero que también sea del agrado de Marzo, cuya afabilidad es proverbial.

EL CONTEXTO

Los noventa es un momento preciso, que se inserta en la historia de España, de la mano de diversos acontecimientos singulares: Los JJOO de Barcelona y la Expo de Sevilla son los signos de la modernización tecnológica (de la salida del fracaso histórico) al principio de la década. En 1986 España había entrado en la UE, ingresando oficialmente en el club económico europeo (economicista al estilo ultraliberal, lobista, y sin haber conseguido la unión consolidada, política, económica y fiscal). Del lado oscuro quedaban la guerra sucia (criminal) contra ETA, los GAL, la utilización de fondos reservados para compensar con joyas a los luchadores antiterroristas y la mutación del Partido socialista en un partido de estado (pasando de Marx y de las clases trabajadoras).

Rancière también caracteriza el contexto de esta época desde la óptica francesa e internacional. En primer lugar la caída del muro de Berlín en 1989 significa la desaparición de la política de bloques

y el triunfo sin ambages del ultraliberalismo, fundado por Thatcher y Reagan en la década anterior, tal como se encargó Fukuyama de caracterizarlo. El posterior desmantelamiento (privatización salvaje) del estado comunista en pocas manos, lo convertiría en una oligarquía capitalista. En segundo lugar el giro ético (indistinción del hecho y el derecho: ¡había un problema y lo hemos resuelto -dirá Aznar-): la instauración de lo humanitario como caridad, el derecho de injerencia (guerra humanitaria sin fin, contra el terrorismo), el asesinato selectivo, el derecho absoluto de la víctima (El malestar de la estética, 142), fundan el nuevo derecho internacional en el que la justicia infinita de Bush impone su ley. Por último el estado modesto en el que domina el derecho sobre la política, la impotencia de los gobernantes (internacional: en el concierto y nacional: ante los elementos desencadenados), el predominio de los expertos (asesores) no elegidos democráticamente, conducen a una democracia que es simple apariencia de pueblo (El desacuerdo 135).

ARTE Y POLÍTICA

Para Marzo, parece haber una distinción entre arte político y competencia pública del arte. La salida (¿huida?) del arte a la esfera pública se realiza de forma apolítica: es la salida del museo y la galería a la calle, porque los dos primeros definían topológicamente lo que es arte (lo que está dentro de ellos). No era por tanto una salida necesariamente política aunque tenía una componente innegablemente social. De todas formas las características que le acompañan: es colectivo frente al individualismo de la década anterior, es interactivo con el espectador (y a veces con el simple ciudadano), es provocador ante el poder (sobre todo ante la nacionalización de las vacas sagradas llevada a cabo por parte de los nacionalismos autonómicos), reniega del museo como instalación política, se alinea con movimientos vecinales y locales de democracia directa. Si no abiertamente antipolítico, sí practica unas micropolíticas sectoriales o locales que lo caracterizan: visibilización del SIDA (Espaliu), de los emigrantes (Sierra), etc.

Para Rancière, Arte y política son dos formas de división de lo sensible (de clasificación del mundo). Dos formas de reconfigurar (incidir) sobre esas clasificaciones. Establecimiento de formas de lo común (lo que afecta a un colectivo). En detalle, considera que existen políticas de la estética (el arte que deviene vida y deja de ser arte y el arte que se resiste, manteniendo su estatus de sensibilidad estética separada de la sensibilidad ordinaria) (El malestar de la cultura 60) y estéticas de la política (el disenso. El consenso es lo que se opone a la democracia) (El desacuerdo 121). En este sentido todas las

acciones dirigidas a alcanzar la competencia pública del arte son políticas, simplemente porque el arte es política. La estética no es una teoría de la sensibilidad sino un régimen de identificación del arte (opuesto al régimen ético y al régimen representativo).

RÉGIMEN DE IDENTIFICACIÓN DEL ARTE

(¿CÓMO DISTINGUIR QUÉ ES ARTE, DE LO QUE NO LO ES?)

Marzo planteó una disyuntiva subyugante al considerar que "La cara de Barcelona" de Lichtenstein o "Paisaje infinito" de Chillida no eran arte. Probablemente la diatriba se inscribía en la denostación de la escultura urbana de la que la culminación son las rotondas urbanísticas. Probablemente no quiso decir que no eran arte sino que eran arte malo (¿hay alguna diferencia?) y en el caso de la escultura urbana todos estaríamos de acuerdo. Pero lo que se suscita es ¿Existe un régimen de identificación del arte? La pregunta ha tenido múltiples respuestas a lo largo de la historia. Hemos apuntado una: arte es lo que se halla en las galerías y en los museos (los templos del arte). Duchamp dijo que arte es lo que produce un artista, en un brillante enroque en el que cambió el arte por el artista. Una definición circular que podría ser más que una respuesta.

Ranciére explicó que las dos principales críticas a la estética son: que admite cualquier cosa como arte y que se ha rendido al absoluto filosófico o al señuelo de la emancipación social. En respuesta a esta necesidad de deslindar lo que es, de lo que no es arte, estableció su régimen de identificación del arte (el malestar de la estética 39) "que permite identificar sus productos como pertenecientes al arte o a un arte.

a) El régimen ético corresponde a lo que ahora es arte pero no lo era cuando se realizó (iconología religiosa, primitivos, niños, locos, etc): el juicio de su bondad (para aquello a lo que se destinaba) se realizaba por su verdad intrínseca, o por sus efectos.

b) el régimen representativo o mimético corresponde a todo el arte universal menos la modernidad. Es el objeto de las bellas artes y su medio de expresión privilegiado es el relato

c) El régimen estético es el arte "moderno". Decir que consigue su estatuto porque no existió acuerdo entre la intención del autor y la bondad del resultado, no se aviene a los cánones representativos o porque se atiene a una sensibilidad distinta de la ordinaria (una forma sensible heterogénea), no explica mucho. Si aclaramos que esa sensibilidad ordinaria es la que establece las conexiones ordinarias entre apariencia y realidad, forma y materia, actividad y pasividad y entendimiento y sensibilidad, ya nos ayudaría un poco más.

Todas estas conexiones son divisiones de lo sensible (formas de

clasificación de los objetos del mundo) por tanto el régimen estético del arte es el que se atiene a divisiones de lo sensible heterogéneas de las ordinarias. No es una especificación positiva, pero el arte moderno tampoco se ha establecido sino por una huida de lo que era arte representativo: de tal palo tal astilla.

LAS DIFERENTES VÍAS

Marzo expone las vías tomadas por los artistas de los noventa para tomar por asalto el espacio público. El arte en primer lugar se colectiviza: el individualismo es un error a corregir. En segundo lugar se pone las pilas: hay que actuar sobre la sociedad, sacudirla, increparla. Se acabaron las contemplaciones. En tercer lugar se intelectualiza: se terminaron los filósofos gurú: la autonomía del arte solo se puede entender como la autonomía del artista. En cuarto lugar se socializa: el artista es un productor, un trabajador. El propio cuerpo es su mayor herramienta. Todo lo cual desemboca en la competencia pública del arte: el arte se sale a la calle. Para ello tomará distintas líneas de acción. La primera es salirse del propio arte, instalarse en situaciones difícilmente reconducibles al concepto vigente (como es el caso de López-Cuenca o Fontcuberta). Primero salir de la galería, del museo (del cubo blanco), pues la galería y el museo ya definen -topológicamente- lo que es arte (lo que está dentro). La segunda es semiotizar su trabajo, convertirlo en lenguaje de acción, recurrir al simulacro, a la consigna, a la parodia o a la reinterpretación de la ley (Cirugeda, Villota). En tercer lugar el diálogo entre el artista y la obra: el artista como productor y producto, tan magníficamente representado por el vídeo de Eulalia Valldosera. En cuarto lugar la recuperación de la tradición cultural y sobre todo colonial (Torres): España es la única potencia colonial que no tiene estudios poscoloniales. O esa particular acepción del Barroco que caracteriza a España: la presencia (el homenaje, la cita) de lo aniquilado.

Las vías que Ranciére nos expone como las tomadas por el arte crítico (el arte que denuncia la dominación) no son muy distintas (El malestar de la estética 59). Por un lado la política no es la simple consecuencia del planteamiento estético. La política tiene su propia estética que se distingue de las invenciones del arte e incluso se le oponen. Entendiendo la política no como la forma del ejercicio del poder y la lucha por el poder, sino como la configuración de un espacio común, de objetos planteados como comunes y de sujetos reconocidos como capaces de designar y argumentar sobre esos objetos.

Por otro lado la estética tiene su política o más bien su tensión entre dos políticas opuestas: a) la política del arte que deviene vida (pierde su autonomía) y se suprime como arte y b) la política del arte que hace

política bajo la condición expresa de no hacerla en absoluto, que se resiste a convertirse en vida, que mantiene un sensorium separado de la sensibilidad ordinaria, manteniéndose como una sensibilidad heterogénea. Nos encontramos, pues, con una negociación entre formas de no arte y de arte, un ajuste de lógicas heterogéneas cuya plasmación ejemplar es el collage. En el collage se juntan tres vías: la de la transformación del arte en vida (dejando de ser arte), la del arte que se resiste a convertirse en vida y mantiene su sensibilidad separada de la ordinaria y la tercera vía de la mezcla de las dos anteriores heterogéneas: una micropolítica del arte. Este encuentro puede darse como choque de los heterogéneos o como revelación del lazo causal oculto. Pero también puede combinar las dos relaciones y jugar sobre la línea de la indiscernibilidad. Entre la fuerza de legibilidad del sentido y la fuerza de ilegibilidad del sinsentido.

Este encuentro de los heterogéneos se plasmó en una forma predominante: la forma polémica. Un auténtico choque entre elementos heterogéneos que denunciaban las relaciones sociales y el lugar que en ellas correspondía al arte: denuncia de los intereses escondidos tras las grandes palabras (Brecht), la pretensión ridícula de un arte separado de la vida (dadaísmo), pretensión de aislamiento del gran arte (Warhol), el lado sombrío del sueño americano (Vostel), la expulsión de los pobres del espacio público (Wodiezko), la denuncia de la especulación (Haacke). El choque de los heterogéneos revelaba un mundo escondido debajo de otro, violencia capitalista, intereses mercantiles, lucha de clases, crítica a los mecanismos de la dominación estatal y mercantil. A este efecto de choque polémico hay que añadir el de burla del poder que tomaba el lugar de la denuncia política. La distancia humorística tomaba el lugar del choque provocador.

Pero bajo la aparente continuidad de los dispositivos y sus limitaciones textuales se producen formas nuevas de composición de los heterogéneos que se pueden ordenar en cuatro figuras mayores de la exposición contemporánea: a) el juego (el doble juego de los títulos y los contenidos). El valor de revelación polémica se vuelve indecible y ello mediante los mecanismos de la distorsión ligera, la reduplicación ligeramente desplazada y el leve desfase. Se "pretende aguzar nuestra percepción del juego de los signos, nuestra conciencia de la fragilidad y de los procedimientos de lectura de los signos mismos y el placer de jugar con lo indecible. El humor es la virtud que los artistas reivindican para sí mismos más espontáneamente hoy en día". Del registro crítico nos hemos deslizado al registro lúdico haciéndonos indiscernibles de los propios mecanismos comunicativos del poder o de la publicidad. b) El inventario (o el archivo). Se trata aquí de la reunión de los heterogéneos, de repoblar el mundo de las

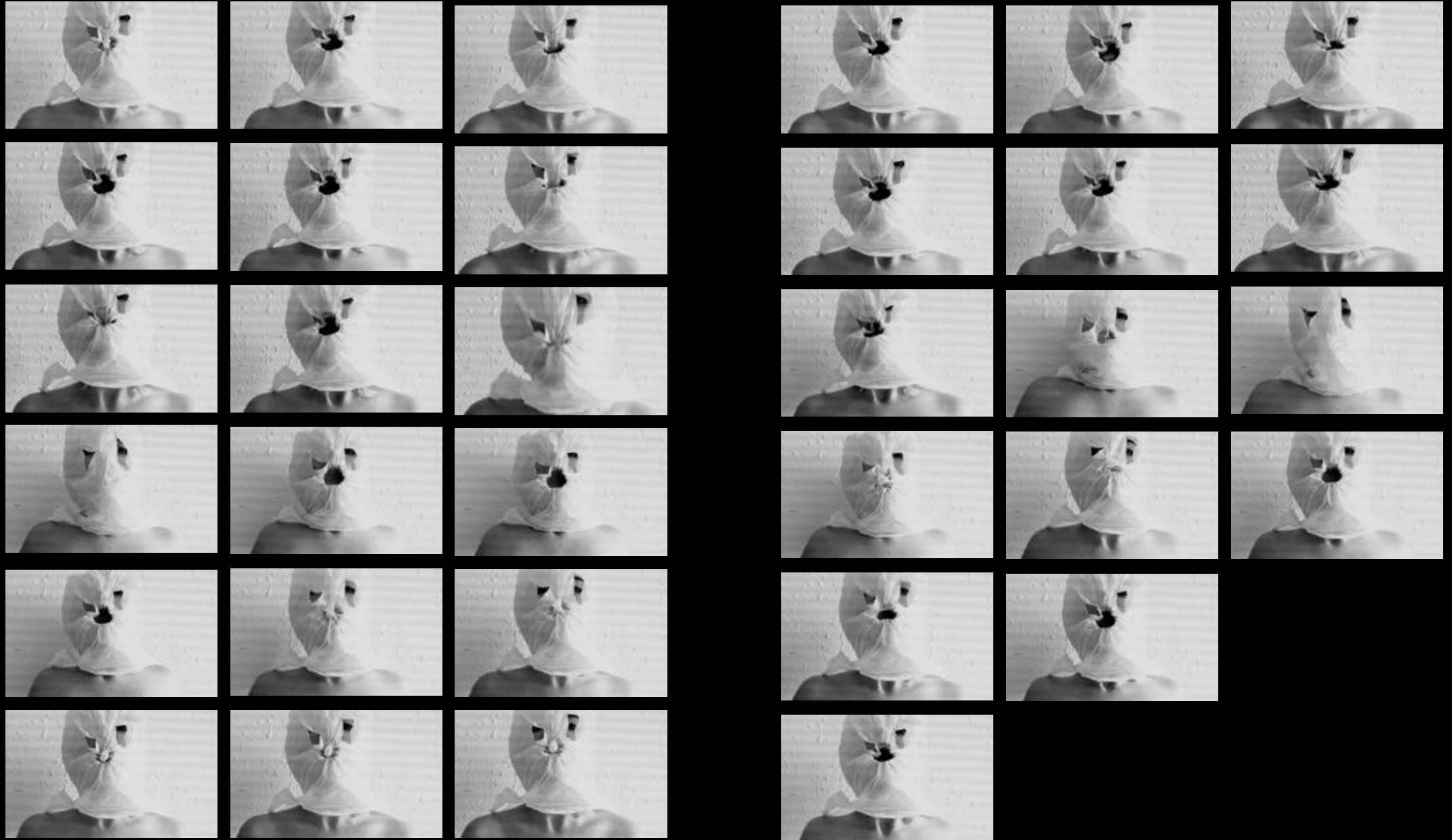
cosas, recapturar su potencial de historia común con dos acepciones el rastro y el testimonio. c) El encuentro (la invitación). Trata de instaurar un espacio de recepción en el que se produzca el establecimiento de relaciones inesperadas con el espectador. Un espacio relacional en el que establecer situaciones y encuentros (y no objetos). Se redime una ausencia de lazos sociales. Y d) el misterio (una cierta manera de ligar los elementos heterogéneos). Aquí los heterogéneos se encuentran por su afinidad. Dan testimonio de un mundo común mediante un juego de analogías.

LA PROYECCIÓN A LA ACTUALIDAD

El título del ciclo ya contiene la promesa de actualidad: Rewind & forward. En palabras de Marzo se trata de aplicar hoy lo que nos enseña el ayer. De momento podemos decir que esa aplicación no se realizó. Hubo una referencia a que la posmodernidad nos ha convencido de que los grandes relatos han muerto (Lyotard), incluso denostándola (eso me pareció) y otra a los límites del arte (por ejemplo el maltrato animal). Dice el ponente que los límites del arte son los límites de la vida: no se puede hacer en arte lo que no se puede hacer en la vida. Es una particular interpretación de esa relación que tanto dio que hablar en torno a la autonomía del arte: arte por el arte o arte-vida. En este caso el arte pierde su autonomía a manos de la vida... pero en cuanto límite. Esa frontera que trata de deshacer el nudo gordiano del concepto. De esta manera, hace acto de presencia el problema metafísico de los universales, la abstracción y el concepto.

Rancière es plenamente posmoderno aun cuando no reconozca la existencia de esa partición de lo sensible que entiende como continuidad pura y dura de la modernidad. Y es posmoderno por cuanto reconoce el fin de los relatos (que retrotrae al régimen representativo del arte), por la admisión de los microrrelatos (presentes en Flaubert, Stendhal, Conrad, Wolf, en los orígenes del régimen estético del arte) (Aisthesis), por el rechazo del esencialismo, los universales, los conceptos, etc. (la parafernalia de la filosofía metafísica) sustituida por la geometría (los conceptos son lugares: arte es lo que ha ocupado el lugar que ocupaba el cuadro), los conceptos límite (conceptos acotados por series convergentes de cualidades) y las definiciones poliédricas (acumulación de distintos puntos de vista que muestran distintas facetas). Sus últimas obras parece haber renunciado a encontrar una sistemática capaz de abarcar toda la realidad conformándose con retazos (Aisthesis lejos de ser una teoría del régimen estético se subtitula "escenas" del régimen estético del arte). Parece que la síntesis corresponde al espectador (recepción). La teoría del todo queda para la ciencia. *Barcelona Febrero 2018*

072



9/02 J.L. HERRERO

* No tiene sentido una mirada al pasado sin ser una exploración del presente.

* El arte tiene una excepcionalidad cultural que no tienen el resto de las culturas.

* Competencia pública → forma de ejercer sus funciones frente a la obra.

Trabajo de Koshich y Comersan una obra en un sistema de energía.

Competencia pública

* SEAC (Secretaría de Economía de Arte (creativo))

Director de Guggenheim

* Estética sin arte → aparece en los 90

Boletín de la Nueva Visión
(1991)

Rogelio Guez Cuenca, 1992:
Deceit n.º 1.

Poster de la expo Centro de
Tolosa, 1990.

Fotografías de construcciones
naïf hechas, personajes comunes
Estrofenbank. "Tolosa, un
de la cultura dulce, un
lo único bello"

* Isidoro Urdal Martín, 1994:
Oficina de Gestión.

* Joan Tancost. Gorkik.

(Dispositivos q. generan
cerámica "fotografías de
Sesia, naps... etc")

* Documento Labor 21.500.

* Ustis para a recoblar?

* Isidoro Urdal Martín → @
de arte al congreso.

* Catalogación xerric
Cerve en una galería.

* Ley del IVA recibo es
lo que dice lo que es
arte.

* Jara: Manuel 1992: El
arte de los inventos.

* Chemin Barida.

* Elementos semióticos. (Semiótica)

* David Garcia Arceja, 1989,
Las tablas.

* Technologies To The People
(evidence.org e laborm.org)

* Toni Costa, Minnesota 1983
1985.

Rafael Ullota, Elizabeth Sobel
Necesidades nuevas @ recuperar
la memoria histórica (orig
noticia).

En Barcelona grupo OVI
Rostand.

* Maria Canal, Basé K. X.

* Carmen Barrios 1981 Pop
Space, Rue Saint Denis

* Ana Casas, 1988-1992,
Detalle @ la serie Cacerío
de Diada.

* Frances Torres, 1990, 'Algo
Ultra.

* En el fondo con tantos cant
que sego ... des no quien sea
flawed aunque fiera cubra.

* Roy Christen 1977. Cabeza
de Barcelona.

* Ignacio Ullota de la, 1988!
Tore para S. O. R. M. S.

* Santiago Ciruela 1996,
Habiterion en arcaico.

Sesión 2: Activismos feministas y LGBTI

POLÍTICA Y COMPETENCIA PÚBLICA

Lo que se produjo en los 90 fue el divorcio total entre una política institucional realizada por las secciones de los partidos políticos y un feminismo militante que se lanza a la calle buscando su competencia pública. Esta estrategia de los partidos ya era conocida respecto a lo verde, medioambiental, políticas culturales, etc. es decir frente a los problemas sectoriales que los partidos tratan como secciones accesorias de su ideología dominante de partido,. Poco más que domesticación y asimilación a una disciplina superior. Es la divergencia entre una política institucional de partido y la política real que nos habla de lo común: lo que afecta a todos como ciudadanos. Pero precisamente es esa comunidad la que no se produce porque salta en pedazos en la fragmentación de intereses y estrategias.

El feminismo lejos de una política de género, que habría afectado a la mitad de la población, se disuelve en la diversidad LGTBI, precariedad, okupas, etc. Y la diversidad puede ser cultural y seguramente artística pero de ninguna manera política. Dentro de los partidos políticos no había futuro porque los partidos no son democráticos internamente, eran herederos de un machismo inveterado y anteponían el interés de clase a cualquier otra consideración. En la calle, donde todos estos problemas desaparecían, la falta de unión, cohesión y dirección invalidaba los intentos por visibilizar y rentabilizar los esfuerzos militantes. El resultado a la vista está: desaparición de la memoria e historización y musealización (en el mejor de los casos) de las prácticas más artísticas y que se habían emprendido por su visibilización y no por su artísticidad.

En un momento político en el que la fragmentación de las sensibilidades (derecha/izquierda, ciudadanos/poder, nacionalistas/

imperialistas, ambientalistas/desarrollistas, derechos humanos y animales/intereses) ha hecho saltar por los aires el bipartidismo se echa en falta una polaridad de género mujeres/hombres. Rancière (¡como no!) dice que la política se produce cuando el artesano abandona su tarea (a la que está confinado por el poder) y se dirige a la Asamblea. No otro es el caso de la mujer. El feminismo es enemigo de las políticas de género (como lo excelente es enemigo de lo bueno) tal como se ve en el debate sobre la brecha salarial. La inefable Botella (la hermana de la "relaxing", gran saga de políticas), tras declararse feminista, explica la brecha salarial por la deficiente preparación de las mujeres y renuncia a aplicar su declarado feminismo a unirse a la huelga. ¡Con semejantes amigos quien necesita enemigos! El alarmante surgimiento de la maternidad en el debate (la brecha salarial también se produce dentro del colectivo femenino dependiendo de si se es madre o no) hace tambalearse la idea de machismo dominante frente a la idea de economicismo... aunque lo más probable es que las dos coexistan a mayor perjuicio de la mujer.

COMPETENCIA PÚBLICA Y ARTE

Ya se debatió en la sesión anterior que la competencia pública se produce por el abandono del museo y la galería que se habían apropiado topológicamente del arte (definición: arte es lo que se produce dentro de esos institutos). Pero el feminismo no venía de la galería ni del museo. Venía de lo social. Así pues lo que estos movimientos tuvieron de arte fue su puesta en escena. Los movimientos feministas no buscaron un arte feminista sino un vehículo con visibilidad suficiente como para servir a una causa que quería ser socio-política y que se quedó en intento, borrada de la memoria y convertida en espectáculo museístico. El arte cae lejos del utilitarismo y si bien admite sesgos y facciones difícilmente puede ser arte dirigido. No existió arte comunista, ni arte verde, ni existe arte femenino. Mucho menos arte feminista, aunque haya artistas feministas. Una vez más, el eterno problema del arte por el arte y el arte comprometido. Sin embargo todo el arte es capitalista, actualmente. El arte es individualista (aunque haya buenos ejemplos colectivistas) y la política es colectivista (debe ajustarse al mayor colectivo posible y solo funciona cuando el artesano acude a la Asamblea). Así las cosas su articulación es difícil, pero no imposible... en una sociedad que está aún por venir o que nunca llegará.

Y POR ENCIMA DE TODO LA DOMINACIÓN

La idea foucaultiana del biopoder no nos ha hecho ningún favor. Siempre se había pensado que el fascismo era visceral, biológico.

Es decir que la dominación es antropológica. Pero descargar al poder de su carga de dominación y opresión en detrimento del individuo parece casi una renuncia a la lucha. No dudo que la idea de Foucault llegue más lejos, pero la recepción que ha tenido es la de la inevitabilidad de la dominación, porque no es algo que viene del poder sino que nace en el individuo. Como llamada de alerta, de contención y autovigilancia está bien, pero descargar a los oligopolios y a los poderes fácticos de su carga orquestada de dominación me parece diabólico. Dios es hombre y la tierra es mujer. La dominación del hombre sobre el medio y sobre la mujer es omnipresente. Primero con el uso de la fuerza, después con la del conocimiento y por último con la política, el hombre siempre ha dominado sobre la mujer y no tiene visos de cambiar. ¡Y eso que la mujer tiene la llave de la continuidad de la sociedad! El feminismo -minoritario- se ha visto incapaz de cambiar las cosas aunque tenga logros históricos importantes (como el anarquismo y ¿quién cree que el anarquismo triunfe algún día?).

Las políticas hacia la mujer son hoy en día hipócritas, populistas y demagógicas. En nombre de la igualdad se pretende que la mujer caiga en todas las lacras que el hombre no ha podido evitar para sí mismo, desde el boxeo hasta la minería, desde portar armas hasta tocar mierda, desde los trabajos alienantes a la precariedad. Y además hay que aguantar el machismo, la violencia de género, el acoso, las manadas... Las necesarias políticas de la diferencia no llegan nunca y son publicitadas como no igualitarias. La mujer es una máquina de producir trabajadores (por mucho que se le llame reproducir). Con la sociedad robótica, el internet de las cosas y la genética in vitro, su función dejará de ser (casi) necesaria. La revolución pendiente es cada vez más urgente. Y no solo es problema de las mujeres. Es problema de todos.

BCN Febrero 2018.

Sesión 3: **Artistas contemporáneos ante el lenguaje**

EL COMENTARIO

Si La entrega pretendía articular filosofía y competencia pública en los 90 el resultado es decepcionante. Si pretendía ceñirse al uso del lenguaje por parte de las prácticas de competencia pública de los noventa, la cosa mejora aunque la introducción del pensamiento de los filósofos y su influencia en los artistas no es suficiente como para estructurar esos epígrafes que se quedan como sugerencias y no como respuestas a una corriente teórica estructurada. El discurso estructuralista de base, es muy anterior, hasta el punto que la posmodernidad tiene una influencia mucho mayor sobre todos estos artistas, influencia que como no se entienda por la presencia de Derrida (y la deconstrucción), Lyotard y Rancière (éste, muy a su pesar) entre los nombres citados, resultaría completamente inexistente.

Desde luego echo en falta la conexión política-arte establecida por Rancière en libros como "El malestar de la estética" de cuyos componentes destacaría "Políticas de la estética" (en el que se define el régimen estético del arte), Problemas y transformaciones del arte crítico" (en el que se plantean diversas líneas de acción del arte contemporáneo: juego, archivo, encuentro y misterio, además de los básicos: el choque y la burla), "Lyotard y la estética de los sublime" (en el que se analiza lo irrepresentable como continuación de lo sublime kantiano) y "El giro ético de la estética y la política" (en donde se plantea este particular giro que al fundir los hechos y el derecho aúna arte y política en un todo político-artístico en lo que podría entenderse como una especificación original de la competencia pública). De todo esto me ocupé someramente en la primera entrega por lo que remito a lo expuesto.

Lo que me interesa ahora es exponer un esquema estructural muy elaborado y que pude constituir el gran relato de la estética de finales del siglo XX (con permiso de Rancière. Vaya por delante que se sitúa del lado de los grandes relatos y por tanto al margen de la posmodernidad.

EL ESQUEMA ESTÉTICO DE MARIO PERNIOLA

Parte Perniola ("La estética contemporánea" La balsa de la medusa 1997 (2016)) de la lectura de "El antiedipo" 1971 y "Mil mesetas" 1980 ("Capitalismo y esquizofrenia") Gilles Deleuze y Félix Guattaria, libros a los que considera una suma de todas las perspectivas estéticas del siglo XX. En la oposición fundamental entre la paranoia, ligada a la lógica del capitalismo y a la afirmación de la identidad, y la esquizofrenia, vinculada al ansia de emancipación y al emerger de la multiplicidad, se replantean las cuatro líneas maestras de la estética: las nociones de vida, forma, conocimiento y acción que son revisadas en profundidad. Estas cuatro líneas (a la que se unirá una quinta la del sentir) sufren, a partir de la segunda mitad del Siglo xx cuatro giros: político, mediático, escéptico y comunicativo (a los que se unirá un quinto: deconstructivo o fisiológico). Esta quinta línea y consiguiente giro será analizada por los autores en "¿Que es filosofía?" 1991.

Estos libros de Deleuze y Guattari podrían muy bien considerarse el punto de arranque de la posmodernidad tanto por la concepción de rizoma, opuesto a los esquemas intelectuales en árbol, como por su concepto de mesetas (Bateson) con el que abordan los conceptos. La filosofía debe pensarse con conceptos, pero estos, tradicionalmente han sido esencialistas, mientras que los autores consideran que deberían ser circunstanciales, centrarse en el acontecimiento. Es decir no focalizarse en el qué, sino en cómo, donde, en qué casos, etc. Eso introduce en la filosofía una posibilidad novelesca (el relato). De ahí el desarrollo en mesetas en cada una de las cuales se caracteriza una circunstancia o acontecimiento.

Perniola considera que estas cinco líneas: vida, forma, conocimiento y acción, más el sentir posteriormente añadido, se organizan: las dos primeras de acuerdo con la estética de Kant (lo bello y lo sublime), las otras dos alrededor de la estética de Hegel (el pathos del espíritu y la creación del ideal artístico) y por último, el sentir con la estética de Nietzsche (lo dionisiaco y la superación). En cada línea distingue cuatro filósofos fundadores, una zona de desarrollo y finalmente el giro que se produce a mediados del siglo XX y que supone, en la mayoría de los casos, la reconfiguración de la línea.

En el caso de la línea de la vida los cuatro fundadores son Dilthey, Santayana, Lipps y Bergson; los de la transición son Pirandello, Simmel, Bremond, Unamuno, Jaspers, Ortega, y el giro político lo protagonizarán Marcuse, Bateson, Foucault, Nussbaum, y Agambem. Por brevedad saltaremos a la quinta línea, la del sentir, en la que los cuatro fundadores son Freud, Heidegger, Wittgenstein y Benjamin, los de transición Michelstadter, Kloskij, Bataille, Blanchot, Klosowsky, Pareyson, y los del giro deconstructivo o fisiológico: Lacan, Irigaray, Barthes, Derrida, y Deleuze.

Los nombres de esta última lista coinciden sensiblemente con los proporcionados por Massó por lo que nos entretendremos en ella, en la esperanza de que sea la que nos proporcione las claves para analizar los noventa españoles.

La línea del sentir es de entrada decepcionante. La estética se siente poco interesado por el sentir y los pensamientos interesados en el sentimiento no se interesan por la estética. No es una sorpresa. Sabíamos que analizar la estética de la segunda mitad del siglo xx es muy complejo. El concepto que ha sido capaz de unificar todo lo que parecía irremediamente disperso ha sido el de diferencia. "Entendida como no-identidad, como una desigualdad mucho más grande que el concepto lógico de diversidad y que ese otro dialéctico de distinción. En otras palabras, la entrada de la diferencia en la experiencia marca el abandono tanto de la lógica de la identidad aristotélica como de la dialéctica hegeliana" (Perniola 195). Inútil buscar rastros de Kant o de Hegel. Nietzsche es la apuesta.

LOS CUATRO MAESTROS DE LA LÍNEA DE LA SENSIBILIDAD

Freud introduce la diferencia como la distancia entre el inconsciente y la subjetividad consciente o preconscious. Distancia síquica irreducible. El psicoanálisis puede ser considerado como una grandiosa teoría del sentimiento conflictivo. Pero también como otro de los rasgos que aparecerá en esta línea: la desobjetivación, en este caso del sentir. "La pasión no tiene objeto" Es decir que no tiene un objeto a priori que la satisfaga, cualquier objeto vale. Inquietante indefinición de los géneros que eclosionará en el siglo XXI. La diferencia se pacificará con los diversos espacios intermedios de pacificación que se abren: síntomas neurótico, sueños, fenómenos psicopatológicos... pero también los chistes y las obras poéticas, incluso la cultura. El lenguaje es un lugar privilegiado de encuentro entre el consciente y el inconsciente (Lacan: "el inconsciente se estructura como un lenguaje"). Lo sublime encontrará explicación en lo siniestro (lo temible familiar). Lo siniestro tiene que ver con la repetición (muñecos, sosias).

Heidegger opera la desobjetivación del pensar (el objeto del pensar, el ser, ha sido desvirtuado) mediante la recusación de la metafísica occidental. El ser ha sido impuesto por la filosofía como sustancia (Platón) o como sujeto (Descartes). En cualquier caso su lugar es tomado por el ente que ignora la diferencia fundamental entre ser y ente.

Wittgenstein insiste en la desobjetivación del sentir. La experiencia de la diferencia es inalcanzable en cuanto la experiencia de la ambivalencia es generalizada (el pato conejo). Entre el lenguaje y el sentir hay un abismo inaccesible. Ninguna teoría (subjetivista, espiritualista, mentalista) es capaz de reducir el sentir a representaciones. Tampoco el conductismo, el positivismo o la hermenéutica son válidas. La diferencia no es la absoluta alteridad, sino una repetición diferente que no puede captarse en su identidad.

Benjamin también busca una nueva sensibilidad centrada en tres fenómenos: la muerte, la mercancía y el sexo. Nos depara una experiencia alternativa al vitalismo (al que llama el sex appeal de lo inorgánico). El núcleo de tal experiencia es la mezcla de lo humano y las cosas, por el que las cosas se humanizan (tienen una sensibilidad propia) y lo humano se reifica. Lo inorgánico no es solo lo mineral sino también lo cadavérico, lo tecnológico, lo comercializado y el fetiche. En estas formaciones inorgánicas opera el paradigma de lo que es real y efectivo al máximo: el dinero. La diferencia (que en ningún caso es ideal, ni ineficaz) asume en Benjamin la caracterización más inquietante: la triada filosofía, economía, sexualidad. El sex appeal de lo inorgánico se sustenta en el abandono de una identidad fija e inmutable (filosofía) y en la fragmentación de la unidad: cualquier cosa puede significar otra cualquiera (la condición mercantil). Por último la exterioridad absoluta (la muerte). Las tres caracterizan el sentir barroco en el que la catástrofe se toma como algo asumido. La obra de arte pierde la identidad y se hace múltiple. Esa pérdida de valor se compensa con un aumento del valor expositivo (espectacularidad). Todo se hace plural y múltiple pero se trata de una repetición diferente.

LOS MAESTROS DE LA TRANSICIÓN

Se trata de maestros de la exploración de la diferencia. Bataille reivindica la existencia autónoma de un negativo soberano que se manifiesta en la casualidad del nacimiento y la muerte y en la revelación de la propia finitud, en la risa, en el erotismo, en la poesía y en el arte. Lo que importa no son las necesidades del sujeto sino el exceso (lo que le excede). El lenguaje poético se construye en el rechazo del lenguaje positivo de la economía y la lógica, como la perversión y el sacrificio de la palabra. La transgresión se convierte en

ejemplar. La verdadera experiencia de la soberanía, reside empero en el erotismo. El ser humano se constituye en el conflicto entre trabajo y juego, seriedad y risa, tabú y transgresión.

Para Blanchot la diferencia reside en lo neutro, lo que caracteriza la experiencia límite irreductible a la unidad. Su espacio es el intermedio, el "entre deux" que no es otro que el de la escritura literaria y se identifica con lo neutro porque es el único que poniéndose en juego a sí mismo crea una relación, no de identidad ni de alteridad sino de diferencia infinita. La escritura literaria mediante la autorreferencia suspende el sentido de lo que dice: no afirma ni niega sino que funda un ámbito neutro que prescinde del autor y del lector.

Klosowsky elabora la noción de simulacro al centrar la diferencia en la repetición diferente (ver Benjamin). Un simulacro es algo no asimilable a la realidad ni a la apariencia. Las cosas son en su esencia copias de un original que nunca ha existido. Ante esto no es posible más que el "amor-fati" pérdida de identidad y máxima exteriorización que conduce al ser humano a decidirse por la existencia de un universo que no tiene otro objetivo que ser lo que es. Su obra se abre al sentimiento sexual hasta el punto de considerar al cuerpo como dinero (y no como mercancía).

Pereyson sitúa el problema del mal en el centro de su reflexión que se nutre del estudio del conflicto, de la duplicidad y de la diferencia. La característica de la realidad es su aconceptualidad, su naturaleza completamente independiente del pensamiento. Lo que suscita un incesante pasmo, el estupor de la razón. Confiere extraordinaria importancia al sufrimiento.

LOS AUTORES DEL GIRO DECONSTRUCTIVO O FISIOLÓGICO

Lacan sitúa la diferencia en la sexualidad, entre el sentir sexual masculino (el gozo fálico) y el femenino (la relación con el Otro) hay una radical disimetría. Actividad y apertura. El espacio de identificación en el que se supera la diferencia es el amor cortés (en el que se suprime la relación sexual). Lo bello es de naturaleza ambigua que prohíbe el deseo y requiere la violencia.

Luce Irigaray también considera la sexualidad femenina irreducible a la identidad y prisionera de las categorías metafísicas en las que subyace una estructura de pensamiento de marcado carácter falocrático. La mujer no es concebida en su autonomía sino en su subordinación al hombre. El espacio de pacificación en el que se supera la diferencia es para ella la admiración por lo desconocido, por lo sexualmente

diferente, lo que lo acerca a la estética. Este espacio podría ser entendido como neutro (ver Blanchot).

Roland Barthes establece una estrecha conexión entre el placer y la obra literaria. Más allá del placer descubre el goce y más allá de la obra literaria descubre el texto. Entendiendo el goce como un sentimiento que sobrepasa la distinción entre placer y dolor y engloba también lo desagradable, tedioso e incluso doloroso.

Derrida es el maestro de la diferencia, la alteridad y la oposición. Empieza su carrera con "De la gramatología" una reflexión sobre el logocentrismo y la marginación de la escritura frente al discurso (el logos) visto como origen de la verdad y próximo al alma. Sin embargo no pretende alterar el orden de las cosas sino radicalizar la alternativa (contra la identidad y la dialéctica) iniciada por Freud y Heidegger. Esa oposición se plasma en la deconstrucción de la filosofía (y de la estética como parte de ella). En esa línea cuestiona el gusto kantiano. Deconstruir el gusto quiere decir identificar lo opuesto al mismo. Kant había admitido ciertos gustos negativos como lo sublime y la representación del mal, pero en definitiva estas manifestaciones se ven asimiladas y purificadas por el arte. Solo una manifestación parece escapar a esta asimilación-purificación: el disgusto.

El disgusto se presenta como irrepresentable, innombrable, lo absolutamente diferente, la alteridad total. Pero incluso el disgusto parece tener una parte positiva (el placer de su superación). Para encontrar una respuesta parece necesario pasar de la estética a la antropología: los sentidos (ya revisados por Kant). El olfato le parece el depositario de lo irrepresentable, el sentido que es capaz de escapar a la autoridad axfisiante del logocentrismo. Ahí residirá una actividad más disgustante que el disgusto. Tal experiencia es "el doble" del disgusto. En definitiva podremos alcanzar lo diferente no a través de lo opuesto sino a través de la duplicación, de la repetición, del simulacro. La máxima oposición no es suficiente, solo su representación puede alcanzar la diferencia.

Aquí Perniola hace un paréntesis para recuperar a Irigaray. Hay que recalcar que en ésta y en Derrida se produce un deslizamiento de lo síquico y fenomenológico a lo empírico y fisiológico: lo femenino y lo disgustante (lo diferente femenino y lo disgustante vicario, para ser exactos). Ambas son nociones a las que no se puede llegar exclusivamente a través del pensamiento y la actuación: exigen un sentir, pero "un sentir perturbador y diferente, enajenante y brillante, no reconducible a la quieta armonía de la bella alma estética". "Un sentir inscrito en una exterioridad irreducible al espíritu, inscrito

en los pliegues del sexo de una mujer o las cavidades pulmonares... esto es, en cosas que sienten" (Perniola 233). Una cierta revolución fisiológica que se añade a las otras cuatro (política, mediática, escéptica y comunicativa) y quizás más que añadirse, transformarlas en algo que todavía no sabemos, pero que probablemente ya se esté investigando.

Deleuze y Guattari. Ya hemos mencionado su crucial influencia en la obra de Perniola que prácticamente estructuran. Queda por añadir su particular contribución al giro deconstructivo (y fisiológico). Aquí voy a citar en extenso porque es importante recoger la literalidad de la cita: "Es necesario, sobre todo, distinguir la dimensión subjetiva y personal del sentir, que se manifiesta en las percepciones y afectos, de aquella desobjetivada e impersonal, que se organiza en perceptos y afectos. Estos últimos exceden tanto al sujeto como al objeto y pueden ser alcanzados solo como entidades autónomas y autosuficientes, que no deben nada a aquellos que las han experimentado: tales constituyen el devenir no-humano del ser humano. Perceptos y afectos abren espacios de indiscernibilidad sensitiva y afectiva entre cosas, bestias y personas, zonas ecuatoriales o glaciares que se sustraen a la caracterización de géneros, sexos, órdenes y reinos" "el arte debe ser distinto tanto de la filosofía, que se organiza en conceptos, como de la ciencia, que evoluciona a través de functores" (Perniola 235). Esos tres planos se encuentran en el cerebro y es en ese momento, que se produce el giro fisiológico.

Sinceramente creo que todas estas líneas de pensamiento explican sobradamente las obras analizadas: diferencia (inconsciente, ser, pensar, muerte-mercancía-sexo, negatividad, lo neutro, el simulacro, el mal, el sufrimiento, el género, dominación, goce, texto, disgusto, lo innombrable, lo irrepresentable), deconstrucción (antimetafísica), desidentificación (desaristotelización), desobjetivación (pasión, sentir, pensar), desconceptualización (circunstancias, acontecimientos), mesetas, y finalmente circularidad (indiscernibilidad). La repetición diferente, citada por varios autores, es una línea tan recurrente que es recogida también por Ranciére (repetición ligeramente distinta). El choque, la parodia y la burla se basan en ella. No veo necesidad de hacer una aplicación personalizada por su evidencia.

MASSÓ Y MAYAYO A LA LUZ DE LA ESTÉTICA DEL SENTIR, EL GIRO DECONSTRUCTIVO Y LA POSMODERNIDAD.

Creo entender a Massó en su exposición (con todo lo que esta afirmación tiene de presunción). En ella se atiende a dos líneas:

no estructura la influencia de los filósofos en la estética en un gran relato y no nombra tan siquiera la posmodernidad. Ambas son posiciones absolutamente posmodernas. Porque lo que debemos preguntarnos es si la posmodernidad es posible (y no como condición de posibilidad científica-filosófica, sino como estrategia de vida). Pongamos como ejemplo que el pensamiento humano llega a una verdad definitiva: No es posible utilizar el pensamiento humano para alcanzar verdad alguna. ¿Cuál sería la estrategia? ¿Lanzarlo a los cuatro vientos y luego callar para siempre o callar sobre esa verdad y seguir utilizando ese pensamiento que ya para siempre sabremos inútil?

Es la propuesta de Wittgenstein: "De lo que no se puede hablar, hay que callar" que reinterpretaríamos: si el pensamiento te lleva a un callejón sin salida (aunque sea el definitivo), recula y busca otra calle. Lo importante es seguir viviendo. Hay que callar... sobre lo que nos impide seguir hablando. Es la respuesta que ha dado la inteligencia a la denuncia de los grandes relatos lyotardiana: nunca ha habido más interés por el relato que en la actualidad. Hemos alcanzado la gran paradoja: la única herramienta que tenemos para entender el mundo, no nos sirve para entender el mundo. Solo queda una alternativa: el mundo es ininteligible, pero no por culpa de nuestra herramienta sino porque lo es intrínsecamente. Los relatos pueden proliferar porque no tratan de entender/explicar el mundo, tratan de glosarlo, son estéticos, nos ayudan a vivir. Lo que ha fracasado es la ciencia, que siempre dio por supuesto que el mundo era inteligible.

¿Y en que consiste el fracaso de la ciencia? en lo que nos dice Perniola, en utilizar la identidad (Aristóteles y Kant) y la dialéctica (Hegel). La identidad es ese signo igual (=) que aparece en todas las ecuaciones. La ciencia clásica plantea siempre la igualdad entre cosas desiguales (en otro caso sería identidad). No le interesa la diferencia solo le interesa la igualdad. En su afán de encontrar la igualdad entre masa y energía nos ha privado de la materia y nos ha sumergido en el horror nuclear. El mundo de la ciencia es invivible y además no es susceptible de relato alguno coherente. ¿O les parece coherente la física cuántica y la astrofísica del Bing Bang y los agujeros negros? En la fórmula "explicar el mundo" lo que ha fallado es el término "explicar" y eso ha dejado al otro término, el "mundo" con una coherencia interna, que si existe, no nos es accesible. Los grandes relatos existen pero no son explicativos: son estéticos. Lo que, por otra parte, siempre hemos sabido.

Rancière utiliza los relatos, por un lado para deconstruir el régimen representativo del arte e instaurar el régimen estético (aunque no le

costaría ampliarlo al régimen representativo de la ciencia. En el fondo todos los regímenes representativos son iguales) pero por otro lado para sustentar las divisiones de lo sensible, la política y la historia, para sumergirnos en la fábula: esa otra forma de explicar la vida. Parafraseando a Epstein: "Una película es mentira. El cine es verdad" Es cada relato lo que es mentira. El mundo de los relatos es verdad (es nuestro mundo). También Deleuze y Guattari utilizan los relatos (inada menos que en filosofía!) -no otra cosa son las mesetas- pero en la seguridad de que tanto de las dimensiones del sentir subjetiva y personal como no-objetiva (desobjetivada) e impersonal, por muy diferentes que sean, se alcanza el mismo estadio de indiscernibilidad sensible (perceptos) y afectivo (afectos). Todos los caminos conducen a... perderse.

Solo "la obra de arte cumple el papel fundamental en la estabilización y mantenimiento de este tipo de entidades que nos son sino bloques de sensaciones..." (Perniola 235). Por eso, en definitiva, Massó nos explica la estética pública de los 90 a través de sus manifestaciones estéticas. Construye un relato perceptivo-afectivo que se sustenta en las propias obras de arte (ni siquiera en lo social como hizo Marzo, ese constructor de grandes relatos). Porque explicarlo a través de la estructuras filosófico-científicas debe ser callado. Por eso no habla de la posmodernidad. Entiendo que esta es una interpretación abusiva pero también entiendo que era este el foro adecuado para exponerla. La posmodernidad se ha convertido en la desnudez del emperador. Todo el mundo la conoce pero nadie habla de ella.

De la anti-posmodernidad de Marzo hablaremos en otra ocasión. También el feminismo (Mayayo) en las prácticas públicas de los noventa cobra una nueva dimensión a la luz de la diferencia irreducible de géneros de Lacan e Irigarai. No existe simetría entre la forma de vivir el sexo entre hombres y mujeres. El hombre busca la satisfacción fálica y la mujer la apertura al Otro. Es en esa diferencia en la que se construye la relación de disimetría, de diferencia. Para Irigarai las estructuras filosófico-metafísicas son estructuras de dominación del hombre hacia la mujer. La construcción de la identidad (la superación de la diferencia) se realizaría en el lugar común de la admiración mutua (y no en el amor cortés como supone Lacan), espacio que podría entenderse como neutro. Este espacio neutro es el espacio LGTBI, el espacio de la transgresión (lo que reivindicaría a Bataille). No es la mujer sometida la que despierta admiración sino la luchadora, la liberada, o las transgresiones que atraviesan la sexualidad en todas direcciones. Y es en ese espacio neutro de la admiración donde se construye la identidad de la mujer artista en identidad con el hombre artista, hayan como hayan llegado a esa situación de hombre y mujer. Y soy consciente de que esta interpretación es un "gran relato" y no un silencio posmoderno.

092

1/03/18. Juan Fortabat
Photoshop y Google: ~~Visual~~
~~comics~~
Los 20 es la retórica del "yo", la
propia experiencia del artista es
el centro de la obra.

Es ~~que~~ la época de asombro,
con x ejemplo la corrupción de la
izq. El arte cambia de objeto, de
la intepret a las distimias sociales,
Tb es una época de paternalismo.

Hay tres ejes que aplican esta
escala.

- 1) Análisis sobre el cuerpo, la identidad
- 2) " sobre el territorio.
- 3) Narratividad.

→ Juan Carlos "Ortopedias"

Lic en Bellas Artes de clase de
dibujo a los grupos en la izquierda.
Los fotografía y hace fotomontajes
con recortes de diferentes relatos.

Es un trabajo que cuestiona la
identidad ~~propia~~. propia

• Cesare Lombroso: Pionero de
la eugenesia. Esto llevaba a
una de las grandes obsesiones
de la fotografía → el archivo.
Reunia muchos recortes para
obtener rasgos que diferenciaba
físicamente a los delincuentes

• Francis Galton: Recursar del resano policial y del registro de rasgos típicos de cada persona.

Comienza a hacer catálogos de rasgos según el delito que los había llevado a la cárcel.

• Alfred Bertillon: Inventa las tablas puestas mínimas. Detras los rasgos y elementos de cara individual.

• Alcega Batet

Marcel Bonson

Una de las primeras artistas que usó este tipo de trabajo mezcla de ejemplo fotos de diferentes razas, proporcionando al 90% de población de esa raza.

% del potencial predecar de cada presupuesto

El trabajo de J.O.

tabografía de amigos suyos que se parecen a dibujos policiales.

• Tibor Kalman

con personajes conocidos y les cambia la raza o otros rasgos.

Presenta a líderes con Enaciones (borando).

En el 97 se consigue la clonación de la ~~clonación~~ Dolly

~~_____~~
~~_____~~
Kelly Katingam

Conecta con 30 mundos que parecen fotografías.

David Laing

Trabaja entre la simulación y la realidad.

Robert Ralston "Cristal de cuarzo"

Usa a las brujas como modelos y las fotografías con símbolos que notan los objetos de referencia.

América Ricas - Retratista

• Michael Trillo "Jovenes espaldas"

Retrato sociológico. Tiene una idea de hacer un retrato generacional.

• Jeanne Bess "Cost": Se

interesa en personas que se presentan con apariencias muy diferentes "pícaras" ("lenguas bifidas...")

• Larry Busson: En el año que crea "The Age Machine". La cámara toma envejecimiento.

• Ree Carmichael: sobre

fotografías de fotografías
antes de imprimir (con el mes durante 10 años se ve cómo pasa el tiempo).

Sesión 4: Photoshop y google: nuevos demiurgos

LA CONFERENCIA

Lo más interesante sobre fotografía y arte no se dijo durante la conferencia sino en las preguntas finales. Dichas de pasada, sin embargo, constituyen un manifiesto sobre la fotografía. En primer lugar arte y fotografía no tienen el mismo estatuto: el arte es un propósito y la fotografía un procedimiento. La segunda: la fotografía tiene un espectro mucho más amplio que el arte que incluye, por ejemplo, la comunicación, la documentación, la memoria, etc. Solo una parte de la fotografía es arte. Gran parte de los cometidos de la fotografía escapan a ese objetivo. Hubo también una sección de lamentos sobre lo tarde y mal que ha sido reconocida la fotografía como arte (su ausencia en los programas académicos) pero ello no es sustancial, sino circunstancial.

La conferencia se dividió en dos partes la primera destinada a analizar el impacto de Photoshop y Google en la fotografía (y en la sociedad) y la segunda dedicada a los autores de los noventa y su obra. La primera parte destacó la competencia generalizada de cualquiera para manipular fotografías (y no solo los profesionales). Técnicas como el fotomontaje se hacen de competencia pública. La segunda es la pérdida de la fotografía como verificador universal de la verdad de la realidad, función que pasa a ejercer internet y sus buscadores, en especial Google. La verdad ya no reside en las fotografías (que pueden ser manipuladas) sino en los buscadores que son los nuevos verificadores. El caso de la Wikipedia es sintomático: la ciencia reside en el consenso. La competencia pública de cualquiera como manipulador de imágenes fotográficas y la pérdida de la competencia de verificador universal son las marcas con las que la fotografía aborda la década de los 90.

No se nombró (porque no era objeto de la conferencia) que en la segunda revolución digital los reporteros gráficos periodísticos también perderán su competencia pública exclusiva a manos de cualquiera armado con un móvil... que hace fotos y vídeos. La oportunidad se impondrá a la calidad y la diletancia a la profesionalidad. Estos cambios de competencia pública harán que la fotografía sufra una auténtica revolución en los inicios del siglo XXI, hasta el punto que será la fotografía la que sufrirá los mayores cambios, en ese aspecto, de entre todas las artes.

Respecto a los fotógrafos de los noventa su análisis se articula en tres direcciones que podían haber sido otras (dice él). La identidad (el cuerpo, el rostro, la identificación policial y forense, el barrio, el género, la juventud, la diferencia, los dobles: muñecas y maniqués). La segunda línea es la documental (urbanismo insólito o irónico, la contradicción en la historia) y el fotorreportaje de guerra y migratorio. Finalmente la narratividad tomando como ejemplo la manipulación de la historia por parte de la política (especialmente en los regímenes autoritarios) desde las purgas fotográficas de Stalin hasta la desaparición del astronauta ruso Ivan Istochnikov denunciada por la fundación Sputnik, obra del propio Fontcuberta.

LA COMPETENCIA PÚBLICA

Ya hemos citado que la competencia pública de la fotografía se ve enormemente ampliada al dar cabida a cualquiera que utilice Photoshop, a los millones de resultados de google y otros buscadores (y subsidiariamente a aquel que utilice el buscador) y a cualquiera que disponga de un móvil y se encuentre (¡alguien habrá!) en el lugar de los hechos. Así como todos somos artistas en el mundo actual, también e incluso más, todos somos fotomontadores, verificadores o reporteros. ¡Todos somos fotógrafos! La competencia pública se ha hecho universal. Ante esta situación la primera reacción es afirmar que el arte, la fotografía ha muerto, y así lo hizo Fontcuberta en los 2.000 Negándose a aceptar que un repartido de pizzas armado con un móvil fuera el nuevo fotorreportero (la iniciativa era de un periódico coreano).

Sin embargo él mismo había empezado a socavar esa competencia con su proyecto Sputnik. En primer lugar realizando un fotomontaje perfecto. Y en segundo lugar dándole la verificación que Google le exigía (el proyecto incluyó todo tipo de artimañas para potenciar su credibilidad). El proyecto restauró la calidad. Todo el mundo podía hacer fotomontajes y verificar verdades mediante Google pero solo algunos, los artistas, podían hacer de ello una obra de arte. El hecho de la competencia pública universal no implica el hecho de la universalidad del

autor artístico.

Pero el proyecto Sputnik mostraba otra cosa: vivimos en un mundo en el que la verificación de la verdad está en manos de desprensivos. Todavía no se sabía que las grandes empresas de comunicación: Apple, Google, Microsoft, Facebook, Twitter, entregaban masivamente los datos confidenciales de sus clientes a las agencias del gobierno, como luego se supo. Pero la que ya se vislumbraba en aquel momento, es que una empresa todopoderosa podía manipular la verdad de modo que viéramos el mundo bajo otra luz: la suya. Y quien delató esa manipulación fue quien había sido despojado de ese privilegio de verificar la verdad: un fotógrafo. La competencia pública de la fotografía tiene dos nombres: Google y Photoshop pero tiene un paladín: Fontfuberta (un fotógrafo).

Y esa empresa todopoderosa es por encima de intereses comerciales o axiológicos: el poder político. Los políticos tienen en sus manos los medios de comunicación (no olvidemos que como dijo Gabilondo a un partido político que ganaba las elecciones autonómicas se le regalaba una emisora de TV y una Caja de ahorros) y la presunción de veracidad (que distingue a todo personaje público y notorio en particular, y a la TV en general). Los medios de comunicación son su Photoshop y la presunción de veracidad su verificador más allá de Google. Emisoras de TV y radio propias, tertulias, periodistas afines, publicidad institucional, más esa ingente masa de servidores voluntarios que son sus partidarios, todo configura un gigantesco photoshop capaz de cambiar la realidad. Nos prometieron la realidad aumentada pero nos han dado la realidad retocada. Como decía expediente X: la realidad está ahí fuera. Pero ¡ojo! retocada.

Y de aquellos polvos vienen estos lodos. Aquella competencia universal del fotomontaje, de la verificación y del reportaje que no logró el estatuto de la profesionalidad ni del arte, no se perdió. Se llama hoy día Youtube y redes sociales. Ha alcanzado a veces el estadio del vídeo pero su espíritu es el mismo: la modificación ligera de las imágenes (ligera para no apartarlo de la raíz real que le da soporte) con tal de parodiar, burlarse del poder, ponerlo en evidencia. La tendencia se ha consolidado hasta el punto de que existe una corriente artística que se nutre de esa modificación ligera de las imágenes, pero que subvierte radicalmente las ideas. Corriente que contemplan Rancière o Perniola en sus análisis del arte. Lo que antaño se hacía con el disfraz y la chirigota es hoy parodia fotomontada.

En Youtube se mezclan las obras de videoarte con las parodias chocarreras. Ya no importa como antes distinguir el arte del no arte (una fregona en un museo puede ser un descuido o un test de

artisticidad). Que todo el mundo sea artista ha propiciado que el estatuto del artista se confunda con el del bromista. El artista toma de la calle muchos de sus gestos y a su vez la calle se apropia de las obras de arte a menudo sin pretenderlo. Simplemente basta con tener el impulso, las ganas de comunicar. Luego unos comunicarán con arte y otros no, pero el impulso es el mismo. La competencia pública de la incompetencia. Y como para muestra basta un botón, ahí está la broma que nos gastó Fontcuberta al colar a un fotógrafo apócrifo entre los representantes de los noventa. ¡No te puedes fiar de nadie!

EL RELATO

La posmodernidad tampoco hizo acto de presencia en esta conferencia. Sin embargo el proyecto Sputnik es un relato de tomo y lomo. Aún diría más: son dos relatos pues el making off constituye otro relato. De todos es sabida (y repetido hasta la saciedad) la condena que Lyotard hizo de la posmodernidad: la imposibilidad de los grandes relatos. A partir de esa condena los relatos y el interés por los mismos creció exponencialmente. De pronto todo el mundo cobró conciencia de que la forma relato es la manera de servir una buena argumentación, sea la defensa de un acusado, una demostración matemática o un proyecto político, más allá de su relevancia literaria.

Fontcuberta utilizó la palabra narratividad (la palabra técnica de los estudios literarios) y si el lenguaje nunca es inocente... es que no quiso utilizar la palabra relato. O, no. La cuestión es que la propuesta de los microrrelatos, los relatos restringidos que nos autorizó Lyotard se ha extendido como la pólvora. Analizado en cuanto relato, el proyecto Sputnik es perfecto: tiene planteamiento, nudo y desenlace, necesidad (no le sobra nada que no sea necesario para la historia), causalidad, continuidad, intriga (¿dónde está Istochnikov?). En una palabra: exactamente lo que nos enseñó Aristóteles en su "Poética". Tiene hasta metarelato. ¿Entró en la posmodernidad Fontcuberta cuando urdió el relato del astronauta desaparecido? o ¿cómo tantos otros piensa que la posmodernidad es una pamema entre el kitsch y el tropicalismo?

De acuerdo con Lyotard el proyecto Sputnik es un microrrelato posmoderno en cuanto no solo está perfectamente construido sino que, además no aspira a constituirse en grande, es decir se ciñe a una parcela concreta de la realidad. ¡Tiene una moraleja precisa! A mi modo de ver el relato es la forma de pensamiento del ser humano (el pensamiento se estructura como un relato) por lo que con el permiso de Lyotard o sin él, nos pasaremos la vida (de la especie) contándonos relatos, sean sobre religión, sobre razón, sobre ciencia o sobre la vida del vecino. Porque no son sobre. Son.

Sesión 5:

Cuerpos en rebeldía géneros en disputa

Si los setenta fueron la incredulidad y el estupor (no exentos de bisonñez) y los ochenta la locura y la pornografía (con un alto grado de soltura), los noventa fueron la concienciación y la organización (sin ninguna unidad operativa) de lo secreto (íntimo, privado) en política. Si socialmente se vio la aparición de las políticas de género con simpatía e incluso ternura (teñidos de folclore) no ocurrió lo mismo en el mundo del arte en el que en palabras de las conferenciantes “no se enteraban de nada”. La búsqueda de referentes (de identidad) de estas artistas, en España: convencidas de que otras personas debían estar haciendo algo parecido y de modelos exteriores internacionales, resultaron decepcionantemente fallidas. No había otro/as artistas trabajando en la línea ni las referencias extranjeras resultaban válidas puesto que invalidaban el retorno (no se puede importar lo mismo que se exporta). En una palabra se echaba en falta una competencia crítica, que en el interior no se formó por falta de solidez y comprensión y fuera por imposibilidad de traducción y transacción.

Un callejón sin salida que las ponentes resolvieron (y resuelven) con mucho humor. Lo que a la población sociológicamente le parecía un único colectivo era un batiburrillo complejo. Ni las estrategias, ni las líneas de acción, ni la necesidad de activismo ni los medios o los fines eran comunes para feministas, gays, lesbianas, Drags king o trans. Por el contrario eran francamente divergentes y hasta contradictorios. Pero sobre todo escasos, lo que obligó, para obtener la necesaria visibilidad, a hacer mucho ruido. Mucho ruido que fue tomado por la sociedad como sinónimo de mucha gente. Finalmente sería una transversalidad: el SIDA, la que aunaría a muchos de estos minicolectivos. El histérico miedo al contagio y la alarma social causada, por ejemplo, por aquel doctor Cabezas que difundió por la

TV que una picada de mosquito podía transmitirlo (seguramente el mismo mosquito que luego permitiría la clonación de dinosaurios) produjeron la indignación y la reacción que culminaría en la pieza de Espalú “Carriing” o la muestra del cuerpo enfermo en Codesal.

La sociedad entiende que las obras de las activistas de género son obras de lo íntimo (privadas), pasadas a públicas (lo que no es cierto para las autoras: es la etiqueta la que es íntima), que muestran una identidad (que no es estable: es una búsqueda), en el que la trascendencia del tema les impide ver el humor y que dan por supuesto que es copia de lo que se hace en el extranjero. Por todo ello “no se enteran de nada” es decir la competencia pública del arte en este campo, si existe, es por la intención de los artistas, pero no por la reacción del mundo del arte. El postureo del mundillo les hace recordarse a sí mismos apoyando este arte cuando ninguno estuvo allí, cuando no, si estuvieron, fue en franca oposición. Ignorancia por parte del mundillo y de la crítica mientras se producía una aceptación de la sociedad en general, que por otra parte nada podía opinar sobre el arte que se producía. Como tantas veces el pueblo adelantándose a sus dirigentes. Pero también reduciendo un movimiento artístico a movimiento sociológico. El eslogan de la década fue “convertir lo privado en política”. Podría haber sido convertir lo morboso en política. Es ahí donde aflora la competencia pública del arte.

El SIDA fue demonizado por la sociedad como nunca se había demonizado nada antes. Los aires de libertad sexual que colorearon los sesenta y setenta no eran bien llevados por los conservadores que reaccionaron fulminantemente. En principio se calificó de enfermedad de heroinómanos, haitianos y homosexuales (las tres haches). En la sociedad de la higiene, el sexo, ya de por sí sucio, se convertía en el vector de transmisión de una enfermedad terrible. Doble enfermedad en el caso de los homosexuales que hasta el año 83 no fueron excluidos de la lista de enfermedades de la OMS. La religión y el conservadurismo vieron en el SIDA un filón al que calificaron de plaga bíblica. Para una sociedad que acababa de alcanzar la libertad sexual fue un mazazo mayúsculo. El reconocimiento de que las relaciones heterosexuales transmitían el SIDA con la misma eficacia, no le quitó el halo de depravación, orgía y desenfreno que sufría. En 1954 (diez años antes del movimiento Hippy) Alan Turing héroe de guerra- se había suicidado mordiendo la manzana de APLÉ tras ser sometido a un tratamiento forzoso de esterilización por ser homosexual. En USA la homosexualidad privada sigue siendo delito en muchos estados. Las libertades conseguidas nos hacen, a menudo, olvidar que la inquisición sigue con nosotros. La lucha continúa.

Por último, comentar la pieza "El beso" 1996, probablemente la más conocida de la pareja. En pantalla se ve parte de dos caras lampiñas que se dan un beso que más parece un refrotarse de labios sin color, mientras el audio nos transporta a una discusión de enamorados. El encuadre es excéntrico de modo que los labios rozan el marco sin que se vea nunca más arriba de esa parte de las cabezas. La formalidad de la marginalidad es evidente. La ausencia de ojos, orejas, nariz, nos habla de labios con exclusión expresa de otros canales de comunicación (ni siquiera se intuye la lengua). Nos habla de sexo. El uso de blanco y negro estetiza la imagen restándole carnalidad. La estilización es absoluta, es un raptó, un éxtasis, en litigio con el audio que nos habla de los problemas cotidianos de las parejas. Sexo imponiéndose sobre la cotidianidad y la heteronormatividad, en la marginalidad... y sin embargo... sublime. El sexo es inocente de marcas y normas. Es el paraíso que hay fuera de la jaula, por dorada que esta sea.

105

Cabello / Carcelle!

Cabello / Carcelle!

~~Cabello / Carcelle!~~ Un beso 1996

~~Es importante la posición en la que se habla.~~ → Bar.

"lo se lo digo a nadie"

Bar icónico en realidad de los 90' que era mucha cristalización a las mujeres trabajadoras.

Las críticas en general no eran ser feministas.

Referencias

Alex Troncos, Sexo a Beso, 1993

U.º 3º de Bellaterra, no pienso arroparme con los años. 1993

catálogos: 100%

El problema era que gente
como ellas estaban discutiendo
la fluidez de identidades cuando
~~habían~~ la gente estaba
buscando establecer una
identidad.

Cecilia Berriga "Ente los jeans" 1991

Space Bemis, para catálogo exposición
Cecilia y Carla, 1994, HNCARS

↳ Experimentar con las formas
↳ Checar esto

Pepe Gaspario, Carrizosa, San Sebastián

Pepe Serrolles, Pensar el arte, 1994
caja de cartón y fotografías
Espectro del gran arte
Abril, Valencia

Pepe Serrolles "De amor y ambición"

Antes del eléctrico
Feminista, las brujas de Madrid
1992 "Lo se sabe"]

Errancia - taller feminista 1995

Necesidad de un formato # 1
Primavera 1993] Della Grace

Por Ovids a través exposición
ICA Buenos Aires, octubre - diciembre
1993.]

Revista Acción Pública # 3
Octubre 1997 - Su Alianza
¿Existe un arte fuera de
España?]

[Javier Cordero, Días de
vida 1993]

↳ Necesidad de nosotros
cuerpo herido y su vida

[Cabello / Carallo, Recien de hoy,
10 de mayo 1994]

[Cabello / Carallo, Ya no me
comporta la mirada. 1994]

[Azucena Urtas, interacción
el Paracomb.

[GST, Non Gata # 1, junio
1994]

↳ Balazino
Glas Sibuya Strategies.

[Alex Franco, Cienso costar
dentro de ti, 1996]

[Yeghis de Antinoz Oliva, cuerpo
penetrable, 1994]
↳ catálogo?

[La Gallina Espec en Valencia]

[Yeghis de Antinoz Oliva,
sejaciones, Sala La Gallina,
Valencia Septiembre - noviembre
1998]

[Azucena Urtas, dibujos]

[Felix Gonzalez - Urtas, Sin
título (torina de barba))
1991 exposición CAC 1995]

[Cabello / Carulla, Stage one
vez... en la exposición
galería de arte Cercera de Madrid]

[Cabello / Carulla, Sexo mentiras
Las cintas de video...]

[Jean Paul Belloc, sin título 1997]

[Cataluña exposición
Transgeneración, Kultur
Blitzelern, diciembre
1998]

[Jorge Benker, Tiempo, performance]

[Juan Lorey, STP "Sop
to foto", 1998]

[Riesco Cobro, serie
Hogar a la mujer, 1996 +
sobre esto: resombancia, etc.]

[Txomin Barrio, una
cortina (con dos personas
preferencia ser humanos)]

[Carlos Compost 1997]

[Cabello / Carulla, Historias
del arte, 1996]

[Se empieza a reflexionar
sobre el arte de los
espacios, no solo del
cuerpo.]

II2

Sesión 6:

Un atlas de la alteración. El desplazamiento de las estructuras, rudimentos y elementos del sistema Arte en España a través de las prácticas culturales de los noventa

Frente al individualismo y el genialismo, en los noventa se produce una respuesta colectiva tanto en los procesos de creación como en las infraestructuras que los sustentan (espacios, alternativos, centros de producción, asociaciones profesionales, proyectos independientes, etc.) que fracasará a corto término pero que dejará el poso de otras maneras de comprender lo que se necesita para el funcionamiento del sistema cultural e inoculando el valor de lo que es procesual, transdisciplinar, intersectorial, cognitivo y precario. Este ambicioso programa (de mano) solo se cumplirá en la conferencia en su primera parte (descriptiva), que aplastará a la analítica relegándola para mejor ocasión. Hay cuatro puntos que aparecen transversalmente al discurso descriptivo: la identificación de lo colectivo con lo público; el carácter funcional de esos colectivos; lo estético como cognitivo y por último una ausencia: parecía que entre tanta infraestructura cultural lo político debiera tener un peso específico pero no ha sido así (en la conferencia) ... más allá de las referencias a las dificultades económicas. El peso económico del ultraliberalismo es implacable.

LA IDENTIFICACIÓN DE LO COLECTIVO CON LO PÚBLICO.

El carácter de competencia pública que se desprende de las conferencias anteriores se concreta en tres puntos al rededor del lenguaje. a) Transcender el discurso hasta convertir las prácticas

estéticas en aparatos, encontrar un lugar que antes no existía.
b) Deconstruir el discurso, pues el lenguaje es alterable (como consecuencia del tránsito de lo analógico a lo digital), no fiable.
c) Establecimiento de diversos binarismo en el discurso (masculino/femenino pero también gays/lesbianas, gays/gays, lesbianas/lesbianas) que trata de construir las identidades. Todos estos juegos de lenguaje cristalizan en dos sentidos: la idea de sistema (frágil) dimanada de las expos, los JJOO, la crisis económica, las retrospectivas multitudinarias, etc. que conduce a una reinterpretación del sistema en el que se soslayan las dificultades con discursos. Y en segundo lugar, en el establecimiento de políticas de acción: señalización de lugares que todavía no existen, basados en la reflexión de Arendt (la acción como práctica del discurso) y Benjamin (el actor como productor). La acción política como acto de transformación. Hay que superar la individualidad/genialidad para involucrarse en la acción. Políticas que fracasaron a corto plazo y se transformaron en cuatro direcciones: crítica, proyecto, relevancia y modificación. A partir de este momento de la conferencia el atlas descriptivo de las iniciativas se lo come todo hasta parecer, que lo colectivo es la competencia pública.

EL CARÁCTER FUNCIONARIAL.

Sea porque los caminos del arte se han hecho incomprensibles (y da miedo enfrentarse a ellos en soledad), sea porque hay un cambio de ideología hacia la marxista-colectivista, artista-productor, o sea porque la mentalidad del trabajo en colaboración anglosajón se impone al tradicional anarquismo ibérico, el gregarismo colectivista se impone sobre el individualismo/genialismo (que nos recuerda Marzo que no ha sido hegemónico en la historia. Los grandes maestros eran talleres multitudinarios. Pero profundamente jerárquicos -irrumpe un espontáneo-). Pero se impone como un funcionariado o sindicación que tiene más que ver con la defensa que con la acción y creación en común. Lo que esperan estos artistas es ayudas y protección, facilidades, subsidios. ¿Por qué perder la individualidad si no es a cambio de prebendas? Pronto se levantan voces contra este sistema de ayudas (singularmente en el mundo del cine) porque las ayudas coartan la libertad y lo que la política quiere cuando reparte subvenciones es adhesiones. Un artista no puede ser un funcionario (aunque lo haya sido históricamente. No olvidemos a Velazquez mendigando su orden de caballería para solucionarse el sustento o a Rembrandt arruinado por un giro estético). ¡No en la modernidad!, en la que la figura del artista trasciende la de bufón estético de las elites para adquirir la talla de los revolucionarios y los inconformistas (pero no de los líderes). Y es ahí donde reside el fracaso a corto término de estas iniciativas colectivas (sin despreciar ni el miedo como

motor, ni el propio fracaso de las ideologías, ni la extrañeza de los métodos foráneos o la natural anarquía de la creación).

LA INTERVENCIÓN DE LA POLÍTICA.

De la línea anterior se desprende la importancia de la política en la colectivización del arte como medio de controlar su relevancia pública. A nadie se le escapa que la creación de ARCO fue una operación de marketing de las principales galerías de arte españolas para repartirse el botín de los coleccionistas institucionales. Las dispersas ventas se concentraron en esa feria con la excusa de fomentar una gran feria internacional. La posibilidad de acceder a un cliente institucional (bancos, cajas, aseguradoras, Comunidades autónomas, Ayuntamientos, Diputaciones, etc.) pasa por estar presente en ARCO y el comité de recepción se lo repartieron los grandes (no solo Juana de Arco, sino también Taché, por citar dos nombres de distintas esferas de influencia). Hace unos años Aguirre quiso apoderarse del pastel desplazando a los galeristas de los órganos de decisión pero el plante de estos le impidió la maniobra. Sin embargo algo consiguió como hemos visto con la retirada de la obra de Sierra. Los votos de la comunidad de Madrid y de IFEMA (60%) son suficientes para doblegar la voluntad del Ayuntamiento y el director (40%). Los galeristas se reservaron el comité de admisiones (la guinda económica del pastel) a cambio de ceder todo el poder político.

Sorprende que Marzo, activista de la denuncia de la intervención de la política en el arte, en Catalunya y en España no incida sobre el tema. Su análisis de la intervención de la Generalitat en las políticas culturales catalanas empezando por la recuperación de las "patums" hasta la legislación controladora, la actuación del franquismo, o las políticas públicas, son hartamente conocidas. Cabe que piense que la competencia pública del arte se escapa de esta problemática, pero tras la intervención de Badía estaba claro que el asunto se había desbordado y requería una matización. Por mi parte no me cabe ninguna duda que las prácticas colectivistas del arte de los noventa fueron un regalo para el poder político, que vio como los artistas se concentraban en colectivos fáciles de controlar (policíalmente), de controlar (económicamente) y de controlar (artísticamente). El reparto de golosinas en forma de subvenciones no fue sino la estrategia de control y funcionarización que les permitiría, en el futuro, apoderarse del mundo del arte (con lo que tiene de cultural y glamoroso). No olvidemos que la estrategia del poder (que es el ámbito de acción de los políticos) consiste en unir los cuerpos (cárceles, manicomios, hospitales, ficheros) y desunir las mentes (ideologías, regionalismos, fútbol, género). Para convencerse de lo implicados que los políticos

están en el mundo del arte solo hace falta visitar las rotondas que los concejales y diputados de la administración local han plantado por toda España en una de las iniciativas más nefastas contra el buen gusto jamás realizadas. Actividad merecedora de la implantación del delito artístico como delito de odio. Y de paso, a ver si dejan en paz a los titiriteros y comediantes, raperos y blogueros, muchísimo menos nocivos que los "rotonderos"

EL ARTE COMO CONOCIMIENTO.

Esta fórmula es el punto de unión entre artistas y pensadores. De ella se puede inferir que el arte condiciona el mundo puesto que los artistas desempeñan una función pública tan importante como la de los pensadores. Ya Kant, el principal denostador de la teoría cognitiva del arte, abrió sin embargo una puerta, a través del juicio, para que el arte pudiera dar lugar a pseudo-conceptos a través de su función ejemplarizante (las pasiones y pulsiones en Shakespeare o la cuerda-locura y la sabiduría-práctica de Cervantes). No cabe duda que esta función de creación de universales, al margen del concepto (existenciales en vez de catagoriales, dirá Heidegger) pero con su misma potencia (Karenina, Bobary, Pineda, por citar estereotipos femeninos tan candentes hoy mismo) abre una nueva competencia pública del arte poco explorada. Pero aún poco explorada, no puede despacharse con una cita a vuela pluma. Los cognotivistas del arte en este siglo han sido, entre otros, Husserl (fenomenología), Gadamer (hermeneútica) y Cassirer (cognitivismo estricto). Decir que el arte tiene valor de conocimiento exige decir cómo. ¿Es el arte fenomenológico, hermeneútico o conocimiento puro? ¿Cae el peso en la intuición, en la interpretación o en el modelo de la ciencia?. Creo que se abre aquí un debate que ni siquiera se ha rozado en el curso y que compete a lo público del arte más que lo colectivo; y por lo menos tanto como lo discursivo (trascender, deconstruir o binarizar), lo topológico (el lugar del arte) o la agencia política (el activismo y el artista como productor).

Es evidente que en el arte de los noventa (y no solo por influencia del extranjero en donde a partir del minimalismo los artistas son profesores) los artistas se han convertido en expertos en hermenéutica, en fenomenología, en derecho, en ciencia. Ante una crítica inoperante el propio artista se convierte en crítico, con todo el bagaje intelectual que ello supone. Esa figura del artista- científico/filósofo convierte el relato del arte en un relato experto. Si Rancière nos describe el paso del arte representativo (clásico) al arte estético (contemporáneo) como un abandono del relato aristotélico, no quiere eso decir que se abandone el relato sin más. Otro relato va a tomar el lugar de la poética de Aristóteles y es el relato sin argumento (sin tema) pero no sin sentido.

El nuevo sentido se lo va a proporcionar la ciencia (y la filosofía, lingüística incluida). La ley de las cuatro emes lo define perfectamente. Hemos pasado del contenido material Máximo, Mental mínimo (mM Mm) del arte clásico al contenido Mental Máximo material mínimo (MM mm) del arte conceptual... sin despreciar otras combinaciones intermedias. La competencia pública del arte no consiste exclusivamente en colonizar lo público sino en extenderse por lo filosófico/científico. Lo público en el sentido más amplio: lo Mental/público.

Sesión 7: **Los pasajeros a cargo de la locomotora**

Dice Twain que el socialismo es un tren en el que los pasajeros se han adueñado de la locomotora. Ese era el objetivo de la séptima sesión: dar voz a los sin voz, curiosamente la misma fórmula que utilizó Rancière para caracterizar la democracia. Bien es cierto que tras cada sesión hubo coloquio, pero las voces que se alzan en estos casos son las de los curiosos, los dubitativos, los egocéntricos, los extranjeros... Los sin voz se mantienen fieles a su estatuto y callan por timidez, por miedo, por respeto o por que provienen de una escuela en el que el procedimiento oral no existía. Educar es crear buenos ciudadanos sumisos y conformes a los que como en el caso del artesano en la Asamblea griega, no conviene proveer de los canales de participación democráticos.

Por eso, esta iniciativa de los docentes (ponentes, conferenciantes, voceros...) de dar voz a los escuchantes tiene tanto valor. Pensar tiene más que ver con rumiar que con improvisar y la reflexión no por casualidad lleva la "re" de repetición. La escritura permite ordenar las ideas (propias y ajenas) e indagar los conceptos. La oralidad sin profesionalidad se tiñe de matices ajenos a la reflexión. La iniciativa se hacía desde la promesa de no intervenir en los textos es decir desde el más escrupuloso respeto a la libertad de expresión, tan zarandeada en estos días. En pocas palabras, un ejemplo de democracia, libertad de expresión y participación, con indudables costes (en trabajo y dedicación) para los organizadores. Nuestro aplauso desde la grada.

La primera sorpresa se produjo por lo abultado de la asistencia. Por los textos enviados menos de diez cursillistas habían participado y sin embargo se presentaron cuarenta. Cautos, precavidos desconfiados: primero informarse y luego escribir. Dispuestos en un círculo al modo de los "variados anónimos" (Marzo dixit) que no

cesaba de ampliarse y siguiendo un riguroso y espontáneo orden dextrógiro, los participantes desgranaron sus proyectos y sus dudas. Una vez disipadas: libertad total de tema y de medio (con el límite de su publicabilidad, los derechos de las imágenes, la posibilidad de fragmentación, el copyright, etc.), se pusieron las fechas límite de recepción y se efectuó una lista de los asistentes. Quedaron cosas en el aire: selección de textos, compaginación, diseño, tamaño, tipo de encuadernación, título. En una palabra: todo.

Satisfacción generalizada y ese agradecimiento perruno de los que por una vez son admitidos en el círculo de la decisión. ¡Con lo fácil que es engañarnos, por que se empeñan en gobernarnos desde la soberbia y la altanería! Claro que así les va. Menos los estudiantes y los trabajadores (dos clásicos de la protesta) tienen a todo el personal en la calle reivindicando derechos fundamentales. ¡Un éxito así no se improvisa! ¡Hay que ganárselo a pulso!

Eduardo Robles

POST ESCRÍPTUM: Dice Rancière que “El arte crítico, en su formulación más general, se propone concienciar acerca de los mecanismos de dominación con el fin de convertir al espectador en actor consciente de la transformación del mundo” (Problemas y transformaciones del arte crítico en “El malestar en la estética! página 59). No parece aventurado ampliar la definición a la práctica misma de la crítica (aunque no llegue a arte). En nuestro solar la crítica se toma como algo personal, subjetivo... y es mal recibida. No es raro oír decir de un crítico que es un carnicero o un asesino. Por supuesto, si el crítico es aficionado la cosa se complica. No diré que tiene que ser obligatoriamente bien recibida (el derecho al pataleo es analienable) pero si que debe ser continuamente ejercida por quien pretende que las cosas mejoren (y aquí hay mucho que mejorar). Y en el bien entendido que no es lo mismo predicar que dar trigo, es decir que la crítica no es acción sino opinión. Mis textos son críticos. Pido por ello perdón a los aludidos por lo de personal que puedan haber hallado en la crítica y que les puedo asegurar que no existía.

Sesión 8:

En esta última aportación me centraré en el Forward ¿Cómo han influido las prácticas colectivas y públicas del arte de los noventa en el arte y cultura posteriores? Ya se ha comentado que las prácticas colectivas se clausuraron con un fracaso. El retorno del artista individualista es un hecho. Sin embargo la monumentalización del arte, correspondiente al ultraliberalismo actual, y no independiente de la fórmula de Dabord: “Todo arte que trata de cambiar el mundo es fagocitado por el sistema y convertido en espectáculo” junto a la institucionalización de un espectador hortera, henchido de poder adquisitivo y pésimo gusto (de la mano de un bad painting que traspasa el mal gusto a la obra) y una tendencia a la abstracción conceptual (que mantiene la figuración) deconstruyendo en muchas ocasiones el contexto, conforman un tipo de arte en el que los grandes talleres, con delegación de la construcción de las piezas a “negros” desconocidos, son la perversión del arte colectivo de los noventa.

Traigo aquí varios textos que publique en www.ob-art.com sobre Hirst y Koons, principalmente, pero que también hablan de la abstracción narrativa (el arte como relato al estilo Fontcuberta), Baskiat, Bacon, y un poco de videoarte y cuya característica es lo que, en mi experiencia, detecto como tendencia. Como en el caso anterior los transcribo tal como se publicaron.

GUGGENHEIM OTOÑO 2016. BACON, KRUPFT, VÍDEO Y LA COLECCIÓN PERMANENTE.

Me persono en el Guggenheim de Bilbao, ante la cita ineludible de una retrospectiva de Bacon. Lo cierto es que no hace mucho de la homóloga del Prado pero es difícil resistirse a la llamada de Bacon. Bacon siempre sorprende porque se escapa de los cánones de la

En esta última aportación me centraré en el Forward ¿Cómo han influido las prácticas colectivas y públicas del arte de los noventa en el arte y cultura posteriores? Ya se ha comentado que las prácticas colectivas se clausuraron con un fracaso. El retorno del artista individualista es un hecho. Sin embargo la monumentalización del arte, correspondiente al ultraliberalismo actual, y no independiente de la fórmula de Dabord: "Todo arte que trata de cambiar el mundo es fagocitado por el sistema y convertido en espectáculo" junto a la institucionalización de un espectador hortera, henchido de poder adquisitivo y pésimo gusto (de la mano de un bad painting que traspasa el mal gusto a la obra) y una tendencia a la abstracción conceptual (que mantiene la figuración) deconstruyendo en muchas ocasiones el contexto, conforman un tipo de arte en el que los grandes talleres, con delegación de la construcción de las piezas a "negros" desconocidos, son la perversión del arte colectivo de los noventa.

Traigo aquí varios textos que publique en *www.ob-art.com* sobre Hirst y Koons, principalmente, pero que también hablan de la abstracción narrativa (el arte como relato al estilo Fontcuberta), Baskiat, Bacon, y un poco de videoarte y cuya característica es lo que, en mi experiencia, detecto como tendencia. Como en el caso anterior los transcribo tal como se publicaron.

**GUGGENHEIM OTOÑO 2016. BACON, KRUPFT, VÍDEO
Y LA COLECCIÓN PERMANENTE.**

Me persono en el Guggenheim de Bilbao, ante la cita ineludible de una retrospectiva de Bacon. Lo cierto es que no hace mucho de la homóloga del Prado pero es difícil resistirse a la llamada de Bacon. Bacon siempre sorprende porque se escapa de los cánones de la pintura occidental. En Bacon siempre hay un plus que nos traslada a "otro" mundo, como si el arte de nuestro tiempo fuera una trayectoria con la que él no quiere jugar. Pero antes de hablar sobre su obra tengo que comentar que pocas veces el Guggy (y soy adicto) ha conseguido un pleno de exposiciones tan extraordinario como la de este otoño. La colección Krupf es inmensa. Braque, Gris, Leger, Kandinsky, Picasso... por docenas. Este suizo supo escoger lo mejor de su época e integrarlo en una colección que abrumba por su modernidad. Pero no se acaban ahí las maravillas. En la sala dedicada exclusivamente al vídeo que tiene Guggy se proyecta la pieza de Sam Taylor Johnson "Suspiro" Obra muy viajada y que se ha podido ver en toda Europa, pero que ahora está aquí. En el apartado de sus fondos dedica una sala a Anselm Kiefer (imprescindible) y otra a Motherwell, Still, Klain, y otros (que, por cierto, parece que se ha congelado porque lleva ya mucho tiempo ahí) y una tercera a Oteiza y Chillida (también congelada). Además es

posible ver, como parte de la exposición permanente, a Bourgeois, Serra, Rossler, Koons, Kapoor, etc. Toda una lección de arte moderno. Una oferta insuperable.

¡IMPRESCINDIBLE!

Bien, empecemos por Bacon. Ya otras veces he comentado la obra que, a su análisis, dedicó Deleuze. Hay algo en ese análisis (discutible como todos) que me llamó enormemente la atención, la frase: "extraer la figura de la figuración". Esta afirmación me parece que abre la posibilidad de que la abstracción no solo se refiera a la desfiguración (tal como la entendemos) sino que pueda discurrir por otros derroteros. Es como indicar el camino de la abstracción sin romper con la figura. También he comentado en otras ocasiones que O'keffe, obtenía la abstracción por la desmesura, pero sin renunciar a la figuración (de la que, por otra parte, provenía). Considero a estos dos autores como ejemplos de que la abstracción no es necesariamente des-figuración. Llevado al límite el hiperrealismo es también lo mismo: llevar la figuración tan lejos, que extravía la figura. Decía Baudrillard "más real que lo real" para referirse al simulacro. Es como si el exceso de realidad: por la carnalidad, el tamaño o el detalle nos lleve más allá de lo real.

Una de las técnicas habituales en la pintura "representativa" (al modo como Rancière la significa) es la distinción fondo-figura. La jerarquía de los valores, el punto de vista, están proponiéndonos una cierta manera de mirar la obra, están manipulándonos. La desaparición del fondo (el pifano de Manet) supone una incipiente forma de abstracción. En Bacon no se trata de hacer desaparecer el fondo (figurativo) se trata de que la figura extraída de ese fondo, pervierta en un algo, distinto de la figuración. Bacon no está seguro de que seamos capaces de apreciar su maniobra y nos ayuda: escenarios ovales (que parecen remedar el foco de luz de los escenarios), barandillas, cajas de vidrio, trípticos. Es un proceso de descontextualización (remedo de su propia vida), en el que trata de "extraernos de la figuración". Solo hay figura, ya no hay fondos (contextos), estamos hablando de la soledad congénita del ser.

Ante esa radicalidad todo lo demás cede en importancia. No es importante la carnalidad (separada del ser, extraído de la figuración), no son importantes las desfiguraciones de las caras con esos peculiares discos planos que interrumpen la figuración. No son importantes las técnicas de los "restregados" (¿borrados?), ni de las manchas extrafigurativas (¿eyaculaciones?) que evidencian el artificio de la pintura. Todo eso forma parte de su manera pero no de su mensaje (aunque sean inseparables). Bacon nos transmite su sufrir.

Un sufrir que nos trata de implicar en su marginalidad. Marginalidad que es, en definitiva, descontextualización. Bacon descontextualiza su obra porque su vida está descontextualizada. En una entrevista reconocía que odiaba a su padre y a su madre. No es fácil. Sin ninguno de los dos no tienes contexto. Extraer la figura de la figuración es evadirse de un contexto en el que no cuadras. No hay tortura en sus figuras (él mismo lo reconoció) solo hay dolor. El dolor de no tener lugar en el cuadro, de estar marginado, descontextualizado.

Es para él un tema recurrente el aullido de dolor. Dice que lo conoció en una obra de Puvis de Chavanne, y que el de Munch fue posterior (en su conocimiento). Lo expresó, de forma contundente en "Rabia" (para mí, muy superior al de Munch, aunque parezca el de un alien), tan contundente como para alcanzar una desfiguración extrema. Toda la obra de Bacon es un aullido de dolor (conoció a Ginsberg en Tanger), de marginalidad, de descontextualización. Sin embargo la crítica se fija más en sus crucifixiones, por la religión y por la carne. Creo que para Bacon la carne era la pureza del cuerpo sin alma, sin ataduras, sin familia, sin ataduras sociales. Es un niño difícil, marginado, que llama la atención de su entorno porque necesita ayuda y al que nadie le responde. Y pinta. Pinta la tragedia de la soledad y de la marginación, como tantos otros, pero con una personalidad arrolladora.

ob_art. Noviembre 2016.

JEFF KOONS, RETROSPECTIVA, 9 DE JUNIO - 27 DE SEPTIEMBRE. JEAN MICHEL BASQUIAT, "AHORA ES EL MOMENTO", 5 DE JULIO - 1 DE NOVIEMBRE, SHAHZIA SIKANDE, "PARALAJE" 16 DE JULIO - 22 DE NOVIEMBRE. GUGGENHEIM-BILBAO.

Interesante coincidencia en Bilbao de tres artistas que entienden la figuración de modos diversos y demostrativos de la vivacidad que ésta muestra en el arte contemporáneo. En la actualidad el mito del desarrollo del arte como un camino lineal hacia la abstracción que no tiene retorno, no tiene vigencia. Cuando la abstracción llegó a la total planitud del cuadro y la desaparición del motivo y la figura, se produjo un retorno a la figuración que puede ser entendido como una regresión ante una vía que ya estaba acabada o como el abandono de una vía lateral y retorno al tronco central del arte que tanto acoge a la figura como a la abstracción figurativa o temática.

La abstracción no solo se produjo por las des-figuración y la des-tematización. La deconstrucción de los elementos del arte clásico que operaron las vanguardias habían "desmontado" casi todos los aspectos de aquel arte, desde los materiales hasta el lugar

de exhibición, desde el concepto de la obra única al de genio-autor, desde el arte alto hasta las figuras del mecenas, el entendido o el crítico. La des-figuración fue lo más llamativo pero no lo único aunque se identificó con el arte moderno de las vanguardias. Visto así deben quedar nuevas fórmulas a deconstruir, nuevas actitudes ante las clásicas actitudes frente el arte y este es el caso de estos autores que se encuentran en el Guggenheim.

En el caso de Jeff Koons la deconstrucción se opera en el nivel del espectador. La reflexión que hace el autor es "Yo se que a vosotros os gusta lo hortera, que se os ha expulsado de la comprensión del arte moderno, que pensáis que vuestros deseos eróticos más íntimos son inconfesables. Se que el equilibrio entre los aspectos de la personalidad sublimes y abyectos es una lucha extenuante y que siempre ha ganado la moral más rancia. Se como sois y os aprecio por ello. Yo también soy así. Os comprendo y os invita que os aceptéis tal cual sois. La auténtica obra de arte es que construyáis vuestra personalidad incluyendo todo lo que podría parecer deleznable. ¡Sois vuestro mejor logro!"

Una vez realizada esta deconstrucción-aceptación del espectador en cuanto marginado del ideal de espectador: entendido, purista, moralmente íntegro, de gustos elevados y sublimes, sensible e inteligente, lo que queda es el espectador que Koons quiere. Esta deconstrucción del espectador ya la había iniciado Warhol pero nadie la ha llevado tan lejos como Koons. Su mensaje es ¡Tu eres tu mejor obra! Seas como seas (hortera, de gustos poco refinados, zafio, lascivo, Kitsch, simple, y todo lo que distinguiría a un no entendido en arte) puedes disfrutar del arte que yo te ofrezco que es un arte al alcance de todos los públicos (aunque no de todos los bolsillos). Hemos pasado del espectador alto al espectador bajo, del dandi al plebeyo, del refinado al basto. Es la deconstrucción del espectador como antes se deconstruyó el arte (alto/bajo), los materiales (ate póvera), el gesto (bad painting), o los temas (Pop).

Hemos pasado del arte para unos privilegiados, pasando por el arte para muchos, hasta recalcar en el arte para todos. Nadie queda excluido. Hasta la superficies reflectantes integran el espectador en la obra, en una operación de magnificación de la vulgaridad y la abyección, pero en el bien entendido que esa vulgaridad es apreciada y esa abyección admitida. Se trata de des-moralizar ciertas actitudes y darles un nuevo sesgo y por encima de todo de no excluir a nadie del disfrute-intelección del arte. Un paso más en la reconstrucción del arte y de desaparición de la barrera entre el arte y la vida (el no arte).

El caso de Basquiat es diferente pues se alinea con el arte comprometido, el arte que quiere cambiar el mundo, redimir la sociedad, conseguir la igualdad. Arte político. El negro que enseña los dientes y emite sonidos inteligibles y no gritos de placer o de dolor, es una constante en su obra. La des-figuración es aquí parcial. Estamos en el bad painting. Esa pintura que elude la elegancia de la pincelada, la armonía de las líneas, el esfumando de los colores. Pintura que toma la realidad como referencia política pero no como referencia sensible. No estamos reproduciendo lo real sino lanzando una consigna, un argumento, un eslogan para la lucha. Es otra forma de abstracción: abstraemos de lo real lo político.

Pero es en la forma en lo que Basquiat se muestra como un gran artista. Basquiat está profundamente influido por la cultura audiovisual y en vez de componer sus cuadros los dispone. Es una puesta en escena en la que cada elemento toma una posición que no lo relaciona con las demás sino con las que coexiste. Esa unión-separación dialéctica nos escupe onstantemente el apartheid, la separación racista y social, la discriminación. Los cuadros de Basquiat niegan que la sociedad sea un conglomerado de relaciones. Es, por el contrario, un conjunto de elementos disjuntos que no establecen ninguna relación. El placer que produce esa disposición-separación es el del reconocimiento de la verdad de la sociedad, plasmada de manera formal. En Basquiat la forma es el mensaje.

Hay en Basquiat una profunda perversión de la distinción fondo-figura. Los fondos no son fondos, son soportes, tableros de juego en los que se disponen las figuras. Son un escenario. Los distintos actores (la figuras) se mueven por él, como si de una puesta en escena se tratara. La constante presencia de grandes zonas negras, tanto nos sugiere la oscuridad del fondo del escenario como el primer plano de las pizarras en las que se emiten comunicados. Porque las palabras son omnipresentes en los cuadros de Basquiat. Parece como si quisiera resarcirse de cientos de años de silencio impuesto. Sus cuadros toman el aspecto de la publicidad por la mezcla de figuras y palabras y por la acumulación de mensajes.

Por último, en la sección "Film & vídeo" dedicada a obras audiovisuales, se proyecta la obra: "Paralaje" de Shahzia Sikander, bellísima obra de pictorialismo animado con referencias a la cultura indo-persa en el que se utiliza el scrolling al modo de Bembrillia. La instalación multicanal se desarrolla en una gran panorámica en la que miles de dibujos componen arabescos sobre fondos pictóricos. La obra de 2013 se desarrolla durante 15' de asombro reverencial por parte de los espectadores. Y eso es lo que pasa en Bilbao a parte

de que no funcionen los tranvías, sin aviso local alguno, para que no interfieran con los eventos de las fiestas. ¡Lo primero es lo primero! ob-art. Septiembre 2015.

VIDEOARTE Y ABSTRACCIÓN. LA OTRA ESCENA.

No es la primera vez que hablo de este tema, pero así es la vida. Uno da vueltas a los temas e incluso, a veces, los comprende... un poco mejor. Siempre he pensado que existe una abstracción que no tiene que ver con la figuración. Trataré de explicarme. La abstracción "clásica" consiste en pensar concretamente (en el sentido de no abstractamente) pero actuar (pintar, esculpir, escribir, etc.) abstractamente. Es decir, depositar la abstracción en la imagen. Este camino nos ha conducido a obras magníficas de Kandinsky, Delonays, Miró o Pollock. Podríamos llamar a este camino la des-figuración. Tras este proceder hay un pensamiento coherente que invita a una interpretación de lo desfigurado, a una posibilidad de que el vínculo con el autor no se a imposible. Los críticos han trabajado para que así fuera y nuestra fe en el arte no desapareciera aunque el resultad, de su trabajo, no sea fulgurante.

Pero hay otra abstracción que se produce en la propia intención, en la mente, en el proyecto. No es moderna. Existe desde que existe el arte. La caricatura (Grostz) pretende lograr la identificación a través de la des-figuración. Y sin ninguna duda, añade un placer adicional (quizás perverso) al propiamente artístico. De hecho, el dibujo, es siempre una abstracción de la realidad. Ese convertir los contrastes de colores en líneas es realmente radical. Parece que el dibujo se asemeja a la forma en que nuestro cerebro percibe el entorno y probablemente en eso subyace su éxito. La cuestión es, que como decía Klee, dibujar es simplificar y simplificar es abstraer. Evidentemente la pintura ha participado de esta pasión abstractiva durante toda su historia. Hay cuadros de Rembrandt o de Velazquez que solo pueden ser observados a la distancia conveniente para que sus "trampas pictóricas" no conviertan el cuadro en meras pinceladas sin sentido.

Aún llegaremos más lejos. ¿Que pasaría si la abstracción se produjera en la intención, en el proyecto, en el planteamiento? Creo que la abstracción figurativa es un callejón sin salida (lo que no quiere decir que no haya sido fructífera. El clasicismo también lo es y la prueba son los innumerables nostálgicos neoclasicismo que nos han aquejado), como lo fue el racionalismo en arquitectura. Todos los dogmatismos son malos consejeros. El arte necesita ser libre, y como el agua, siempre encuentra el camino para discurrir. Pongamos un ejemplo (a través de la interpretación que un genio como Deleuze hizo de su arte): Bacon. Bacon es un artista abstracto que utiliza figuras

concretas. Deleuze lo resumió en una sentencia que abre la puerta al arte moderno: "extraer la figura de la figuración". Es decir: la figuración es un contexto y la figura puede ser extraída de ese contexto, liberada, emancipada, de modo que ya no participe de un contubernio del que puede prescindir. En ese momento la figura se convierte en abstracta, porque se ha emancipado del contexto al que todo figura pertenece.

Bacon nos ofrece figuras "concretas", figurativas que se han emancipado de la figuración (hay una cierta deformación de esas figuratividad pero no podemos esperar que huir del mundo no tenga un coste). Nadie como el ha conseguido que las figuras sean tan inquietantes. Son las figuras de la desolación, evadidas de un mundo que ha desaparecido, que no las quiere, que les es ajeno. Esa figuras se sientan, se lavan o simplemente te observan, pero pertenecen a otra dimensión, a la dimensión en la que el mundo (el contexto) ha desaparecido. De alguna manera Bacon es el primer artista del arte-ficción. Pero volvamos a nuestro tema: son figuras abstraídas en lo mental, en el proceso creativo, en el proyecto. Y eso es mucho más terrorífico que la de-formación que la des-figuración. No es producto del actor sino del demiurgo. Es la efectividad del mal.

Y toda esta reflexión se produce por que mi amigo Evaristo Benitez, tras llegar a lo mas profundo de la abstracción figurativa decide retornar a la figuración. No a cualquier figuración sino a una figuración comprometida, humorística, perpleja, dispersa, irónica, coñona, metafórica, etc. Ya no se trata de alcanzar el Olimpo, de demostrar la destreza, el arte, el genio, de ganarse un puesto. Se trata de comentar, de confesarse, de hilvanar los retazos de realidad que todavía quedan (¿en la retina?) en un ejercicio de decepción y de nostalgia. No todo es pensar. Ni siquiera todo es actuar. Queda la decepción, la nostalgia, el fracaso, la infructuosidad del anhelo. Queda, en definitiva, la vida. Mierda-vida pero vida al fin.

También -que no solo de amigos vive el hombre- se produce por la reciente exposición que Damien Hirst ha realizado en Venecia dando un giro notable a su trayectoria. En este planteamiento de abstracción mental y figuración operacional, Hirst elabora un delirio en el que un relato justifica (en lo real) lo que su obra nos muestra en lo virtual. Aclaremos. Su obra es real pero no es creíble, por lo que necesita de un relato que la justifique. Y él, establece ese relato (onírico, delirante) y por tanto abstracto para justificar su obra. Porque el quiere retornar a la figuración, aún más, al clasicismo mitológico. Y eso tiene un precio: la abstracción intencional. La pregunta es si estamos ante un giro o ante una argucia, ante una justificación para volver a un deseo. No tiene mucha importancia. A veces el arte está por encima de los artistas. Muchas veces.

Dicen que Pollock, al que Greensberg elevó, irreversiblemente, a los altares del arte moderno, quiso en sus últimos años volver a la figuración. Su marchante se lo prohibió taxativamente. Su prematura muerte nos privó de saber como hubiera acabado el asunto. No es descabellado. La abstracción no tiene por qué ser una jaula. Estoy seguro de que Pollock hubiera anticipado a Bacon, pero no pudo ser. La tesis que propongo aquí es que hay vida tras la abstracción figurativa. La abstracción es mucho más que figuración y desde la abstracción del dibujo, pasando por la caricatura, hasta las parodias (o, no) de los personajes de Disney o del manga, la abstracción tiene una larga carrera que, evidentemente no se acaba en la des-figuración. Hay otras abstracciones y están en la mente.

Noviembre 2017

VISTO Y OÍDO: LA 57 BIENAL DE VENEZIA I. HASTA EL 25 DE NOVIEMBRE.

Venecia, por lo menos estos días, es la capital cultural del mundo. En ningún otro sitio se puede encontrar una exposición doble de Damien Hirst, Una retrospectiva de Michelangelo Pistoletto, Hockney, Picasso, Philip Guston, Shirim Neshat, Pierre Huyghe, Fernando Zóbel, además de la Bienal y el festival de cine. Venecia está al borde de morir de éxito. Los cruceros se la están comiendo (iy eso que no cogen vaporetos!). En un bar de mala muerte frente al puente de la estación (Bar Olimpo) el café con leche vale 5€ y una copa de vino blanco 6€. No son los precios habituales pero es indicativo de que el turismo puede ser interpretado de muchas maneras. Los vaporetos van tan abarrotados que a veces hay que esperar al tercero para embarcar. Pero la oferta es tan descomunal que todo se le perdona. La Bienal está curada por Cristine Macel (conservadora del Pompidou) que ha dividido los espacios por temas tan variopintos como el espacio de los artistas y los libros y el espacio de la alegría y el miedo (Giardini) o de la tradición, de la tierra o de Dionisos -entre otros- en Arsenale. Tanto en las sedes principales como diseminados por toda Venecia están los pabellones nacionales a los que hay que añadir los eventos colaterales integrados o no en la organización de la Bienal ya comentados. Pocos nombres muy conocidos entre los artistas (Kiki Smith, Miralda-Rabascal-Xifra) de la sección comisariada por Macel. Entre los españoles el citado y los invitados en los pabellones de España (Jordi Colomar) y Catalunya (que no pude visitar porque estaba cerrado).

Mucho arte occidental y poca atención al tercer mundo. El arte asiático (China, Corea, Japón) goza de extraordinaria vitalidad e imaginación. La pintura continua con su declive y la instalación arrasa con un

descenso del vídeoarte que fue el protagonista en las anteriores ediciones (pero que se integra en las instalaciones). Tendencia al monumentalismo. Continúa la emergencia de un contundente arte textil. La Bienal ha otorgado sus dos premios más importantes a dos propuestas de autores alemanes: Anne Imhof (Giessen, 1978) y Franz Erhard Walther (Fulda, 1939). La primera ha sido reconocida con el León de Oro para la mejor participación nacional; el segundo, creador reconocido por sus grandes esculturas de tela participativas, con el trofeo para el mejor artista presente en la exposición oficial. El León de Oro a toda una carrera ha sido para la norteamericana Carolee Schneemann (Pensilvania, 1939), pionera del body-art, además de icono del feminismo desde la década de los 60. Los dos premios se centran en propuestas poco premiadas: la performance y el arte textil-monumental-interactivo.

Pero lo realmente interesante -una vez vistas las novedades- son las grandiosas exposiciones que convergen con la Bienal. Había expectación por ver que haría Hirst tras su deriva espectacular-comercial de los últimos años (la calavera de brillantes, por ejemplo) y no ha defraudado. Su exposición Wrek (los restos del naufragio, la ruina) en el palazzo Grassi y la fundación Pinault en Punta Dogana es deslumbrante. Partiendo de un delirio "real" (el descubrimiento por unos buceadores de un tesoro sumergido de esculturas armas, objetos de oro, etc) orquesta una documentación exhaustiva: vídeo, fotografías, los propios objetos, que reconstruye lo real tal como ha hecho siempre el arte. Los temas de las esculturas (mostrando profusamente las huellas de su permanencia en el mar) van desde la mitología hasta el pop (en menor medida) como las de Mikey Mouse y un robot. La monumentalidad emerge de su obra en diversos momentos hasta alcanzar el coloso que ocupa el patio del Palazzo Grassi con sus tres pisos de altura.

Hirst no ha sido nunca un artista abstracto ni conceptual. Su mundo es el mundo que nos rodea (como el de Dalí). Es su mirada la que convierte esos objetos cotidianos en objetos de arte, quien "descubre" que son susceptibles de otra mirada que los reconstruye, los convierte en algo nuevo. Hacer arte también es descubrir lo que de artístico tiene la realidad cotidiana. Y descubrir es el tema de su exposición. El descubrimiento del tesoro. Para muchos pensadores el mundo se divide en creadores y descubridores, innovadores y eruditos, integrados y apocalípticos. Como todas las divisiones excluyentes, ésta es falsa, maniquea. Tal como demostró Duchamp se puede descubrir el arte en la vida (en lo real) simplemente mirando de otra manera, descubriendo otra faceta. Desde "les objectes trouvés" a los "ready made" el arte puede convertirse en objeto de descubrimiento y no de

creación o dicho de otra manera existe un campo en el que creación y descubrimiento se funden.

La exposición nos propone dos planos de reflexión; el descubrimiento social de un tesoro escondido pero que se exhibe no como descubrimiento sino como re-creación de la naturaleza que ha completado las esculturas con los añadidos de la biología y del tiempo (o del deterioro) y el descubrimiento individual del autor cuya mirada transforma los objetos "de museo" en nuevas obras de arte mediante la adición de adherencias, deterioros o simplemente una nueva forma de mirar. Ambas reflexiones convergen en unos objetos concretos en un momento determinado. Y en eso consiste el arte (su arte), en descubrir la creación o crear el descubrimiento. Para Hirst: ambas a la vez. Toda esta parefernalia reflexiva le proporciona la oportunidad de recuperar materiales que como el bronce y el mármol, el oro y otros metales preciosos habían sido arrinconados por la modernidad y que como evidenció con la calavera, indudablemente le atraen.

Septiembre 2017.

Sesión 9: Conclusiones

¿Es posible articular una "teoría" sobre el fenómeno de la competencia pública del arte? De entrada parece que no. En tiempos posmodernos en los que los grandes relatos (las explicaciones universales metafísicas, para abreviar) han sido descartados, tan siquiera hablar de teoría es ya resultar sospechoso. Sin embargo nos nutrimos de relatos (grandes y pequeños) somos devoradores de relatos, nuestro cerebro entiende el mundo como un relato. Desde que Lyotard nos prohibió los grandes relatos nuestra ansia de relatos ha aumentado considerablemente. Utilizaremos como coartada a Rancière cuya disidencia con la posmodernidad es bien conocida (aunque lo que le niega es su autonomía: la entiende como la continuación pura y dura de la modernidad).

Lo que articula el pensamiento de Rancière es la emancipación. ¿Emancipación de qué? Emancipación de una dominación generalizada que jerarquiza la sociedad por méritos de sangre, de poder o de saber, que pone a cada uno en su lugar, que mantiene el orden natural de las cosas. Y ahí está el problema, en que el orden de la dominación es "natural". Ya el propio "orden" natural establecido por la sangre, el poder o el saber (el reparto de lo sensible) está al servicio de la dominación, hasta el punto que conceptos aparentemente emancipatorios son conceptos de la dominación: democracia, derechos humanos, consenso, marxismo, educación, república, estética, política, etc. Parte de la obra de Rancière está dedicada a abrirnos los ojos sobre estos conceptos trampa... pero cotidianos.

Pero la dominación y la emancipación no son conceptos fijos y excluyentes (no estamos en el esencialismo) sino que, en perpetuo tránsito, se desplazan de una posición a la contraria

en un movimiento continuo formando pares ajenos a la dialéctica (no son pares de oposiciones, sino de coexistencia, de sustitución temporal): policía/política, arte/técnica, actor/espectador, maestro/alumno, capitalismo/comunismo, estética/política... Lo que hace tan escurridizo al capitalismo es este continuo camuflar sus posiciones, esa promesa platónica de que existe una verdad escondida tras las apariencias. Obviamente esta transitividad de las posiciones colocan su filosofía en el lado de los detractores de la metafísica y próxima a los fenomenólogos y hermeneutas. Su método es la genealogía foucaultiana, en la que es un maestro. Sus análisis de Jocotot, Gauny, el Aventino, son ejemplares.

Durante el curso hemos visto que hay múltiples razones y múltiples enfoques para, si no justificar, sí ilustrar el fenómeno de la competencia pública del arte en los noventa: la huida del arte de los templos (galería, museo) a la calle, el giro lingüístico, el giro tecnológico (Photoshop, google), los estudios culturales de género y coloniales, la democracia, etc. Pero todos estos indicadores son circunstanciales. No explican por qué se produjo el movimiento ni por qué desapareció (la famosa verdad escondida tras las apariencias que da vida al relato). Para tratar de encontrar esa explicación (o por lo menos alcanzar su imposibilidad) partiremos de dos momentos rancieranos que extraigo del texto de Javier González Panizo "Jacque Rancière, Estética y política" Eutelequia 2012.

El primero es el estudio que Lucía Bodas Fernández hizo de la obra de Rogelio López Cuenca "Decret no 1". (González Panizo 155) La obra (como se explicó en el curso) consistía en una serie de piezas de señalética, casi idénticas a las oficiales, que no aportaban información útil alguna. Obra presentada y retirada en la expo de Sevilla. Mas allá de la incomodidad geopolítica de unos cartelitos que señalaban como naciones Sáhara o Palestina o como lugar (amable) Tiananmen, más allá de la confusión entre lo real y lo artístico, lo realmente incómodo era que cuestionaba la autoridad establecida (la "policía", el consenso, el reparto de las competencias). Eran, en el sistema de Rancière, un disenso, una contradicción entre dos sentidos, entre dos mundos. La obra evidencia que a unos se les da voz propia mientras a otros se les silencia. No trata de defender los derechos de palestinos o saharauis sino que cuestiona la propia Expo (un determinado reparto cartográfico o geopolítico de lo sensible). De ese modo funciona como dispositivo de desidentificación, remisión a un espacio posible alternativo.

Pero más allá, introduce un elemento de arte en una secuencia establecida como no-arte: merma las fronteras establecidas.

Ese desplazamiento de las fronteras (en el tránsito que se ha comentado) es el que produce el disenso.

Si la obra simplemente hubiera defendido los derechos pisoteados de palestinos o saharauis hubiera sido una obra cuya crítica se alineaba con las tesis del sistema (crítica domesticada, admitida, controlada). Pero no es así. La obra cuestiona el propio sistema y lo hace desde el exterior: desde la denuncia de la autoridad de los que establecen un reparto de lo sensible que integra a unos al tiempo que excluye a otros. Y lo hace sutilmente: "apelando a nuestras percepciones, al dinamismo de nuestros afectos, al tiempo que abre nuevos caminos hacia nuevas formas de subjetivación política"

El segundo momento (González Panizo 191) corresponde a a la genealogía que Rancière hizo de la liberación de la pintura holandesa en el siglo XVIII y que halla cumplida expresión en su obra *Aisthesis* (Rancière 34, 54). La libertad del arte remite a la libertad del pueblo, en este caso del pueblo holandés, que se sacude el yugo de la naturaleza hostil (la dominación del mar), el poder político (la dominación de los españoles) y la religión católica (la dominación de las conciencias). No se libera, ni el artista, ni el arte, sino la colectividad, y ahí es donde reside nuestro interés: lo común, lo colectivo que aparece como marca de los 90 y de la aventura pública. Aunque la identificación entre lo público y lo común de la comunidad no es exacta bien podemos dejar su precisa separación para otro momento. Añadir, que este planteamiento rancieriano desacredita la habitual propuesta de que el paso de la pintura de tabla a la de caballete, es la que significa la nueva pintura como pintura de las apariencias frente a la pintura de la verdad. Para Rancière ambas sería pinturas representativas.

Lo que Rancière quiere expresar es que en este momento de la historia estamos pasando del régimen representativo (mimético) de identificación de las artes al régimen estético; de una construcción lógico-causal a una construcción social por los iguales. Que, nos encontramos en una vida colectiva en que la historia está liberada de las causalidades, de las jerarquías, de las competencias. Que se ha producido un nuevo anudamiento entre la palabra y la imagen en la superficie del lienzo: en el que se encarna la comunidad de los iguales, la indiferencia de los medios respecto a los fines, la desconexión de la expresión respecto de la belleza. Asistimos a la libertad de un arte frente a sí mismo. El surgimiento de la idea de una vida colectiva

Y lo más importante (en el caso de que todo lo dicho no lo sea):
Un régimen nuevo en el que la palabra autonomía designa

la basculaización de la historia, desde una lógica causal a la construcción social llevada a cabo por todos y cada uno de los sujetos que forman la comunidad. En una palabra lo que ocurrió en los noventa fue el surgimiento de un régimen de identificación de las artes nuevo: el régimen estético. ¿Cómo es posible que llegara dos siglos tarde? Aunque la dictadura explica muchas cosas (incluso las recesiones) algo más debió ocurrir para que nuestro retraso cultural fuera tan descomunal. Quizás por eso nuestro arte siguió siendo representativo (1) y nunca dimos realmente el salto al régimen estético. Quizás no supimos verlo. Quizás es motivo de otro seminario.

(1) ¿Deberíamos plantearnos si Tapies -alineado tradicionalmente con Dubuffet, Foutrier o Guston, por sus materialidad informalista- pertenece realmente al régimen estético del arte? Lo dudo. Tapies pertenece a las estribaciones del arte representativo -la cruz lo delata-, no denuncia ninguna ruptura, ninguna radicalidad regimental. Tapies es simplemente el último de los mohicanos, en un nuevo mundo en el que ya no tiene cabida. Su rescate por el poder pequeño-político nacionalista y por el capital, lo mantendrá en una posición que no le corresponde. Y con eso no quiero decir que no sea un gran artista. Quiero decir que no es un artista perteneciente al régimen estético.

Hace 4 años publiqué este blog en la web de ob-art (www.ob-art.com) sobre el libro de J. L. Marzo "L'era de la degradació de l'art. Poder i política cultural a Catalunya" en el curso de una serie sobre arte y política. Todo lo que afirmé (y afirmaba Marzo) me parece totalmente vigente y aplicable e esa parte de la competencia pública del arte que no se ha tocado en el curso: la injerencia política. Hablar de arte, política y Catalunya es hablar del MACBA por lo que no me he podido resistir a la tentación de provocar la censura. ¡La tolerancia no se predica, se ejerce! Lo reproduzco exactamente como se publicó.

Vídeoarte y política

En esta tercera entrega de vídeoarte y política nos centraremos en la intervención de los políticos en el mundo del arte y para ello partimos del libro de J. L. Marzo "L'era de la degradació de l'art. Poder i política cultural a Catalunya". Editorial El tangram. 2013. El libro se centra en el caso de Catalunya pero, políticas locales a parte, puede ser extrapolado a cualquier otro lugar. La cultura ha sido siempre un estandarte para los políticos, y han tirado de ella para llenarse la boca de modernidad y darse un barniz cultural, cuando no para edificar una obra faraónica para la posteridad. ¿Sabéis que los fondos del MACBA no pertenecen a Catalunya sino a una fundación privada que puede retirarlos cuando desee. O que la colección de arte de la Caixa también pertenece a una fundación cuando debía haber revertido en la sociedad como corresponde a lo que se entiende por obra social? Catalunya, también, "is different".

En la introducción se desvela cual es el objetivo del libro. Si bien los recortes en sanidad, educación, pensiones se consideran coyunturales (la crisis), en el caso de la cultura se plantea una ordenación y racionalización que diseña, para siempre, el futuro de la cultura. Y ello sin debate y a golpe de informes unilaterales. El libro pretende abrir ese debate empezando por un análisis de sus causas. A la burguesía noucentista no le gustaba el arte plástico. Disfrutaba con la arquitectura (el urbanismo) y con las artes aplicadas y por eso tomó la ciudad (y los interiores burgueses) como objeto de sus desvelos: acabar la ciudad y rematarla con una jardinería artística (la ciudad se acabó en el 2004 con el proyecto del Forum). El proyecto noucentista estaba acabado con su peculiar estética clasicista-modernista al margen del movimiento moderno y de la vanguardia plástica, es decir al margen de la modernidad. El gran proyecto del noucentismo fue la ficción de la sociedad civil como soporte del arte. La burguesía tomaba para sí el proyecto estético desligándolo del

poder político. Ahí nace la cultura como campo de cohesión social. Durante el franquismo la cultura tuvo una doble lectura funcionalista: una vía integracionista (colaboracionista) alternativa a la política (en la que caló la doctrina franquista de anteponer el bienestar a la libertad), o una declarada posición antifranquista. Para Catalunya esta lectura ideológica no se avenía con la promovida por las elites culturales: una cultura nacional unificada, al servicio de unos valores comunes (patrióticos) que no causaran conflictos (este último aspecto resultaría determinante). La llegada de la democracia no vino aparejada de un análisis profundo de las prácticas culturales lo que condujo a la implantación de la política cultural en vez de la cultura. Es decir, de nuevo los políticos tomaban las riendas de lo estético-cultural. La burguesía catalana aspiraba a continuar el noucentisme con su proyecto de sociedad civil, pero el arte no era una prioridad. Antes estaban: la lengua, la edición, la historia, el folclore. Para la burguesía política (CyU) el arte era difícilmente entendible como arte catalán, en tanto la historia, la lengua o el folclore eran evidentes. La cultura se presentaba como un espacio político separado de la política. Era el perfecto campo de maniobras. Se abren grandes centros de arte contemporáneo a mayor gloria del político de turno y sin ninguna previsión sobre su necesidad o mantenimiento.

El juego político entre socialistas y convergentes decanta la situación hacia el internacionalismo (la catalanización del arte resultó imposible) de los primeros. Para cuando CyU reacciona el arte se ha izquierdizado. La antigua aspiración burguesa de un gran museo nacional de arte moderno (que para CyU abarcaría el noucentisme) se internacionaliza y da lugar al MACBA. La peculiar interpretación de la sociedad civil conduce a que los fondos del museo sean propiedad de una fundación privada (inversión) y la gestión sea pública (subvención). Esta oposición inversión/subvención polariza las políticas neoliberales que desde el principio de la crisis se aplican al arte. El arte debe ser rentable (grandes colas, beneficios), los artistas (de los que siempre se ha desconfiado) se convierten en agentes culturales y son puestos en competencia para lograr su desunión. Claro que esa desconfianza (traspasada a la ciudadanía) tiene la finalidad oculta de escamotear las grandes cantidades de dinero otorgadas a líneas culturales (?) no específicamente artistas. Se plantea el arte como algo elitista y la subvención como un expolio. Se lanza una campaña de desprestigio contra el arte (y contra los artistas). En esa línea de rentabilización se comparte la gestión (y los gastos) con los Ayuntamientos hasta que con la crisis se empiezan a cerrar centros (mayormente periféricos). Arts Santa Mònica da el enésimo giro para potenciar el arte catalán emergente. La metamorfosis de centro de arte en centro cultural se lleva a cabo en todos ellos. Se suprimen las subvenciones y se instala el modelo americano de inversión. El arte se

catalaniza. Se rescatan oscuros artistas de escaso interés excepto porque son catalanes. El MACBA monta la exposición "arte dos puntos" (tras fusionar su colección con la de la Caixa) a mayor gloria del arte catalán (como corresponde a tiempos de independencia). El independentismo permea el arte. La sociedad civil toma las riendas esta vez empujada por el poder político.

Y videoarte

Pensar que el arte es un espacio separado de la política es una falacia. En el caso de Catalunya el arte (la cultura) ha sido el campo donde hacer política durante la represión y el campo donde hacer nacionalismo en la democracia (nacionalismo que asimismo está reprimido). Catalunya pretende tener un arte plenamente catalán pero sin pone los medios para ello, aprovechándose de los "emprendedores" que han realizado su carrera lejos de Catalunya, de las vacas sagradas (que también emigraron), o de los bohemios que malviven en un cuchitril. No se dedica ningún dinero al arte de base (ni centros, ni certámenes). Se desprecia el arte emergente. Es todo una operación de autobombo. Es sintomático que el mundo artístico catalán haya languidecido (en favor del madrileño, todo sea dicho) a todos los niveles: galerías, ferias, volumen de comercio, subastas, festivales, etc. Los festivales de videoarte o son un sacacuartos (Pagar por participar) o son un expolio (cesión indiscriminada de derechos). Como dice Marzo a la burguesía no le gusta el arte contemporáneo.

La aplicación de las prácticas neoliberales al mundo del arte materializado en la ley "ómnibus" que pretende tanto recuperar el cetro del arte perdido por CyU, como convertirlo en un negocio rentable, ha conllevado la difamación del arte y de los artistas.

Los media van llenos de comentarios sobre lo incomprensible del arte (como si el "Finnegan's Wake" fuera un bombón) o de la tomada de pelo que suponen (Puértolas y Monzó, por citar dos). Los artistas son denostados y tratados como traficantes de subvenciones cuando la cultura política recibe cien veces más fondos.

No podemos argüir que no nos afecta porque no es cierto: ¡Si nos afecta! Y por tanto debemos denunciarlo (con riesgo de engrosar las listas negras), debemos luchar contra ello, debemos comprometernos. No es necesario ir a las barricadas (aunque no estaría de más) pero, aunque sea a un nivel mínimo hay que concienciarse. Pero lo más efectivo es integrarlo en nuestros vídeos, hacedlo tema de nuestras denuncias. Me viene a la memoria el vídeo "Estrampa" en el que Indalo Jiménez denunciaba el mundo de las ferias de arte.

ob-art. Noviembre 2013.

Walter Benjamin # ~~Artist~~ como
Preceder.
Hava Arem # ~~Las~~ caiones
Críticas con competencia
Pública tienen que pasar en un
~~Contexto~~ espacio público.
En el 82 arrose Iñigo González y creó la
visita de Juan Pablo II q tb arrose
Pero en los 90 frente a los espas
de certíficat de lo artístico se entendi
con práctica crítica con esto y consueo q
que todas las prácticas culturales están
mediadas por la institución y el lugar
en el que se desarrollan.
Determinamos las experiencias de artistas
vivieron fuera con becas, que trajeron
nuevos espacios. También centros obreros,
espacios ocupados... basados en la
organización de redes no oficiales.
• Ateneo Popular Nou Barris
Ocupado @ los corinos en el 77,
hiperactivo y altamente político.

Me parece un grito muy bonito para la gente que le gusta el skate.

LES APORTACIONES S'HAN DE LABORAR

EXPRESSAMENT P

ERA AQUESTA OCASIÓ I HAN D'ESTAR

DIRECTAMENT RELACIONADES AMB EL SISTEMA

Labels in the collage include: "preu simbòlic", "relacions, diplomàcia", "distanciaments", "condonaments", "distància de ferides", "pluribus", "iniciació", "competència pública", "micropolític", "el públic", "aplicacions", "expressament", "en el curs", "El", "esfera comunicativa", "ES", "OC BY NC ND", "iniciació activa dels assistents", "necessari de", "surrement les seves habilitats", "iniciació", "competència pública", "micropolític", "el públic", "aplicacions", "expressament", "en el curs", "El", "esfera comunicativa", "ES", "OC BY NC ND".

Small photo: A person in a dark hoodie skateboarding.

Text at the bottom: "Es demasiado caro. Pero me parece maravilla, ~~ya me~~ ~~lo que para el mundo es un~~"

- HE PARECE UN IGAAR EXTRAORDINARIO

Es una oportunidad a Bar, encara que MOLT de despa + tal. Bon espai oportu.

CTATS EN EL CURS

QUE TE PARECE EL MACBA?

The world photo press exhibition is the best.

Photos in the collage: A network diagram, two people in a room, a person in a dark hoodie, and a bunch of leafy greens.

Alexandra García Pascual. Artista. Graduada en Belles Arts i màster en Producció Artística per la Universitat de Barcelona. Gestora de La Trastera, espai expositiu autogestionat a Segur de Calafell i membre del col·lectiu artístic musical Mamba
Pinka.alexandragarciapascual.blogspot.com

Andrea Barragán. Artista visual, traveia, lesbianorra, sudaka i altres varietats.
www.andreabarragan.net

Carmela Márquez Bertoni. Doctoranda d'Art i Educació a la Universitat de Barcelona i Llicenciada en Art per la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Xile. Actualment treballa en la seva tesi doctoral que se centra en la incorporació de l'art contemporani a l'aula i les relacions pedagògiques que s'hi produeixen.

Diana Coca. Artista visual i doctoranda en Humanitats, el seu treball qüestiona les jerarquies, el poder i el control, amb la fotografia, el videoart i la performance. Treballa en l'espai públic a la recerca de la llibertat d'expressió i d'una democràcia radical. És llicenciada en Belles Arts, Filosofia i màster en Investigació de Dansa.
dianacocablog.wordpress.com
diana.coca@yahoo.es

Erika Mabel Jaramillo. Artista visual. Doctoranda del programa Societat i Cultura del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona. Titulada en Arts Plàstiques per l'Academia Superior de Artes de Bogotà. Ha presentat el seu treball a Alemanya, Colòmbia, Espanya, França, Noruega, Perú i Turquia, entre d'altres. www.erikajaramillo.net

Iris Torruella Segura. Actualment viu i treballa a Barcelona.

Sergio Monje. Viu i treballa a Barcelona, on ha estudiat Belles Artes a la Universitat de Barcelona. La seva pràctica artística se centra en el poder, el treball i les subjectivitats en l'època del sistema-xarxa, és a dir, el món postinternet. Ha desenvolupat projectes individuals i col·lectius a la Sala d'Art Jove, Can Felipa, El Cuarto del recreo (etHall, Barcelona), MNAC, o IRJ (Logronyo).

Recentment ha dut a terme una residència al HISK (Higher Institute for Fine Arts) de Gant, Bèlgica i ha obtingut una menció especial en el Certamen d'Arts Visuals Art Jove en Balears. Treballa habitualment amb Víctor Hermoso. www.sergiomonje.com

José Eugenio Rubilar Medina. Escultor llicenciat en Arts Plàstiques i educador artístic. Actualment és investigador en formació en el programa de doctorat Arts i Educació de la Universitat de Barcelona.
joserubilarm@gmail.com

Laura Sala. També coneguda com a Sala Casca en el seu àmbit més underground. És una artista visual que treballa amb el vídeo, la instal·lació, la fotografia i la performance, creant espais narratius en els quals juga amb la realitat i la ficció. [@salacasca](https://twitter.com/salacasca)
www.salacasca.com

Laura Gutiérrez Vázquez. Laurixa d'Ib. Artista, científica i divulgadora. www.laurixa.com

Lola Fernández. Dissenyadora.
www.lolaefe.com

Mónica Sambade Martínez. Arquitecta i investigadora predoctoral FPU en el Departament de Teoria i Història de l'Arquitectura, de la Universitat Politècnica de Catalunya (ETSAB). Forma part del grup d'investigació Arquitectura, Ciudad y Cultura, i actualment desenvolupa la seva tesi doctoral en el marc del projecte I+D: «Topología del

espacio urbano: reconocimiento, análisis y cartografía de espacios frágiles en la ciudad contemporánea».

NEA. Se centra en l'art públic que desenvolupa mitjançant instal·lacions efímeres urbanes i performances. Es poden veure els seus últims projectes a www.neanow.com

Nuria Moreno. Graduada en Belles Arts per la Universitat de Barcelona, Treball de Final de Grau publicat al Dipòsit Digital UB: «Fábrica de Estereotipos». Llicenciada en Sociologia per la U.A.B i especialitzada en Gènere. Artista feminista i Agent d'igualtat de gènere.
nuxietrash@gmail.com

Rosa A. Cruz. Formada en belles arts i fotografia, té una llicenciatura en Història de l'Art i un màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona. El seu camp d'interès se centra en la fotografia i els usos de la imatge en els mitjans, però també en la crítica i el treball curatorial en l'art contemporani, la feina d'arxiu i el món de la publicació del llibre d'art, especialment en llibres d'artista i fotollibres.

Aquest llibre és una col·laboració entre alguns dels assistents al curs «La dècada de 1990: Rewind & Forward. Cap a una competència pública de l'art» i el MACBA, sota la direcció de Jorge Luis Marzo.

Primera edició: novembre de 2018

© BY-NC-ND, els autors

© BY-NC-ND, MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona

MACBA
Plaça dels Àngels 1
08001 Barcelona
www.macba.cat

ISBN: 978-84-17593-00-1
DL : B 25013-2018

Imatge de la coberta: Selecció d'Euskadi de Arte Conceptual (SEAC): «Acciones de presentación», Bilbao, 1994. Artium d'Àlava. Vitoria-Gasteiz. Dipòsit SEAC


Disseny i composició: Lola Fernández
Impressió i enquadernació: Book Print Digital

Tipografias:
Matrix II
Akzidenz Grotesk

Papers:
Acquerello Avorio 200 g
Biotop 100 g

El paper utilitzat per imprimir aquest llibre prové d'explotacions forestals controlades, on es respecten els valors ecològics, socials i el desenvolupament sostenible del bosc.





Aquesta publicació recull les aportacions fetes per les
persones assistents al curs d'art i cultura contemporània
«La dècada de 1990: Rewind & Forward. Cap a una
competència pública de l'art», celebrat al MACBA durant
els mesos de febrer i març de 2018.

MUSEU
D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA

MAC
BA



9 788417 159300 1