

CREACIÓN COLECTIVA.

Teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del arte contemporáneo

TXARO ARRAZOLA-OÑATE
2012

DIRECTORES:
ADOLFO RAMÍREZ-ESCUDERO PRADO
JESÚS MELÉNDEZ ARRANZ

Tesis Doctoral / Departamento de Pintura / Facultad de Bellas Artes /
Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)

A Charo y Joaquín

ÍNDICE

1-INTRODUCCIÓN

1.1-Planteamiento de la hipótesis de trabajo	17
1.2-Motivaciones	21
1.3-Entidad e interés del tema	26
1.4-Consideraciones respecto a los contenidos	26

2-METODOLOGÍA

2.1-Descripción de los métodos de investigación	31
2.2-Consideraciones terminológicas	35
2.3-Límites espacio-temporales de la investigación	41

3-GENEALOGÍA DEL ARTE COLECTIVO

3.1- Creación colectiva en la modernidad y la vanguardia	47
3.2- Creación colectiva en las neovanguardias	58
3.2.1-Guy Debord y Asger Jorn	61
3.2.2-Robert Rauschenberg y Merce Cunningham	67
3.2.3-Robert Rauschenberg, Jean Tinguely y Klüver	70
3.2.4-Robert Rauschenberg y Trisha Brown	71
3.2.5-Lygia Clark y Hélio Oiticica	72
3.2.6-Groupe de Recherche d'Art Visuel (G.R.A.V.)	74
3.2.7 -Merce Cunningham, John Cage y la MCDC	76
3.2.8-Fluxus	78
3.2.9-Joseph Beuys, Dirk Schwarze y la Oficina para la Democracia Directa	79
3.2.10-The Factory y Andy Warhol	84
3.2.11-Equipo Crónica	84
3.2.12-Tucumán Arde	85
3.2.13-Art & Language	87
3.2.14-General Idea	90
3.2.15- Suzanne Lacy y Lesli Labowitz	91
3.2.16-Group Material	93
3.2.17-Grupo 3NÓS97	97
3.2.18- Guerrilla Girls	98
3.2.19-Tim Rollins and the Kids of Survival (K.O.S.)	100
3.2.20-Polvo de Gallina Negra	103
3.2.21-Collective Actions y un gran número de grupos procedentes de contextos alejados de los centros artísticos dominantes	105
3.3-Creación colectiva en torno a los años 90 y primera década del siglo XXI	114
3.3.1-Gran Fury, Act Up	119
3.3.2-AES+F Group	120
3.3.3-Critical Art Ensemble	124
3.3.4-Haha	126
3.3.5-Škart	128
3.3.6-Raqs Media Collective and Sarai	135
3.3.7-Art Club 2000	138
3.3.8-Knowbotic Research	139
3.3.9-Seymour Likely	140
3.3.10-Atelier van Lieshout	143
3.3.11-WochenKlausur	143
3.3.12-Superflex	149
3.3.13-Pawel Althamer y el Grupo Nowolipie	152
3.3.14-Gelitin	158
3.3.15-BijaRI	160
3.3.16-Grupo N55	164

3.3.17-Grupo de Arte Callejero (GAC)	166
3.3.18-Grupo Etcétera	170
3.3.19-Radek Community	171
3.3.20-Colectivo Situaciones	174
3.3.21-Mujeres Creando	176
3.3.22-Temporary Services	178
3.3.23-Escape Program	180
3.3.24-Flying City	181
3.3.25-Oda Projesi	182
3.3.26-SubRosa	186
3.3.27-The Propeller Group	189
3.3.28- Chto Delat / What is to be done?	191
3.3.29-Lá Revolução não será televisionada	193
3.3.30- Zagreb Kulturni kapital Evrope 3000 (ZCK3000)	193
3.3.31-Andreas Siekmann y Alice Creischer	193
3.3.32-Société Realiste	194
3.3.33-Bird head	195
3.3.34-Frente 3 de fevereiro	197
3.3.35-Claire Fontaine	198
3.3.36-Das Institut	198

4-MARCO TEÓRICO SOBRE LA CREACIÓN COLECTIVA Y EL EQUIPO DE TRABAJO

4.1-La noción de autoría colectiva a lo largo de la historia	203
4.1.1-Introducción histórico-panorámica	203
4.1.1.1-Lo colectivo como forma experimental	210
4.1.1.2-Lo colectivo como forma de ruptura con la autoridad	211
4.1.1.3-Lo colectivo en la era digital	213
4.1.2-T.S Eliot	214
4.1.3-Walter Benjamin	215
4.1.4- Edmund Husserl	216
4.1.5- Hannah Arendt	217
4.1.6- Guy Debord	219
4.1.7- Umberto Eco	222
4.1.8-Allan Kaprow	223
4.1.9-Hélio Oiticica	226
4.1.10-Lygia Clark y Hélio Oiticica	228
4.1.11-Roland Barthes	231
4.1.12-Joseph Beuys	235
4.1.13-Peter Bürger	236
4.1.14-Michael Foucault	242
4.1.15-Janet Wolff	255
4.1.16-Susan Sontag	256
4.1.17-Jean-Luc Nancy	258
4.1.18-Félix Guattari	273
4.1.19-Gilles Deleuze y Félix Guattari	278
4.1.20-Suely Rolnik	282
4.1.21-Édouard Glissant	300
4.1.22-Heinz Kohut	309
4.1.23-Irit Rogoff	309
4.1.24-Charles Harrison	311
4.1.25-Gerardo Mosquera	312
4.1.26-Charles Green	314
4.1.27-Juan Luis Moraza	324
4.1.28-Nicolas Bourriaud	329
4.1.29-Lars Bang Larsen	334
4.1.30-Jacques Rancière	338
4.1.31-Hal Foster	349

4.1.32-WHW: Ana Devic, Natasa Ilic, Sabina Sabolovic e Ivet Curlin	356
4.1.33-Claire Bishop	360
4.1.34-Nancy Roth	362
4.1.35-Maria Lind	369
4.2- El equipo de trabajo y sus dinámicas internas	
4.2.1-Fases en la realización de una obra en grupo	382
4.2.2-Grupos o equipos	386
4.2.2.1-Qué se entiende por grupo y por equipo	387
4.2.2.2-Características temporales en la vida de los grupos	389
4.2.2.3-Formación de un grupo	391
4.2.3-Roles, papeles o perfiles en un equipo	391
4.2.4-Desarrollo de Círculos Colaborativos	397
4.2.4.1-Roles informales en la etapa de formación	401
4.2.4.2-Rebelión contra la autoridad	401
4.2.4.3-Etapa de búsqueda: negociando una nueva visión	402
4.2.4.4-Etapa del trabajo creativo	404
4.2.4.5-Etapa de acción colectiva	405
4.2.4.6-Etapa de separación	405
4.2.4.7-Etapa de la reunión nostálgica	406
4.3-Otros modelos colaborativos	
4.3.1-Parejas, familias, gemelos y relaciones de amistad entre dos	407
4.3.2-Artistas individuales que crean colectivamente: artista+ comunidad	419
4.4-Consideraciones tipológicas	435

5-INVESTIGACIÓN DE CAMPO: PRÁCTICAS ARTÍSTICAS COLECTIVAS EN EL CONTEXTO VASCO

5.1-Antecedentes de experiencias colectivas en el ámbito del arte vasco	440
5.2-Colectivos artísticos en el país vasco de 1980 a 2010	447
5.3-Entrevistas a colectivos artísticos y artistas que han trabajado en colaboración	569
5.3.1-Entrevistas realizadas en persona	
Luan Luis Moraza	570
Arturo Rodríguez Bornaetxea	587
José Ramón Bañales	604
Alberto Lomas	619
Ana Dávila	643
Lucía Onzain	655
Sara Paniagua	668
Saioa Olmo	681
María Mur	723
Iratxe Jaio y Klaas Van Gorkum	740
Natxo Rodríguez	755
5.3.2-Cuestionarios respondidos por escrito	
Inmaculada Jiménez	765
María Jesús Cueto	769
Vicente y Fernando Roscubas	777
Pilar Albajar y Antonio Altarriba	782
Cristina Miranda	785
Erreakzioa/Reacción	789
Equipo Jeleton	795
Verónica Egvaras	799
5.4-Obras realizadas en colaboración	
5.4.1-“Sin ensayo general, ikusmira aldatzeko, la plaza pública” (Depósito de Aguas, Vitoria-Gasteiz, 1995)	804
5.4.2-“El puñalito y un puñao” (Casa de Cultura, Sestao, 1996)	824

6-INTERNET COMO PARADIGMA COLABORATIVO. LA INFLUENCIA DE LA TECNOLOGÍA DIGITAL EN LOS PROCESOS ARTÍSTICOS

6.1-Introducción: la influencia de la tecnología en la ruptura del discurso lineal	833
6.2-El caso de Wikipedia como forma compleja de colaboración ilimitada	838
6.3-Creación colectiva en la red	841
6.3.1-®TMark	850
6.3.2-Technologies to the People®	852
6.4-Problemas de la autoría múltiple	855
6.5-El sistema del arte frente a la realidad informatizada y los nuevos medios	856
6.6-En torno a la identidad en internet	860

7-CONCLUSIONES GENERALES

7.1-En cuanto al objetivo de la investigación	863
7.1.1-Vínculo sociopolítico	865
7.1.2-Beneficios de la creación colectiva	871
7.1.3-Camouflage de la autoría. Nuevas autorías que surgen de la colaboración	874
7.1.4-La complejidad interdisciplinaria obliga a colaborar	876
7.1.5-La construcción de espacios públicos	879
7.1.6-El factor público o audiencia: El espectador como colaborador	880
7.1.7-Nuevas estructuras colaborativas en el sistema del arte	883
7.1.8-Carácter efímero de los colectivos artísticos	884
7.1.9-El sistema del arte ante la autoría múltiple	886
7.2-Conclusiones con respecto al concepto de autoría	890
7.2.1-Reflexiones finales	893
7.3-Prácticas artísticas colaborativas y educación artística	894
7.3.1-Por qué es oportuno desarrollar la colaboración en el ámbito de la educación artística	895
7.3.2-El problema de las instituciones de estudios superiores de arte	899
7.3.3-Un ejemplo reseñable en el campo de la educación artística	903
7.3.4-Observaciones finales	906

8-BIBLIOGRAFÍA

8.1-Libros, catálogos y artículos	909
8.2-Documentos web	919



1. INTRODUCCIÓN

1.1- Planteamiento de la hipótesis de trabajo

Quizá el valor de la colaboración es que a través de ella podemos liberarnos de algunas formas de pensar institucionalizadas, que estrechan nuestras miras, para descubrir —como lo hemos hecho una y otra vez a lo largo de este siglo— que los espacios entre las distintas artes, o entre las artes y las ciencias, tienden a estar llenos de vida.^[1]

Esta tesis pretende analizar y describir la práctica artística colectiva, concibiendo ésta como la llevada a cabo por dos o más personas, con el objetivo de entender cómo son los distintos tipos de autoría múltiple, los procesos colaborativos inherentes a ellos, las condiciones en las que se dan dichos tipos de creación y las obras o resultados que se obtienen de tales prácticas. Lejos de pretender con ello realizar un estudio histórico exhaustivo y generalizable a cerca de las prácticas artísticas colectivas de todos los tiempos y todos los lugares, mi objetivo es prestar atención a este fenómeno en el contexto del arte contemporáneo desde la segunda mitad del siglo XX hasta el presente, para conseguir una compilación abierta a la discusión y a la suma de nuevas contribuciones. Considero que hay un gran vacío en el estudio de este tipo de prácticas que además parecen estar íntimamente relacionadas, por definición, con la noción misma de creación, y por tanto, no pueden seguir siendo ignoradas ni en la enseñanza del arte, ni en el imaginario colectivo de la sociedad en su conjunto. Empezaré por constatar que existe una amplia genealogía de arte colectivo a lo largo del siglo XX que alcanza su punto más álgido desde finales de la década de los sesenta hasta finales de los setenta, más concretamente entre 1968 y 1978.

Hoy en día, inmersos como estamos en una revolución digital sin precedentes y asistiendo a todo tipo de movilizaciones en la sociedad capitalista global, vemos cómo están surgiendo nuevas formas de organización a todos los niveles y nuevos tipos de prácticas artísticas que buscan nuevos espacios para la participación colectiva. La conciencia de las condiciones sociales y de cómo el poder ejercido en la sociedad nos hace cuestionarnos el significado del arte, las instituciones artísticas, la función del arte, la forma y el contenido de la obra de arte y nos hace también considerar el arte como una praxis social no separada de la vida y de la conciencia ideológica.

Mi interés en este tema nació de la necesidad de entender y apreciar otras formas artísticas contemporáneas y de mis propias experiencias de trabajo colectivo con artistas procedentes tanto de distintas disciplinas artísticas como de formas diferentes de entender el arte. En los últimos años he realizado algunos trabajos artísticos en equipo, de

[1] VV.AA. bajo la dirección de Suzanne Lacy: *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995

ellos he aprendido no sólo sobre tolerancia, sino también una gran cantidad de asuntos prácticos y teóricos que me han ayudado a crecer como artista y como persona. Por eso creo que se pierde un gran potencial creativo si no se experimenta en colaboración, de hecho, creo que todo/a artista debería practicarla, al menos alguna vez en su carrera, para trascender su propia autoría, enriquecer sus puntos de vista y experimentar con los distintos agentes que intervienen hoy en el desempeño profesional del arte y con el lugar que ocupa o podría ocupar el arte en la sociedad de hoy.

La segunda razón por la que me interesa especialmente la práctica artística colaborativa es porque creo que la aplicación de las técnicas de creación colectiva y el trabajo en equipo son fundamentales para una educación artística acorde con nuestro tiempo. Mi desarrollo como docente a lo largo de un dilatado período de tiempo, me ha aportado la posibilidad de llevar a cabo observaciones de numerosos casos prácticos y no pocos de los presupuestos teóricos de la hipótesis que aquí se expone. Asimismo he podido constatar que en la educación artística del alumnado actual frecuentemente se descuida el trabajo colectivo por considerarlo irrelevante para la formación del futuro o de la futura artista, o porque al personal docente le resulta difícil evaluarlo, a pesar de que los nuevos currícula recomiendan cada vez más el uso de prácticas educativas colectivas por considerarlas indispensables tanto para la socialización y motivación del alumnado como para una auténtica profesionalización a la altura de las necesidades de nuestro tiempo.

Quisiera aclarar que defender una tesis sobre creación colectiva no implica estar en contra del trabajo artístico individual —al contrario, una práctica eficaz del arte alternaría ambos tipos de trabajo. Se trata más bien de rendir tributo a los procesos de aprendizaje propios de la formación artística universitaria, donde, como es sabido, una parte importante de los contenidos adquiridos por el alumnado viene de la interacción con sus compañeros/as. Sin interacción, sin diálogo no existe originalidad, ni invención, ni desarrollo en el ámbito del arte. En este sentido, Nancy Roth cita como ejemplo al pintor romántico francés Eugène Delacroix (1798-1863), en primer lugar porque Delacroix dejó un diario lleno de evidencias muy interesantes de diálogo de índole diversa. Delacroix asistía a cenas, fiestas, espectáculos teatrales, actuaciones musicales, exposiciones, donde se codeaba regularmente con personas de la elite francesa del ámbito literario, político, científico, social y artístico, intercambiando con ellas de manera informal todo tipo de puntos de vista sobre asuntos de interés mutuo y por supuesto también sobre arte. Por otra parte, muchos políticos importantes de mediados del siglo XIX empezaban su ascensión a la vida pública como críticos de arte, mejorando sus habilidades en el

campo de la política para un público que entendía el hacer imágenes como un discurso político. Un diálogo de semejante profundidad y diversidad como el de Delacroix quizá no hace menos admirables sus largas horas de trabajo y de aislamiento heroico en su taller, ni tampoco las imágenes resultantes de ese trabajo son menos merecedoras de su inmediato y duradero lugar en la historia del discurso. Pero plantea una cuestión legítima sobre dónde se originaba realmente el trabajo de Delacroix.

Y porque me propongo contribuir a que esta situación de diálogo creativo sea posible en la universidad, presento esta investigación basada en una reflexión y análisis sobre las prácticas artísticas colectivas, considerando la colaboración artística no sólo como una forma válida para la práctica general del arte, sino incluso indispensable hoy en ciertos contextos y sin duda uno de los recursos didácticos más apropiados para su aprendizaje y desarrollo.

Cualquier artista que trabaje individualmente sabe que a veces se echa de menos el trabajo con colaboradores, en equipo, porque a uno le gustaría trabajar en otros medios donde diferentes niveles intervienen en la creación. De hecho hoy cada vez son más numerosos los artistas visuales que en la práctica trabajan con un equipo de profesionales dependiendo de las necesidades sus proyectos. Si uno es poeta, como afirma Marcellí Antunez, no necesita un grupo o un equipo de trabajo, pero cuando uno trabaja con un equipo piensa que los otros le van a aportar lo que uno no tiene y viceversa. Crear en equipo es trabajar en un contexto similar a la vida. De alguna forma cuando un artista trabaja en pintura o escultura, está obviando ciertos aspectos de su experiencia sensorial o de su personalidad, como el sonido, la capacidad de movimiento, el espacio, el tiempo. Siempre seremos parciales, nuestras percepciones y puntos de vista son limitados. Es por eso que ante los avances de las tecnologías, el/la artista muchas veces ya no desea expresarse sólo sobre un plano bidimensional, limitado. La creatividad se inspira en la vida y la vida es rica multiplicidad, tiene aspectos muy diferentes. Por lo tanto en nuestra realidad contemporánea, colaborar se ha convertido en una necesidad si se quiere optimizar recursos, alcanzar logros y sacar el máximo rendimiento a las formas de producción de nuestra época.

Por una parte, si miramos a las ciencias descubrimos tres condiciones básicas para crear el caldo de cultivo favorable a cualquier invención o descubrimiento: desorden, azar y abundancia. Parece obvio pensar que el trabajo creativo en equipo favorece en sí mismo estas tres variables, en especial la tercera, ya que el trabajo en equipo proporciona abundancia de medios, abundancia de estilos, de procesos creativos, bagajes culturales... Todo esto nos aporta una gran riqueza de puntos de vista. Y en este sentido

la colaboración artística es una forma de eliminar prejuicios sobre la noción misma de arte propiciando fructíferos intercambios de ideas, técnicas, medios, etc. que suponen un cambio cualitativo y cuantitativo a la hora de enfrentar un proyecto artístico.

Sabemos que no existe creatividad sin diálogo, para crear es preciso saber de una realidad dada y cuanto se ha «dicho» de ella, como dice George Kneller:

...Parece, entonces, ser una de las paradojas de la creatividad que para pensar originalmente nos debemos familiarizar con las ideas de otros.^[2]

Y es curioso que siendo la creatividad un rasgo esencial de la naturaleza humana, sin embargo, en la mayoría, si no en todas las cosas que hacemos en sociedad, tendemos a descuidar la necesidad de ver y plantear nuestra vida como un desafío creativo. Por ejemplo, la mayoría de la gente sigue viendo la educación como un proceso de memorización de ideas «muertas», inertes; muchos incluso ven el trabajo como una tarea a la que uno se somete, obedeciendo ciegamente ciertas reglas de comportamiento claramente establecidas. La mayoría de la gente todavía ve la creatividad como una rara cualidad característica de artistas, genios y grandes científicos.

Sin embargo, como asegura Michael H. Mitias *no podemos progresar en cuanto se refiere a mejorar la vida humana y sus consecuciones a nivel cultural, a menos que entendamos el significado y la importancia de la creatividad.*^[3]

Pero la cuestión es: ¿Cómo llegar a ese entendimiento? Mi respuesta a esta pregunta es: por medio del diálogo, que al fin y al cabo es la clave de cualquier proceso de colaboración. Práctica dialógica, diálogo humano o encuentro entre personas, es el embrión de cualquier acto creativo.

Favoreciendo el trabajo artístico colectivo y transmitiendo sus distintos elementos conceptuales y metodológicos, hacemos posible la democratización y el acceso al Arte de una forma más generalizada, en oposición a un cierto elitismo al que a veces nos vemos abocados por circunstancias históricas heredadas de orden ideológico.

Puesto que entendemos el arte como un continuo que abarca desde la sublime tarea de la expresión del espíritu humano hasta una concreción del arte como expresión necesaria en la esfera de lo social, podemos considerar que el proyecto artístico no comienza en la obra sino en la persona o personas a partir de una motivación común. Por lo tanto en ningún momento dejaremos de considerar que el ser humano es fundamentalmente expresivo y comunicativo, y que necesita ejercer su expresión combinando los aspectos emotivos, intelectuales y motores en el ámbito de lo social, es decir, interactuando con

^[2] George Kneller: *The Art and Science of Creativity*, London University Press, 1965.

^[3] MITIAS, H.M.: *Creativity in art, religion and culture*, Ediciones Rood BV, Amsterdam, 1985.

otras personas. Y esta interacción no tiene por qué limitarse al momento final del proceso en forma de exposición, diálogo con el público y/o en el mejor de los casos respuestas retroalimentadoras, sino que ese diálogo puede darse en todos los momentos de un proyecto creativo, desde su génesis hasta su culminación.

Lamentablemente también debemos tener en cuenta que la sociedad y el medio en general en que nos desarrollamos tienden a anular las capacidades comunicativas fomentando actitudes pasivas. De este modo el individuo de nuestra sociedad crece conviviendo con el engaño que supone infravalorar sus capacidades expresivas sin haberse dado una mínima oportunidad en la práctica, si bien el desarrollo de la sensibilidad en el individuo es fundamental para su construcción intelectual, emocional y espiritual, y por lo tanto para su realización como persona.

Llegados a este punto se hace necesario explicitar el enunciado de la hipótesis de trabajo:

La creación colectiva y los procesos colaborativos dentro de la práctica artística han existido siempre y tienen lugar a través de unos procesos que constituyen un todo sistémico, por tanto, la creación artística colectiva debería ser materia a estudio en la enseñanza superior del arte, dado que tendemos a unas prácticas artísticas cada vez más complejas a nivel técnico y a una hiper-estetización de la sociedad (J.Jiménez) que hace que el arte esté presente, no sólo en el campo expositivo, sino en todas las esferas de la experiencia humana, cosa que amplía el concepto mismo de obra de arte. Se pretende demostrar que la presencia del arte colectivo es inmensamente más amplia que la atención que recibe por parte del sistema del arte y que es necesario abordar este tipo de creación para una formación integral del artista profesional.

De este enunciado se desprende que:

Toda obra artística es susceptible de ser realizada con estrategias metodológicas grupales y por tanto se debería formar al alumnado para que sea capaz de desarrollar su potencial colaborativo.

Esto no pretende negar en ningún caso los procesos de creación individuales, sino sumar aspectos que han venido posponiéndose o descuidándose.

1.2- Motivaciones

La presente investigación responde a la necesidad de estructurar y transmitir una serie de conocimientos y experiencias recopiladas acerca del tema en el marco de mi propia práctica artística, combinada con la docencia del arte en el ámbito universitario.

Desde 1999 desarrollo una labor docente en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. En los últimos ocho años mi trabajo ha consistido en trabajar con estudiantes de primer curso la asignatura «Análisis y Proyectos», una asignatura teórico práctica que pretende iniciar al alumnado en la idea de proyecto artístico y en la adquisición de unos recursos que le permitan desarrollar su potencial creativo. Se trata pues de abrir el campo de posibilidades, tanto a nivel disciplinar como metodológico, dado que habitualmente contamos con un alumnado que a menudo no sabe cómo enfocar su práctica, ni hacia qué disciplina o disciplinas encaminar su futuro profesional. Es en este contexto donde considero imprescindible capacitar al alumnado para un trabajo artístico en equipo que le aporte una mayor riqueza de experiencias creativas, le haga madurar más rápidamente y al mismo tiempo le muestre el inmenso potencial de la colaboración como herramienta de aprendizaje y como herramienta de trabajo, que le capacitará para encarar con éxito proyectos colectivos de distinta envergadura una vez finalizada su formación universitaria.

Debemos considerar el hecho de que mientras el alumnado cuenta con una capacitación previa en materias con más «prestigio» dentro de la tradición de la enseñanza del arte, todas ellas materias orientadas al desarrollo del talento individual, como el dibujo, la pintura, la escultura, la fotografía, etc., una metodología como la colaboración artística el alumnado llega sin ningún conocimiento previo de las posibilidades que tiene el trabajo en equipo y por lo general con una actitud negativa en cuanto a sus potencialidades y a la validez de las mismas en el sistema del arte. Uno de los problemas para la implantación de esta materia en la enseñanza superior del arte surge a la hora de la evaluación. De hecho, el trabajo en equipo sigue pareciendo un misterio donde no se sabe quién hace qué, quién piensa y quién realiza, hasta dónde se diferencia la personalidad de cada miembro del equipo, preguntas que el/la docente debería obviar para favorecer el debate y la cooperación. Tengo que reconocer que esto no es siempre así en todas las materias que se imparten en esta Facultad, ya que en las asignaturas relacionadas con el cine, el vídeo o el sonido se trabaja habitualmente de manera colaborativa, por ser éstos tipos de creación inevitablemente realizados por un equipo de especialistas, aunque por lo general cada uno de ellos suele conservar la autoría de una parte específica y la obra en su conjunto suele tener una sola firma identificable.

En lo que se refiere a mi propia práctica artística, siento la necesidad de problematizar mi «razón de ser». Es por eso que paralelamente a mi trabajo «individual», vengo desarrollando una serie de colaboraciones desde mediados de los años 90 que me han permitido conocer de primera mano muchos de los métodos y dinámicas propias de las prácticas

artísticas tanto de otros individuos como de diferentes colectivos.

La primera colaboración en la que participé tuvo lugar en 1995 entre un grupo bastante casual de siete artistas: los cuatro integrantes del colectivo SEAC (Selección de Euskadi de Arte Conceptual) formado por Juan Martínez de Ilarduya, Arturo Fito Rodríguez, Natxo Rodríguez y Pepo Salazar —colectivo desaparecido en 1998— y otras dos personas: el escultor Joxerra Melguizo y la escritora Ana Arregi, y finalmente yo, que solicité el espacio porque me interesaba trabajar en grupo en el Antiguo Depósito de Aguas de Vitoria-Gasteiz, un espacio que por sus características arquitectónicas y condiciones de humedad, poca iluminación, se alejaba de la habitual neutralidad del cubo blanco y requería un enfoque distinto para la consecución de una intervención a la altura de su complejidad.

La segunda colaboración la realicé al año siguiente, en marzo de 1996, dentro de un grupo casual de artistas mujeres integrado por Begoña Usaola, Rita Sixto, Diana Pardo, Anabel Quincoces, y Aidi Delgado. La siguiente colaboración es del año 1997 y tuvo lugar dentro de la State University of New York en su sede de Purchase College, donde desarrollé un trabajo en un espacio público del campus con ocho estudiantes de grado. La cuarta experiencia colectiva es del año 2001 y tuvo lugar dentro de un proyecto educativo donde se me ofreció coordinar un taller para desarrollar una obra colectiva entre los estudiantes de último curso de la Escuela de Artes de Vitoria-Gasteiz pertenecientes a las distintas disciplinas artísticas que se imparten en la escuela. Todas estas experiencias han hecho que se modifiquen mis ideas previas sobre la noción de autoría, me han hecho consciente del enorme potencial de la colaboración y finalmente me han servido para extraer conclusiones para esta tesis.

Respecto a lo que se considera mi obra «individual» —tanto pintura como videos y *patchworks*— el trabajo colaborativo está más presente de lo que pudiera parecer a primera vista, y no sólo en el plano de las ideas —la intertextualidad de Roland Barthes—, sino también a un nivel técnico. De hecho la mayoría de las imágenes que utilizo para mis pinturas proceden de fotografías extraídas de los medios de comunicación y por tanto parto de «obras» de otras personas. En cuanto a los *patchworks*, los realizo con la colaboración de Charo Tojal, mi madre, que normalmente es quien ensambla los retales con su máquina de coser. Por último, la persona con quien edito los videos es mi hermana Cristina Arrázola-Oñate, por tanto son videos de los que ella es co-autora ya que en la mesa de edición tomamos muchas decisiones en común a la hora de seleccionar y editar el material grabado.

Finalmente, me interesa la creación colectiva porque supone un cuestionamiento

de la figura del artista, rebelándose contra la mitología adquirida y descubriendo su carácter de construcción cultural. En este sentido, es obvio que el mundo del arte sigue siendo un mundo elitista legitimador no sólo del sistema de creencias patriarcal, sino de las políticas coloniales, donde las mujeres seguimos sin encontrar un lugar, tras siglos de ocupar el papel de amante, musa o consorte, al mismo tiempo que el genio creador masculino sigue conservando su lugar intacto en el imaginario colectivo. Por ello, no es casualidad que en plena década de los 80 —una de las décadas donde se rindió especial culto al mito del artista ego-maniaco— surgieran las *Guerrilla Girls*, un colectivo en funcionamiento desde 1985, formado por mujeres artistas estadounidenses que todavía hoy sigue reivindicando el fin de la discriminación hacia las mujeres artistas en las instituciones, museos y demás estructuras que conforman el sistema del arte.

En resumen, estoy interesada en creación colectiva por tres razones. En primer lugar, porque soy de la opinión de que la colaboración conduce a un mejor conocimiento. En segundo lugar, aunque la calidad del conocimiento no se mejorase, la colaboración es éticamente deseable, en el sentido de que aporta una mayor igualdad y horizontalidad

Guerrilla Girls, *Get Naked* ©1989
Guerrilla Girls, Los Angeles



del saber, la investigación artística se hace mejor «con» los demás en lugar de «por encima de» o incluso «para» los demás. En tercer lugar, incluso si no tuviéramos la ética en consideración, la colaboración es deseable por una simple cuestión, resuelve problemas cruciales y aumenta las posibilidades de que la investigación artística tenga un impacto allá donde se necesita.

Los artistas utilizan cada vez más habitualmente la investigación-acción, la reflexión filosófica, la investigación etnográfica, las encuestas a gran escala, las historias de la vida, los análisis del discurso, los registros históricos... Y es evidente que todas estas incursiones se hacen necesariamente y más eficazmente en colaboración.

Finalmente, hay un hecho muy claro en mi interés por la práctica artística colaborativa: me gusta trabajar con otras personas. Por otra parte, me parece que cada vez es más necesario por las condiciones del trabajo que hago. Por eso una parte importante de mi vida profesional ha sido el trabajo en colaboración con los demás, pero tengo que decir que en mi experiencia este tipo de prácticas son muy variables, en el sentido de que las épocas en las que trabajado colectivamente representan algunos de los episodios más gratificante y productivos de mi vida profesional, pero también incluyen algunos de los momentos más frustrantes y destructivos, a veces incluso el mismo proyecto puede suscitar ambos sentimientos. En cualquier caso, yo creo que los beneficios siempre merecen la pena y así es como lo expresan las artistas Helena Cabello y Ana Carceller:

...a través de la colaboración se puede encontrar la libertad en compañía, renegando de la soledad como utopía. La colaboración permite llevar a cabo proyectos que quizás de otra manera no podrían ver la luz. Como los arquitectos, los artistas visuales sabemos que los edificios no se levantan solos.^[4]

Helena Cabello / Ana Carceller son una pareja de artistas que trabajan en colaboración, comisarian proyectos expositivos (Zona F, EACC, Castellón 2000) y escriben regularmente sobre arte en catálogos y diversos medios de comunicación, entre ellos El Periódico del Arte o Papers d'Art. Han estudiado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense y en el Instituto de Estética y Teoría de las Artes, ambos en Madrid, así como en la Glasgow University, Escocia, y en el San Francisco Art Institute, EE.UU. en la actualidad son profesoras en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Altea, Alicante.

[4] VV.AA.: En Equipo/Team Work, Revista EXIT nº 7, Madrid, 2002, p. 27. Elena Cabello, Ana Carceller "En las distancias cortas. Anotaciones sobre la creación artística en colaboración." p.16 y 55.



Abramovic;/Ulay, "Imponderabilia" (1977). Documentación fotográfica de la performance en la galería de arte Communale de Bolonia, Italia. Cortesía de los artistas y Sean Kelly Gallery, NY 2008. Foto Giovanna del Magro.

1.3- Entidad e interés del tema

El interés del tema reside en relacionar aspectos del mismo que anteriormente se han considerado de forma aislada y creo que una definición concreta de los conceptos que me propongo manejar y su consideración global aportarán una perspectiva útil y eficaz en el desarrollo del corpus de conocimientos relativos al arte colectivo y también en un mejoramiento de la enseñanza del arte, que sin duda se verá actualizada y reforzada gracias a técnicas que incluyen lo colaborativo de una manera habitual.

Este planteamiento me permitirá avanzar en la clarificación del concepto de autoría para ampliarlo, cuestionarlo y hacerlo más accesible a la generalidad, y más útil para el desarrollo integral del sujeto tanto a un nivel académico como profesional. De este modo aspiro a establecer, a partir de una visión plural del quehacer artístico, un nuevo enfoque que aúne teoría, práctica y docencia artística como integrantes de un proceso único que confluye en el marco del concepto de proyecto artístico colectivo.

Por último considerar que soy consciente del poder formativo del arte dentro del ámbito social o interpersonal, y este hecho constituye un poderoso motivo para investigar acerca de la práctica artística colectiva, ya que el sujeto, al desarrollar sus capacidades artísticas en grupo, fomenta actitudes desinteresadas y se relaciona con el entorno que le rodea en términos de generosidad y respeto. Entiendo que el avance en las consideraciones esbozadas hasta aquí justifica la labor de la investigación que seguidamente se expone.

1.4- Consideraciones respecto a los contenidos

Encuadre histórico y antecedentes

Para el análisis de la hipótesis de trabajo haré un repaso desde el punto de vista histórico y desde el punto de vista teórico de las figuras más relevantes que han tratado el tema hasta el momento actual. Esto supondrá una labor de búsqueda y de explicitación de los niveles de investigación alcanzados por quienes han abordado la teoría y la práctica colectiva del arte y las consideraciones in-

telectuales y estéticas que conlleva su estudio.

Tras repasar algunos ejemplos emblemáticos del arte colectivo internacional, analizaremos la situación en el contexto vasco, remontándonos a los años 60 y al espíritu vanguardista del grupo de Aránzazu, uno de los grandes proyectos artísticos colectivos de la era moderna en el País Vasco. Si bien este contexto artístico está plenamente influenciado por las vanguardias internacionales del siglo XX y por tanto lo que ocurre aquí no puede ser entendido sin mostrar también el devenir de lo colaborativo en el ámbito internacional, para ello analizaremos una de las grandes exposiciones internacionales recientes sobre creatividad artística colectiva que tuvo lugar en Kassel el año



Critical Art Ensemble participó el primer fin de semana de febrero de 2010 en "The Influencers 2010" (Arte, guerrilla de la comunicación, entretenimiento radical) desarrolladas en el CCCB, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. www.critical-art.net

2005^[5], y que fue comisariada por WHAT, HOW & FOR WHOM / WHW, un colectivo de mujeres *curators* de Zagreb, así como otros eventos colectivos relevantes de la escena artística internacional.

Teorías sobre creación colectiva

Se analizarán los aspectos controlables de los proyectos artísticos colectivos, considerando la expresión plástica como método de conocimiento y como forma de construcción del conocimiento, es decir, considerando el arte desde el punto de vista episte-

[5] *Kollektive Kreativität*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 01/05-17/07/2005, en colaboración con Siemens Art Program & Revolver, München.

mológico por cuanto que la «visualización» de las ideas —necesaria para el trabajo en grupo— completa y aporta un nuevo sentido a las mismas.

Partiendo de este análisis se tendrán en cuenta las operaciones y estrategias intelectuales y organizativas necesarias en las prácticas artísticas colectivas. Sin embargo, no ignoramos que junto a los aspectos controlables funcionan otros a los que nos referimos como aspectos incontrolables, que aunque son más difíciles de examinar no por ello dejan de ser reales y operativos. Así pues se hace necesario tener en cuenta las dimensiones del subconsciente, la influencia de las relaciones afectivas dentro del equipo que desembocan en una particular forma de organización de roles, la sensibilidad, la motivación de cada uno y en definitiva reconocer el componente emotivo o reivindicativo de los procesos creativos colectivos. Para ello se ha tenido especial cuidado en recoger las respuestas individuales de distintos miembros de equipos o grupos artísticos.

Colectivos en el País Vasco

Se encontrarán aquí muchos de los casos de creación colectiva que se han dado en el País Vasco en las últimas décadas, pero sería imposible recoger todos y cada uno de ellos, porque aunque estamos ante un modelo de autoría que socialmente 'se sale de la norma', es sorprendente la gran cantidad y variedad de grupos artísticos que se han dado, y más aún en la primera década del siglo XXI, donde la práctica colaborativa de carácter esporádico se ha convertido en una práctica tan habitual como imprescindible en la escena artística contemporánea. Por lo tanto se han tenido en cuenta los colectivos más estables en cuanto a su duración temporal, su composición y la estabilidad de sus miembros.

El registro de colectivos comenzará con una mención a la utopía oteiciana en relación al Movimiento de la Escuela Vasca para mostrar después algunos de las agrupaciones, equipos y colectivos más significativos aparecidos en Euskadi entre 1980 y 2010.

En el punto 5 se analizan dos casos prácticos muy diferentes: en uno de ellos el nexo de unión del colectivo es el espacio —Antiguo Depósito de Aguas de Vitoria-Gasteiz— y en el otro el nexo es temático-ideológico-colectivo de 6 artistas mujeres para la creación de un proyecto común en las casas de cultura de Bizkaia con motivo del 8 de marzo. En ambos casos tengo una experiencia en primera persona que me servirá para extraer algunas de las conclusiones.

En el siguiente capítulo se incluyen los documentos aportados por todas aquellas personas y colectivos a quienes estoy profundamente agradecida y que han contestado en persona o por escrito a los cuestionarios. Es un apartado amplio, ya que se trata de una serie de entrevistas transcritas que me han servido para profundizar en la práctica de los



Sin Ensayo General, Ikusmira Aldatzeko, La Plaza Pública, 1995. Proyecto realizado por Arturo Fito Rodríguez, Natxo Rodríguez, Ana Arregi, Joxerra Melguizo, Juan Martínez de Ilarduya, Pepo Salazar y Txaro Arrazola en el Antiguo Depósito de Aguas de Vitoria-Gasteiz. Foto: Gert Voor in't Holt.

colectivos que trabajan en el ámbito vasco y poder llegar a conclusiones que no habría alcanzado de no ser por su contribución. En este sentido, esa tesis es también una colaboración, hecha a base de aportaciones de personas que generosamente me han transmitido de primera mano sus experiencias e ideas acerca de sus prácticas colectivas.

El capítulo 7 está dedicado a reflexionar sobre la influencia que la tecnología ha ejercido y ejerce en el desarrollo de la creación colectiva o el menos en la preparación del terreno para que sea posible vislumbrar nuevas formas de autoría múltiple y finalmente observarlas y practicarlas como algo absolutamente normalizado e incluso propiamente asumido como uno de los rasgos esenciales de la *World Wide Web* (Red de Alcance Mundial), más conocida como Internet.

El capítulo final está dedicado a las conclusiones, en él haremos una recopilación de lo extraído y aprendido de los colectivos estudiados y de las prácticas realizadas, para terminar con un apartado especial dedicado a las aportaciones que la práctica colaborativa puede hacer al campo de la educación artística.

2. METODOLOGÍA

2.1-Descripción de los métodos de investigación

Los seres humanos al intentar interactuar entre sí crean un sentido de lo canónico y lo ordinario que se constituye en telón de fondo sobre lo que poder interpretar y narrar el significado de lo inusual, de aquello que se desvía de los estados «normales» de la condición humana.^[1]

Entiendo por método de trabajo el conjunto de herramientas que me servirán para resolver esta investigación y llegar a unas conclusiones inéditas que verifiquen la hipótesis planteada. El acercamiento a la resolución de la hipótesis se ha llevado a cabo desde tres actuaciones básicas:

- La primera ha sido el estudio de una base bibliográfica referida a los saberes relacionados con la autoría colectiva, basados en reconocidos pensadores/as, además de una base bibliográfica propia de nuestro campo artístico que ha servido de apoyo a la primera. Los escritos cuidadosamente analizados han sido materia fundamental para argumentar las teorías y aportaciones especulativas que aquí se señalan. La necesidad de un acercamiento cognoscitivo al trabajo artístico en equipo me ha abocado a tener en cuenta aspectos del mismo que provienen, entre otros campos, de la antropología, la sociología, la política o la filosofía. Así mismo, la consideración de la práctica artística colaborativa como vía y método de conocimiento me ha abocado a tener en cuenta aspectos filosóficos y epistemológicos, así como a la teoría e historia del arte y su filosofía o estética.
- La segunda actuación ha consistido en el estudio de documentos y entrevistas realizadas a los diferentes colectivos artísticos y personas relacionadas con el tema en cuestión, un muestreo que argumenta teórica y visualmente la verificación de la hipótesis y la operatividad de los procesos descritos.
- La tercera actuación ha consistido en el análisis de mis propias prácticas colectivas, que junto con las investigaciones dentro de la dinámica docente universitaria, me han posibilitado unos ejemplos que considero básicos para las conclusiones generales.

Finalmente, subrayar que escribo esta tesis con el fin de reflexionar sobre la práctica artística colectiva y que espero también abrir algunas vías para hacer frente a algunas de las realidades que semejante reto plantea. Hablaré de los placeres, oportunidades y problemas de la práctica artística en colaboración. También quiero estudiar este tema en el contexto de la casi imposibilidad de utilizar la evidencia empírica ordinaria para hacerlo, dadas las particularidades del campo artístico, es por eso que he aplicado técni-

[1] BRUNER, J.: "Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva", Alianza Editorial, Madrid 1991, pág. 75.

cas de investigación como la entrevista y la observación de mis propias prácticas. Quiero aclarar que como investigadora no he buscado la objetividad, porque la considero la subjetividad más engañosa, la que se erige a sí misma como árbitro, sino que he intentado crear y dar cuerpo a mi hipótesis por medio de una intersubjetividad lo más diversa que me ha sido posible, por considerar que esta es forma más adecuada para desarrollar una investigación en el terreno del arte. Sin duda, soy consciente de que me sitúo en el centro de un encendido debate que existe en la actualidad en el marco de las universidades europeas en torno a la cuestión: «qué se entiende por investigación en arte». Mi opinión es que la investigación artística es la investigación para mejorar los recursos de los artistas, una mejora personal y política, que debe tener un compromiso con la innovación. Al hacerlo, puede cumplir una serie de objetivos y usar una serie de métodos acordes con el tema de la investigación. En mi caso, uno de estos métodos ha sido la entrevista, con ella he pretendido ahondar en la experiencia de los diversos colectivos por medio de un cuestionario que ha sido respondido por un amplio número de personas con experiencia en trabajo colaborativo. Posteriormente se han analizado algunos de los proyectos realizados por dichos colectivos y se adjunta documentación fotográfica de sus proyectos más significativos. He tratado de recurrir a las fuentes para obtener una investigación rica en documentos, entretrejiendo testimonios y comparando puntos de vista para crear una coreografía dispar, utilizando el método de la entrevista como medio de indagación y no como expresión de una intencionalidad, que pueda contribuir a la creación de una red de indicios. En ocasiones, no he seguido completamente el guión del cuestionario, esto ha ocurrido más a menudo en las entrevistas realizadas en persona, que se han desarrollado como una conversación más amplia sobre la actividad colectiva y otros temas relacionados.

Como planteaba al principio, en realidad lo que he intentado es negar la fiabilidad de un narrador objetivo y, por tanto, la reconstrucción de la «realidad» la he basado en la única posibilidad que me quedaba: la intersubjetividad. En consonancia con el tema de la tesis, me ha parecido oportuno reconstruir el acontecimiento por medio del entrecruzamiento intersubjetivo que remite a una subjetividad colectiva, coral y a un «sujeto político».

En resumen, desarrollaremos tres apartados:

- uno relativo al corpus de teorías sobre autoría colectiva, desde Roland Barthes y Michael Foucault hasta Suely Rolnik, Charles Green, Graciela Carnevale o Lars Bang Larsen, por citar sólo algunos de los nombres;

- otro más específico en relación al equipo de trabajo y sus dinámicas internas;
- y en tercer lugar, presentaremos la serie de colectivos artísticos en el País Vasco, así como mis propias experiencias artísticas colaborativas.

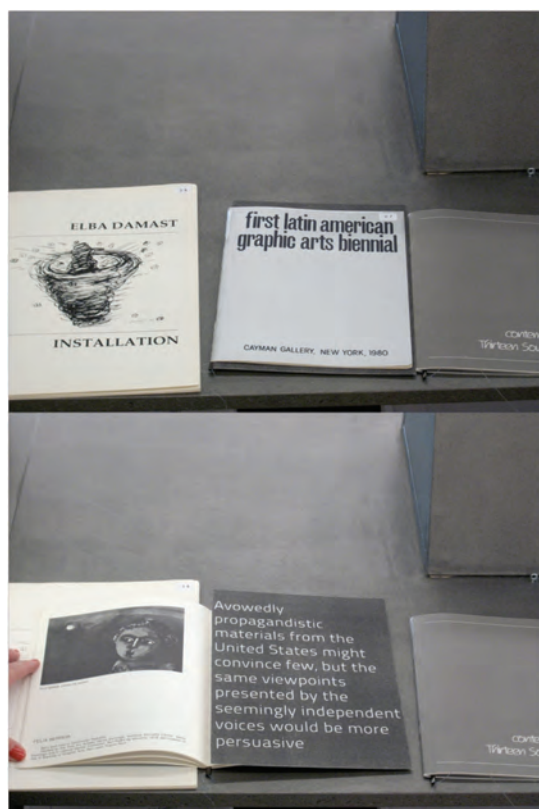
Abarcar todas las prácticas artísticas colaborativas que han existido es una tarea imposible, lo que haremos en esta tesis es acercarnos a las prácticas artísticas colectivas más significativas en el ámbito internacional, para finalizar enfocando las prácticas artísticas colectivas habidas en el País Vasco durante las tres últimas décadas. Si me faltan fuentes para demostrar algo, lo diré, es decir, si estoy especulando, quedará claro que así es. En otras palabras, intentaré exponer lo que ha pasado y lo que se puede documentar, y luego escribiré lo que pienso que implica o se esconde detrás de los acontecimientos.

El criterio seguido para la selección de los ejemplos del contexto artístico vasco responde a la intención de mostrar la variedad y riqueza de estas prácticas y las infinitas posibilidades que ofrecen. Por ello no se han valorado como aspectos prioritarios las disciplinas artísticas, ni tampoco el grado de reconocimiento obtenido por estos colectivos dentro del sistema del arte, sino la impronta que dejaron tanto en la comunidad artística como en los propios artistas que participaron en esas experiencias colectivas.

Será necesaria una aproximación al contexto para situar el marco común en el que desarrollaron sus obras los grupos estudiados, con ejemplos de otras actividades colectivas que se generaron en este mismo contexto y una referencia a los antecedentes de creación colectiva más significativos de décadas inmediatamente anteriores.

Soy consciente de que el proceso creativo es uno de los principales puntos de interés para definir el arte colectivo y también que en nuestra sociedad los colectivos de artistas se siguen considerando todavía como un modelo de autoría fuera del canon. Por eso esta

Equipo Jeleton. *INTRAGROUP CONFLICT*. Vista de la instalación en *The MoCHA Sessions*, Manifesta 8, Espacio AV, Murcia, 2010.



tesis, aparte de un análisis del fenómeno concreto de arte colectivo en general, se centra en el estudio de cada uno de los grupos y en las reflexiones que los propios integrantes de esos grupos hacen sobre el hecho colaborativo y sobre las circunstancias de cada grupo. Para ello hemos utilizado el siguiente cuestionario tipo, que fue enviado a los integrantes de los colectivos artísticos o a personas que trabajan o han trabajado en colaboración, y que fue contestado en persona o por correo electrónico.

Modelo de cuestionario

1. ¿Dirías que vuestros proyectos son independientes o alternativos al modelo de artista individual? ¿Consideras tu actividad colaborativa al margen de la actividad artística individual, en qué sentido es diferente?
2. ¿Puedes contar como os conocéis y empezáis a trabajar juntas/os? ¿Cómo echáis a andar como colectivo? ¿Cómo os definirías?
3. Hablad un poco sobre lo que supone la descentralización de la producción individual como fin en sí mismo. ¿Qué es lo que cambia cuando empezáis a trabajar en equipo?
4. ¿Qué ha supuesto trabajar en colectivo para vuestra propia subjetividad, para la consecución de ciertos resultados...?
5. ¿Cómo crees que influye vuestra forma de trabajar en los resultados que obtenéis? ¿Habéis utilizado algún tipo de técnica colectiva («Brain Storming», Cadáver Exquisito, juegos e intercambios de roles, dinámicas de grupo...) en vuestros procesos de trabajo?
6. ¿Qué colectivos (o equipos de trabajo similares) internacionales o estatales os han interesado más? ¿Mantenéis contacto con alguno de ellos? ¿O quizá no os habéis fijado en ninguno?
7. ¿Qué respuesta encontráis en el público o los públicos —es decir, en las instituciones y entre otros artistas, la gente de a pie...— a este tipo de creación vuestra?

8. El hecho de trabajar en equipo supone ceñirse más o menos fielmente a un proyecto o una intención clara, lo que impone una demora de la acción respecto a la inmediatez de la necesidad propia del o de la artista individual, ya que hay que llegar a una serie de acuerdos más o menos consensuados... ¿qué opinas de esto?

9. ¿Cuáles consideras que han sido vuestros trabajos colaborativos más interesantes?

10. Junto a esta entrevista voy a publicar seis o siete imágenes de la vida de vuestro colectivo, ¿qué imágenes de proyectos u obras vuestras te gustaría que acompañen a esta entrevista?

2.2- Consideraciones terminológicas

Para referirse al tipo de prácticas colectivas que nos ocupan, el término más utilizado en inglés —que sin duda es la lengua en la que más se ha escrito sobre este tema— es «colaboración», mientras que en francés —segunda lengua en la que más escritos he encontrado sobre este tema— es más habitual el empleo de la expresión «création collective», lo mismo que en castellano «creación colectiva». En cualquier caso, los términos en cuestión no son excluyentes y cada vez aparecen más a menudo indistintamente en los tres idiomas, sobre todo la expresión «colaboración artística» en castellano o «collaboration» en francés. De manera que en esta tesis he utilizado como sinónimos «creación colectiva» y «colaboración artística».

El Diccionario de la Lengua Inglesa de Oxford define «collaborate» como trabajar en conjunción con otro u otros, para cooperar, especialmente en una producción literaria o artística, o en un trabajo científico. En el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, «*colaborar*» (del latín *collaborare*) significa trabajar con otra u otras personas, especialmente en obras del espíritu. En cualquier caso no está del todo claro qué se entiende por «colaboración». No es lo mismo que «asociación», por ejemplo, o que «participación» o «cooperación». En su forma más simple, significa «trabajar juntos»: *co-laborar*. Pero esto también incluye otras connotaciones, ya que el trabajar conjuntamente también se ajusta a los otros dos términos mencionados. Tiene la connotación de «estar o mediar entre partes distintas», al igual que la asociación y la cooperación, pero de manera más cercana que cualquiera de las dos. En esto se acerca más a la «participación», tomar parte en algo. Al menos, así es como yo entiendo el uso actual de los términos. Los colaboradores no se adhieren a roles definidos (como suele ocurrir con los

socios), pero tampoco son simplemente los individuos con menos responsabilidad de un equipo (como implica lo «participativo»).

En esta tesis definiremos la colaboración artística como una acción desarrollada por un grupo de personas que trabajan juntas en la realización de una obra o evento artístico, con un mismo nivel de responsabilidad.

No me interesa limitar esta investigación, al contrario, una de los objetivos que me he propuesto es mostrar la gran cantidad y variedad de modelos de creación colectiva y las muy diversas situaciones colaborativas en el arte contemporáneo. Pero es casi obligatorio empezar cualquier trabajo sobre colaboración, definiendo la palabra *grupo* y diferenciarla por ejemplo de la palabra *equipo*, una cuestión terminológica perfectamente definida por Teresa Marín^[2] en su tesis doctoral sobre el arte colectivo de la comunidad valenciana, de la que hablo más adelante.

Empecemos por observar las definiciones del término «grupo»:

- «Dos o más personas que comparten una identificación social común, o que se perciben a sí mismos como miembros de una misma categoría social».^[3]
- «Un conjunto de individuos cuya existencia como conjunto es positivo o beneficioso para dichos individuos».^[4]
- «Conjunto de individuos que comparten un destino común, es decir, que son interdependientes en el sentido de que cuando algo afecta a uno de sus miembros les afecta a todos».^[5]
- «Dos o más personas que ineractúan entre sí de tal manera que cada persona influencia y es influenciada por la otra u otras personas».^[6]

Por su parte, Teresa Marín en lugar de la palabra «grupo», utiliza la palabra «equipo» para definir el trabajo de la mayoría de los colectivos contemporáneos y define «equipo» como una forma específica de grupo^[7]:

...las colaboraciones en arte son prácticas con una larga tradición que han ido evolucionando y adaptándose a las necesidades de cada época. Los equipos actuales comparten algunas características con ciertas formas de trabajo que se desarrollaban en los antiguos talleres artísticos desde la antigüedad hasta el Barroco. Entre las similitudes podrían considerarse: la finalidad de elaborar una obra común, la necesidad de colaborar para afrontar creaciones complejas y costosas, compartir ha-

^[2] Teresa Marín: *Creación artística en equipo. Comunidad Valenciana (1982-2001)*, Institut Alfons el Magànim-Diputació de Valencia, 2006.

^[3] REICHER, S.: *The determination of collective behavior*, In H. Tajfel Ed., *Social Identity and Intergroup Relations*, Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

^[4] BASS, B.M.: *Leadership, psychology and organizational behavior*, New York: harper and Row, 1960.

^[5] FIEDLER, F.E.: *A theory of leadership effectiveness*, New York: McGraw-Hill, 1967.

^[6] SHAW, M.E.: *Group Dynamics: The Psychology of Small Group Behavior*, New York: MacGraw-Hill, 1981

^[7] Teresa Marín: *Creación artística en equipo. Comunidad Valenciana (1982-2001)*, Institut Alfons el Magànim-Diputació de Valencia, 2006.

bilidades e infraestructuras, u obtener un refuerzo frente a situaciones externas. Sin embargo, en lo referente a los grados de implicación y corresponsabilidad en el proceso de concepción y ejecución de la obra, sus planteamientos son casi opuestos. Así, en los talleres renacentistas, las funciones y las tareas estaban fuertemente jerarquizadas y delimitadas. El maestro del taller era el dueño y por tanto el jefe. Él tomaba las decisiones importantes y era el responsable primero y último del trabajo. Toda la producción que salía del taller tenía su firma como marca de identificación y valor. Los colaboradores estaban divididos en categorías profesionales y percibían una remuneración económica por su trabajo. Podría decirse que no existía para ellos una libertad creativa reconocida. Sin embargo, incluso en este tipo de estructura podían encontrarse algunos tipos de colaboraciones esporádicas que mantenían cierto grado de igualdad. Como podría ser el caso entre «maestros de taller» y artistas de una categoría similar, que no se les consideraba subordinados sino «colaboradores».

La palabra «equipo» es de uso más reciente y era utilizada originalmente en el ámbito deportivo y posteriormente en los años 70 también en el mundo empresarial. Etimológicamente *equipo* viene del verbo *equipar*, que procede del escandinavo antiguo *skipa* (equipar un barco). El concepto alude de nuevo a un número reducido de personas bien organizadas y coordinadas para conseguir un fin común.

Teresa Marín establece cuatro elementos fundamentales que caracterizan a los equipos^[8]:

La primera característica destacable es que se trata de un grupo de tamaño reducido. (...) Un número reducido de personas facilita contacto directo, con independencia de que éste pueda ser presencial o no. Este primer paso es necesario para que pueda establecerse una comunicación ágil y fluida. (...)

La segunda característica es que sus miembros persiguen y comparten un objetivo común (...) que obliga a una objetivación de los códigos personales o bien al establecimiento de ciertas pautas consensuadas por todos sus miembros.

La tercera característica, es la buena organización del grupo. Como en el caso de los equipos artísticos, la mayoría son «grupos naturales» y sus formas de organización no suelen estar regladas. Se llaman grupos naturales a aquellos que se generan en forma espontánea, por el contacto entre sus miembros, sin un proyecto o requerimiento exterior a priori. Esta es una de las diferencias fundamentales entre los equipos artísticos y los que se forman en otras disciplinas, como las deportivas o empresariales (...).

Por último, la cuarta característica hace referencia a la coordinación eficaz. El hecho de que los «grupos naturales» no tengan una organización reglada, según unos roles determinados a priori, no quiere decir que éstos no existan. Se dan igualmente

[8] Teresa Marín: *Creación artística en equipo. Comunidad Valenciana (1982-2001)*, Institució Alfons el Magànim-Diputació de Valencia, 2006, pp. 28 y ss.

pero de forma espontánea y, en muchos casos, inconsciente. (...) En los equipos se crean relaciones de interdependencia que hacen que todos los miembros sean imprescindibles.

Equipo crónica: *El último pitillo*, Serie negra, 1972. Acrílico sobre lienzo, 120x120 cm., ©IVAM, Institut Valencià d'Art Modern.



En la Comunidad Valenciana ha habido numerosos modelos ejemplares de creación colectiva con el nombre de «equipo» como distintivo: Equipo Crónica, Equipo Límite, Equipo Realidad... Quizá esta es una de las razones por las que Teresa Marín considera la palabra «equipo» como la más adecuada para referirse a la creación colectiva más eficaz. Además de considerar una primera diferencia numérica —para ella los equipos constan de dos a cuatro personas—, afirma que en ellos se mantiene una relación de igualdad entre miembros que no se da en otros tipos de colaboración^[9]:

^[9] Op. Cit, pp. 30-31.

Es importante destacar también que los equipos, al constituir entidades que funcionan como una unidad y al producir una obra única, suelen tener menos problemas para integrarse dentro del sistema del arte que otras formas de colaboración actuales, como pudieran ser los 'colectivos.' (...) Respecto a la relación de los equipos con otras formas de colaboración resulta necesario también hacer algunas puntualizaciones. Aunque los equipos son una forma de grupo y, por ello, se les denomina muchas veces grupo o colectivo, se observan diferencias suficientes para entenderlos como una forma específica con características propias.

Los grupos pueden responder a una enorme variedad de planteamientos. Se caracterizan porque sus componentes comparten afinidades ideológicas y/o estilísticas. Siendo habitual que materialicen estas actividades en alguna actividad en común, como exposiciones, manifiestos o eventos. Sin embargo, lo que los diferencia claramente de los equipos es que los componentes de los grupos suelen realizar sus obras de manera individual.

Las vanguardias artísticas fueron un período especialmente rico en la actividad grupal. Éstos grupos, a pesar de estar constituidos por artistas que partían de una relación de igualdad, solían configurarse en torno a ciertos líderes que terminarían por crear relaciones jerárquicas entre sus miembros. Los equipos artísticos contemporáneos, por el contrario, tienden a eliminar las diferencias entre sus miembros, considerándose todos iguales.(...)

Otra de las diferencias claras de los equipos respecto a otros grupos o colectivos es su estabilidad, es decir, la continuidad de la colaboración en el tiempo.

Al hilo de estas reflexiones terminológicas, debo aclarar que esta tesis está dedicada, entre otras cosas, a la constatación de la existencia de todo tipo de grupos, equipos, y colectivos, así como colaboraciones ocasionales entre artistas, con el objetivo no de recoger de una manera exhaustiva todos y cada uno de ellos – sería imposible, sino de estudiar las diferentes tipologías colaborativas que nos den una idea de la variedad de formas de autoría existentes y su importancia en el ámbito del arte.

Las siguientes definiciones capturan muchos de los elementos esenciales de lo que es un grupo:

- Categorización social
- Un estímulo social positivo o beneficioso
- Interdependencia
- Interacción
- Influencia

Me ha parecido oportuno en este punto adjuntar la siguiente clasificación para poder comparar, al final de esta tesis, el nuevo panorama de modelos colaborativos inferidos

de esta investigación. René Passeron hace exactamente 30 años clasificaba los grupos artísticos en las siguientes categorías^[10]:

TIPO DE GRUPO	Criterio de clasificación	Ejemplos
Grupo comunidad	Viven juntos, experiencia de trabajo en grupo. Estilo unificado.	Die Brücke Cobra
Grupo atelier	Trabajan juntos en un espacio «ad hoc». Búsqueda de un estilo unificado.	G.R.A.V. Bauhaus
Grupo cooperativa	Creaciones individuales. Presentan su trabajo en común. Intentos de trabajo en equipo. Cierta variedad de estilos.	Impresionismo Dvizenie
Grupo hermandad	Trabajos individuales. Comparten sus investigaciones y tienen una ideología común. Variedad de estilos.	Prerrafaelistas
Grupo nebulosa	Líder e ideas comunes. Se reúnen en un café. Revista. Exposiciones en grupo.	Surrealistas
Grupo diseminado	Sin líder, sin reuniones. Población culturalmente y demográficamente homogénea.	Graffiti

Detrás de todo esto se encuentra el autor o la noción de autoría. La palabra «autor» viene del latín *auctor* que significa «fuente», «instigador» o «promotor». «Auctor» viene de *augere*, (aumentar, agrandar, o mejorar). El autor^[11]: se define ampliamente como «la persona que origina o da existencia a algo» y la autoría determina la responsabilidad de lo que se crea. En el sentido más estricto, un autor es el/la creador/a de cualquier obra, es la persona que crea una obra artística o técnica susceptible de ser reconocida como original.

Como veremos en el capítulo 4, la crítica moderna ha cuestionado el concepto de autor, ya que afirma que cualquier obra se crea colectivamente, tanto por parte de quien la origina por primera vez como por parte de quienes la interpretan, así como todo el contexto que la ha hecho posible. Esta idea ha llevado a numerosos autores a «liberar» sus obras para la posible utilización de otras personas en lo que se ha llamado la cultura

[10] W.A.A. bajo la dirección de René Passeron: *La création collective*, Groupe de Recherche d'Esthétique du Centre National de la Recherche Scientifique. Editions Glancier-Guenaud. Paris, 1981.

[11] <http://es.wikipedia.org/wiki/Autor> (consultado por última vez el 3 de noviembre de 2011)

del *copyleft*, una práctica al ejercer el derecho de autor que consiste en permitir la libre distribución de copias y versiones modificadas de una obra, exigiendo que los mismos derechos sean preservados en las versiones modificadas. La efectividad de ejercerlo puede depender de la legislación particular de cada país, pero en principio se puede utilizar para programas informáticos, obras de arte, cultura, ciencia, o cualquier tipo de obra o trabajo creativo que sea regido por el derecho de autor. El término surge en las comunidades de software libre como un juego de palabras en torno a *copyright*: «derecho de autor», en inglés (literalmente: «derecho de copia»).

Históricamente la idea de autor ha cambiado en cuanto a su alcance. En la tradición oral de la Antigüedad las historias se consideraban parte de la tradición o bien inspiradas por dioses y los autores materiales sólo transmitían una versión. Por tanto, durante siglos los autores han quedado en el anonimato y sólo a partir de la Edad moderna y especialmente en el Romanticismo se reivindicó su papel como personalidad propia capaz de engendrar una obra única y original.

En términos jurídicos, un autor es toda persona que crea una obra susceptible de ser protegida con derechos de autor. Según la legislación vigente en varios países, de existir una coautoría, esto significa que habrá también una comunidad sobre los derechos de autor de la obra creada. Los coautores son considerados como «tenedores mancomunados», conservando cada uno un derecho independiente de otorgar bajo licencia y usar, siempre que rinda cuentas a los demás coautores acerca de cualquier posible ganancia, en la medida que su aportación sea susceptible de separación de la obra común; de lo contrario, deben actuar de común acuerdo.

2.3-Límites espacio/temporales de la investigación

Mi objetivo es prestar atención a este fenómeno en el contexto del arte contemporáneo occidental desde la segunda mitad del siglo XX hasta la primera década del siglo XXI, no con una intención historiográfica, sino como método de estudio que finalmente me permita argumentar una hipótesis que, como he explicado anteriormente, no tiene que ver tanto con lo taxonómico, sino con la mejora de la práctica y la educación. Por tanto, no se encontrará aquí una relación exhaustiva de todos los colectivos que han existido, sino un estudio de las posibilidades de las nuevas modalidades de autoría y lo que éstas aportan o podrían aportar a la práctica, la investigación y la enseñanza del arte.

Soy consciente de que el proceso creativo es uno de los principales puntos de interés para definir el arte colectivo y también que en nuestra sociedad los colectivos de ar-

tistas se siguen considerando todavía como un modelo de autoría fuera del canon. Por eso esta tesis, aparte de un análisis del fenómeno concreto de arte colectivo en general, se centra en el estudio de cada uno de los grupos y en las reflexiones que los propios integrantes de esos grupos hacen sobre el hecho colaborativo y sobre las circunstancias de cada uno de ellos.

3. GENEALOGÍA DEL ARTE COLECTIVO

La historia de Occidente está marcada por la herencia de una cultura monoteísta de figura patriarcal, así como por un fuerte egocentrismo de origen humanista, dos enfoques que han marcado la mayor parte de los modelos y teorías sobre los que se ha sustentado nuestra Historia del Arte hasta bien entrado el siglo XX. Esto explica que, aunque siempre han existido formas colectivas de creación, durante largos períodos históricos no se les ha prestado atención debido a que no respondían a los parámetros culturales dominantes. Teresa Marín, artista que durante quince años desarrolló su labor artística en equipo junto a Víctor Bastida (entre 1986 y 2001) y autora de una tesis sobre creación artística en equipo en la comunidad de Valencia, afirma que el poder —o institución en la que éste reside— emplea estrategias para ignorar cualquier elemento desestabilizador de su discurso: *Durante siglos las formas de creación colectiva en las artes fueron relegadas lentamente a callejones muchas veces sin salida. Para ello se utilizaron recursos tan habituales como minimizar estas prácticas, nombrarlas poco o ni siquiera hacerlo, si se podía evitar; disimularlas, realizar interpretaciones tendenciosas que podían llegar a desvirtuar sus intenciones y alcance originales, o, sencillamente, no dedicar interés a su estudio.*^[1] Y atribuye esta falta de interés al hecho de que el propio acto creativo ha estado rodeado de misterio y se ha mantenido en el imaginario colectivo popular, a lo largo de la historia, como un enigma o un acto inefable que surgía de la nada y, por consiguiente, la figura del artista creador como un ser genial, único: *...en la mente del público, el artista siempre ha sido una especie de figura fantástica, incluso romántica, un personaje resuelto que se posiciona fuera del utilitarismo o de las convenciones de la sociedad, incluso al margen de la vida civil. A pesar de las transformaciones radicales del concepto de «arte», la imagen del artista (curiosamente) ha permanecido relativamente invariable.*^[2]

Sin embargo, el individualismo es un fenómeno completamente nuevo en la historia de la humanidad —los griegos se tenían por sociedad de *individuos*—, pero no lo encontramos en ninguna época anterior, ni en ninguna otra civilización. El arquitecto y escritor alemán Ernst Wilhelm Heine recuerda que: *...hasta el comienzo de la Edad Antigua sólo conocemos de los pueblos antiguos los nombres de sus gobernantes y caudillos. No sabemos quién construyó el palacio de Cnosos ni quién planificó Babilonia. Esta situación cambió rápidamente con el advenimiento de la Edad Antigua. De repente, el mundo se vio poblado por «individuos». Conocemos los nombres de artistas, filósofos, gladiadores, políticos, deportistas, calaveras y sus amantes. Incluso conocemos los nombres de sus caballos y perros.*^[3] Con el comienzo de la Edad Media muere este fugaz fenómeno del individualismo. La comunidad vuelve a dominar a la persona individual como forma

[1] Teresa Marín: Creación Artística en Equipo. Comunidad Valenciana (1982-2005). Col·lecció Formes Plàstiques. Institutió Alfons el Magnànim, Valencia 2006, p. 16.

[2] Julian Oliver, *El estado del arte*, en Salon Kritik, 6 de agosto 2011. En: http://salonkritik.net/10-11/2011/08/el_estado_del_arte_julian_oliv.php

[3] E. W. Heine, *El Nuevo Nómada*, Barcelona 1988, p. 63 y 64.

de vida propia. No volvemos a conocer nombres de particulares. «Maestro anónimo» o «Pintor de la escuela renana» suele ser lo único que sabemos acerca de los autores de las obras de arte de aquella época. Según Heine *...tal situación sólo cambió con el inicio del Renacimiento y la reaparición del individualismo, que ha culminado en nuestro siglo, para volver a ser enterrado en los hormigueros de las metrópolis hiper pobladas. En esas nuevas tribus monstruo... los zulúes dicen «yo existo para que existamos nosotros».*

No es que estemos de acuerdo con tan radical visión sobre la desaparición del individuo, pero sí creemos con Heine que muchas de las grandes obras de la cultura de todos los tiempos nos han llegado como obras anónimas y no por ello han dejado de ejercer una influencia en nosotros. Tampoco creemos que es posible, ni necesario, que desaparezca el individuo creador. Lo que pretendemos es ofrecer una revisión de la noción de autor con el fin de ampliarla y de hacerla menos restrictiva, de manera que la posibilidad de crear en equipo no siga marginada en el mundo del arte, ni menospreciada en nuestra sociedad, debido a falsos prejuicios sobre lo que se ha considerado un 'autor' a lo largo de la historia. Con mi investigación en este apartado me gustaría al menos poder contestar a estas dos preguntas: ¿qué puede nuestra experiencia actual aprender de las experiencias colaborativas pasadas? ¿cómo nos ayuda la colaboración en la práctica artística?

Para intentar contestar a estas preguntas, he realizado un análisis histórico de los antecedentes, comenzando con distintos ejemplos de creación colectiva a lo largo del siglo XX que sirven de hilo conductor para desembocar en las prácticas colaborativas actuales, posteriormente observo las prácticas artísticas colectivas que han tenido lugar en el contexto vasco —el estudio del arte colectivo en el contexto espacial y temporal en el que he vivido y trabajado lo considero un trabajo de campo basado en el acercamiento a casos particulares en mi entorno. En cualquier caso, se trata de recuperar un contexto histórico para este tipo de obras.

En el siglo XIX ya habían existido algunos ejemplos notables de arte colectivo, como es el caso de los fotógrafos Hill y Adamson o Southworth y Hawes, también podemos citar a principios del siglo XX al colectivo Kukryniksy y a Jean Arp y Sophie Tauber. A comienzos de los años 20 en la Unión Soviética, el colectivo 'Kukryniksy', formado por tres personas, trabajó como grupo artístico en el diseño de tiras cómicas políticas y la ilustración de literatura rusa clásica; alcanzaron una fama notable como grupo realista social en la realización de caricaturas políticas. Pero hay razones para pensar que las prácticas artísticas colectivas parecen haber formado parte de una historia del arte

paralela, al margen de la oficial, y es por eso que es necesario hacer un trabajo de investigación que ponga al descubierto no ya la cantidad y variedad de propuestas colectivas, sino sus filiaciones y relaciones de parentesco, de manera que finalmente podamos ver su desarrollo y su estado en el presente.

Los grupos que recogemos en este apartado a modo de árbol genealógico del arte colectivo van desde principios del siglo XX hasta la década de los 90 —muchos colectivos iniciados en esos años siguen trabajando hoy— y concluiremos con una revisión del arte colectivo en los primeros diez años del siglo XXI. Esta recopilación de colectivos en ningún caso debe tomarse como la totalidad de los que existen, se trata de un muestreo que verifica la cantidad y variedad de tipos y también ilustra en sí misma su crecimiento exponencial a lo largo del siglo XX. Este apartado pondrá en evidencia el hecho de que aunque hay ejemplos importantes de creación colectiva en las vanguardias históricas, no será hasta la llegada de los años 60 cuando emerja un corpus teórico y bien organizado en torno al fenómeno de la creación colectiva. Aún así, creo que es importante enfocar el estudio desde los primeros movimientos tanto modernos como vanguardistas del siglo XX porque son importantes para el desarrollo de las prácticas colaborativas que surgirán después. De hecho, un movimiento como el Cubismo, es también un ejemplo temprano de hallazgo artístico colaborativo, porque como sabemos sus planteamientos iniciales fueron obra de Pablo Picasso y George Braque. Estos artistas, como otros tantos colaboradores de la época moderna, eligieron no fusionar sus identidades, sino concebir una actividad conjunta, como lo harían los críticos y estudiosos al inicio de cualquier movimiento nuevo. De esta manera el movimiento tuvo un nombre —Cubismo— y el estilo fue adoptado y elaborado por ellos y por sus seguidores, pero cada pintura era obra de un solo artista. Por tanto el movimiento fue colectivo, pero las obras no, aún así, esta es una cuestión clave para la aparición de nuevos movimientos a lo largo del siglo que, de una manera progresiva, irán desarticulando el mito del artista como único demiurgo creador.

En las artes plásticas, a principios del siglo XX, tanto dadaístas como surrealistas fomentaron de manera clara una actividad artística colectiva por medio de un compromiso consciente con dinámicas colaborativas para la innovación artística. Para los dadaístas, la performance, el collage y el fotomontaje eran especialmente adaptables a la actividad colectiva. La performance dadaísta a menudo fue un gesto político, mientras que para los surrealistas el juego del «cadáver exquisito» suponía la creación de una sola imagen partiendo de una serie de dibujos de diferentes artistas sin que ninguno de ellos pudiera ver el trabajo de los que le precedían. La agitación creativa de estos grupos de vanguar-

dia tendió a ignorar las distinciones entre los distintos medios, rompiendo a menudo las barreras entre artes visuales, literatura y teatro, aspectos que, como iremos viendo, serán determinantes para el desarrollo del arte colectivo posterior. De hecho, las asociaciones de artistas que elaboraron nuevas teorías estéticas y lideraron nuevos estilos y vocabularios visuales a principios del siglo XX son los antecedentes de lo que ocurriría en los 60 y a su vez nos ayudan a entender la mayoría de las prácticas colaborativas surgidas en los años 90. En este sentido, toda innovación estilística es una colaboración con el pasado. Así mismo, cualquier creación de un estilo o teoría artística nueva que representa un cambio en el clima social e intelectual de su tiempo, se puede entender como el resultado de la actividad colectiva de muchas mentes.

Una puntualización importante es que me he centrado en colectivos y no tanto en colaboraciones entre personas con vínculos afectivos —parejas, hermanos o miembros de una misma familia^[4]— que suelen ser colaboraciones a mayor largo plazo, muchas veces hasta la muerte de algunos de los miembros del equipo. Los colectivos en los que me he fijado son los formados por personas que un día deciden colaborar a partir de afinidades conceptuales y de determinados proyectos de trabajo. En cualquier caso, a veces es difícil separar unos de otros porque a menudo se dan lazos amistoso-profesionales equiparables a los familiares. Lo cierto es que la obra de algunos equipos formados por parejas o hermanos —gemelos especialmente— tienen más aspectos en común con la autoría individual que los colectivos o grupos de profesionales diversos que no comparten vínculos afectivos.

A continuación esbozo los tres periodos históricos en los que he dividido este apartado dedicado a la genealogía de la creación colectiva y que, una vez enunciados, desarrollaré por separado. Aunque los procesos colaborativos se han dado en toda época y contexto cultural, podemos afirmar que su presencia en el marco del arte occidental ha tenido un mayor peso específico y una mayor capacidad de incidir en el devenir del arte en general durante los tres periodos históricos siguientes:

- Creación colectiva alrededor de la Modernidad y la Vanguardia. Principios del siglo XX hasta el periodo entre las dos guerras mundiales —con el nacimiento del Dadaísmo y el Surrealismo.
- Creación colectiva alrededor de las Neovanguardias. Desde finales de los 50 hasta mediados de los años 70, con el surgimiento del Situacionismo, Fluxus, Neo-Concretismo y un incontable número de colaboracio-

[4] En el modelo familiar el número de equipos es interminable: Bernd & Hilla Becher, Marina Abramovic & Ulay, Ylva & Emilia Kabakov, Pierre & Gilles, Gilbert & George, Ana & Bernhard Blume, Ana & Patricio Poirier, Clegg & Guttman, Peter Fischli & David Weiss, Eva & Adele, Cabello/Carceller, Jake & Dinos Chapman, Jane & Louise Wilson...

nes interdisciplinares basadas tanto en la innovación del lenguaje —por ejemplo con el *Happening*^[5]—, como en el activismo político propio de los feminismos de esa época con raíz performativa, *body art*, etc.

- Creación colectiva alrededor de los años 90. Revolución digital. Arte y activismo político relacionado con la lucha contra el SIDA y todo tipo de luchas sociales. Reparición de conceptos esbozados en los 70 sobre postmodernidad que derivan en el denominado «arte relacional» y arte expandido en la última década del siglo XX y primera década del siglo XXI respectivamente. El apartado finaliza con una visión de algunos colectivos actuales.

3.1- Creación colectiva en torno la modernidad y la vanguardia

Desde principios del siglo XX, los movimientos de Vanguardia se constituyeron como formas de organización colectiva —surgidas en reacción a una estética del pasado— que tenían por objeto redefinir la práctica artística, así como el papel del arte en la sociedad de su tiempo. Estos grupos de artistas partían de una serie de presupuestos comunes que lanzaban en sus manifiestos y reflejaban en sus exposiciones programáticas^[6], y por tanto, son muchos los ejemplos de colaboración en este periodo: *...Vale la pena recordar el proceso de formulación (...) del cubismo órfico entre Robert y Sonia Delaunay. Las múltiples experiencias colectivas entre artistas dadá y constructivistas, como Van Doesburg y Sophie Tauber-Arp en el proyecto de L'Aubette, o las diversas colaboraciones entre el mismo Van Doesburg y Schwitters en las ediciones de la revista Merz, o los collages entre Hausmann y Hanh Hoch. Igualmente el movimiento surrealista, a través de los diferentes grupos que fueron formándose desde los años 20 hasta la Segunda Guerra Mundial, fueron muy fértiles en la práctica de experimentos colectivos, como demuestran las escrituras automáticas de Breton y Soupault en la escritura de «Los Campos Magnéticos» de 1921, los collages colectivos, las sesiones de «cadáveres exquisitos» en las que participaban los miembros del grupo y algunos simpatizantes, o las colaboraciones de síntesis de distintas artes como las de Max Ernst y Éluard cuando realizan «Les malheurs des immortels», o Dalí y Buñuel en las películas «La Edad de Oro» o «Un Perro andaluz».*^[7]

El movimiento constructivista que se originó en Rusia a partir de 1919, fue un claro exponente del trabajo colaborativo concretamente por su rechazo a la idea de un arte au-

^[5] El *Happening* viene de la palabra inglesa que significa evento, *ocurrencia, suceso*. Es una manifestación artística, frecuentemente multidisciplinaria, surgida en los 50 caracterizada por la participación de los espectadores. Los happenings integran el conjunto del llamado *performance art* y mantiene afinidades con el llamado *teatro de participación*.

La propuesta original del *happening* artístico tiene como tentativa el producir una obra de arte que no se focaliza en objetos sino en el evento a organizar y la participación de los «espectadores», para que dejen de ser sujetos pasivos y, con su actividad, alcancen una liberación a través de la expresión emotiva y la representación colectiva. Aunque es común confundir el *happening* con la llamada *performance* el primero difiere de la segunda por la improvisación.

El *happening* en cuanto a manifestación artística es de muy diversa índole, suele ser no permanente, efímero, ya que busca una participación espontánea del público. Por este motivo los *happenings* frecuentemente se producen en lugares públicos, como un gesto de sorpresa o irrupción en la cotidianeidad.

^[6] Sobre el efecto social del arte y cómo las vanguardias cuestionaron el papel del arte en la sociedad ver: Peter Bürger: *Teoría de la Vanguardia*. Península. Barcelona. 1997.

^[7] Teresa Marín: *Creación Artística en Equipo. Comunidad Valenciana (1982-2005)*. Col·lecció Formes Plàstiques. Institutio Alfons el Magnànim, Valencia 2006.



Fotografía de la primera exposición constructivista, 1921.

Triadisches Ballet (Ballet Triádico), Teatro Metropol, Berlín, 1926. Desarrollado por Oskar Schlemmer con música compuesta por Paul Hindemith, se estrenó en Stuttgart, el 30 de septiembre de 1922, aunque las primeras actuaciones se remontan a 1916, con los performers Elsa Hotzel y Albert Berger. El ballet se convirtió en el más representado de vanguardia artística y viajó por distintos países, ayudando a difundir el espíritu de la Bauhaus.

tónimo en favor de un arte entendido como una práctica con fines sociales. Tuvo un gran efecto en todos los movimientos artísticos modernos del siglo XX, sobre todo la Bauhaus y en el movimiento *De Stijl*, que profundizaron en la interrelación entre las artes —diseño, arquitectura, teatro, cine, danza, moda, música— influyendo en las tendencias más importantes del racionalismo del siglo XX,^[8] esta interrelación por fuerza requería de la presencia de diferentes profesionales en la creación de la obra final.

El *Primer Manifiesto Stijl* (1918) dejaba patentes ciertas ideas vinculadas a las teorías marxistas e instaba a eliminar el concepto de individualismo y a trabajar en cooperación en un futuro dominado



por la producción industrial donde lo individual se entendía como un obstáculo.^[9] Su racionalismo formal estaba basado en un amplio programa artístico, que a partir de los elementos fundamentales de las artes plásticas, pretendía configurar un nuevo mundo ideal. Para *Stijl* el arte era un catalizador que debía lograr un estado de armonía ideal, orientado hacia la realización de obras en todas las artes. La esencia del *Stijl* puede describirse a través de su intención universalista, el nuevo arte era necesariamente

^[8] Anna maría Preckler: Historia del arte universal de los siglos XIX y XX, Complutense, 2003, Volumen 2, pg. 65.

^[9] Ver los manifiestos en Mario de Mecheli: Las Vanguardias artísticas del siglo XX. Alianza. Madrid. 1984

abstracto, expresaba la belleza pura, y por ello debía utilizar exclusivamente formas puras.

En los movimientos de entreguerras, el movimiento Dadá, precursor del Surrealismo, realizó manifestaciones colectivas en las siguientes ciudades: Zurich, Berlin, Paris y New York. Iniciado por Tristan Tzara, el plan de acción de Dadá era destruir la esterilidad de la técnica convencional y la apreciación del arte. Pero a diferencia de futurismo, el Dadaísmo fue mesiánico en su esperanza de una nueva síntesis, más abierta y más libre entre la vida y el arte.

Uno de los eventos colectivos más importantes del movimiento Dadá se produjo el 5 de febrero de 1916, en el Cabaret Voltaire de Zurich. Cada una de las «veladas» tenía su propio tema, y se centraba en torno a la lectura de poemas, recitales, presentaciones musicales y lecturas de algunas obras pre-Dada como «Ubu Rey» de Alfred Jarry, entre otros. La actitud básica del primer Dadá fue promover la actuación espontánea, en vez de un programa didáctico concreto.^[10]

Claire Bishop, crítica de arte, habla en los siguientes términos del arte colaborativo y participativo del período entre las dos guerras mundiales: ^[11]

...en abril de 1920 en París tuvo lugar la «Saison Dadá», una serie de manifestaciones que intentaban involucrar al público de la ciudad, siendo una de las más conocidas la excursión a la Iglesia Saint Julien le Pauvre que contó con más de 100 personas a pesar de la lluvia. Un mes más tarde los artistas y los escritores Dadá llevaron a cabo un simulacro de juicio del autor anarquista convertido a nacionalista Maurice Barrès, en el que invitaban a miembros del público a sentarse como jurado. André Bretón acuñó la frase «infiernos artificiales» para describir esta nueva concepción de los eventos dadaístas que se apartaba del cabaret y tomaba las calles.

En el otro extremo de estas experiencias dentro del arte -aunque todavía muy de autor- estuvieron los espectáculos de masas soviéticos que superaban el individualismo en muestras propagandísticas colectivas. «La Tormenta del Palacio de Invierno» (1920), por ejemplo, se llevó a cabo en el tercer aniversario de la Revolución de Octubre e involucró alrededor de 8000 «performers» que volvieron a representar los trascendentales eventos que dieron lugar a la victoria bolchevique. El fervor colectivo de estos espectáculos teatrales era acompañado por la nueva música proletaria como por ejemplo las «Sinfonías Bocina»:



Counter-Construction, Axonometric, Maison Particulière. Theo van Doesburg y Cornelius van Eesteren realizaron este proyecto para una casa (1922) anterior al diseño de Rietveld (1924).

^[10] Ver <http://www.english.emory.edu/DRAMA/SymbolImage.html>

^[11] Claire Bishop (Ed.), *Participation*, Whitechapel Gallery (London) & The MIT Press (Cambridge) Massachusetts 2006, p.10.

celebraciones del ruido maquinal –sirenas de fábrica, motores, turbinas, bocinas, etc.– llevadas a cabo por cientos de participantes, orquestadas por unos directores que señalaban desde las azoteas de los tejados. Estos dos enfoques continúan existiendo como en tantos otros ejemplos de arte participativo que ha tenido lugar a lo largo de casi un siglo: uno pertenece a una tradición de autor que pretende provocar a los participantes, el otro pertenece a una tradición de anti-autor cuyo objetivo es la creatividad colectiva; uno es destructivo e intervencionista, el otro es constructivo y de mejora. En ambos ejemplos, el tema de la participación se vuelve inseparable del compromiso político.^[12]

Tristan Tzara leyendo ante una multitud en el jardín de la iglesia de St Julien le Pauvre, París, 1921.



Cuando hablamos de arte participativo hoy a menudo pensamos en un arte consensuado y colaborativo, pero si miramos por ejemplo a los artistas futuristas, vemos que su noción de participación estaba ligada a la necesidad de provocar, de escandalizar y de agitar al público. Esto se puede observar en el material impreso de la época, por ejemplo el Manifiesto del Teatro de Variedades de 1913, en el que se incluyen sugerencias para alterar al

^[12] Claire Bishop (Ed.), *Participation*, Whitechapel Gallery (London) & The MIT Press (Cambridge) Massachusetts 2006, p.10.

público como: echar pegamento en algunos asientos para que los espectadores se quedasen pegados y hacer reír a todo el mundo; vender el mismo billete a diez personas distintas; regalar entradas a personas muy desequilibradas, irritables o excéntricas y susceptibles de provocar tumultos con gestos obscenos; rociar los asientos con el polvo para que la gente estornude. En una conversación entre Claire Bishop y Boris Groys, con motivo de una exposición sobre futurismo que tuvo lugar en 2009 en la Tate Modern,^[13] Claire Bishop se pregunta si estas acciones de los futuristas eran simples provocaciones infantiles o estaban en sintonía con la agenda política del futurismo. Para Boris Groys: *Tal conducta provocaba el enfado e incluso la repugnancia del público, y su objetivo era destruir la antigua actitud benigna contemplativa del espectador que había sido la posición normal del público del arte en el siglo XIX. El objetivo era involucrar al público en un evento que estaba organizado y controlado en última instancia por el artista – aunque esta participación tenía una forma contradictoria: mejor contrariar al público que dejarlo impasible y neutral.* Para Claire Bishop es importante el hecho de que *...estén utilizando la performance como una manera de conseguir eso, y en concreto con el teatro de variedades, como modelo para las «serate» (las funciones de noche). En primer lugar, estas veladas nocturnas se caracterizaban por ser episodios no secuenciales de diferentes tipos de performance, como el teatro de variedades o el cabaret (obras de teatro, recitales de poesía, lecturas de manifiestos, etc), en segundo lugar, el teatro de variedades es un modo de entretenimiento de clase baja, y tiene un mayor grado de interacción que el teatro burgués convencional. Por citar de nuevo a Marinetti en el Manifiesto del Teatro Variedades: «El teatro de variedades es el único que busca la colaboración del público. Que no permanece estático, como un estúpido voyeur, sino que se une con estrépito a la acción, acompaña con sus cantos a la orquesta, se comunica con los actores en acciones sorprendentes y extraños diálogos». Por otra parte, él dice que la gente fumaba en el auditorio, lo que creaba un ambiente de unión entre el escenario y el público. Boris Groys, va aún más atrás en la historia para encontrar un eco a estas acciones:*



Festival Dada, Salle Gaveau, París, 26 de Mayo, 1920. La actuación fue una reacción contra los dadaístas, que promovían la estandarización de las actuaciones Dada. Atrajeron a las multitudes a la performance del 26 de mayo anunciando que los dadaístas se raparían las cabezas en el escenario, pero el evento no tuvo lugar. André Breton —que más tarde sería el fundador del movimiento surrealista—, apareció con una pistola atada a cada sien y el poeta Paul Eluard, se presentó con un tutú. Esta fotografía muestra los dadaístas portando unos llamativos sombreros alargados.

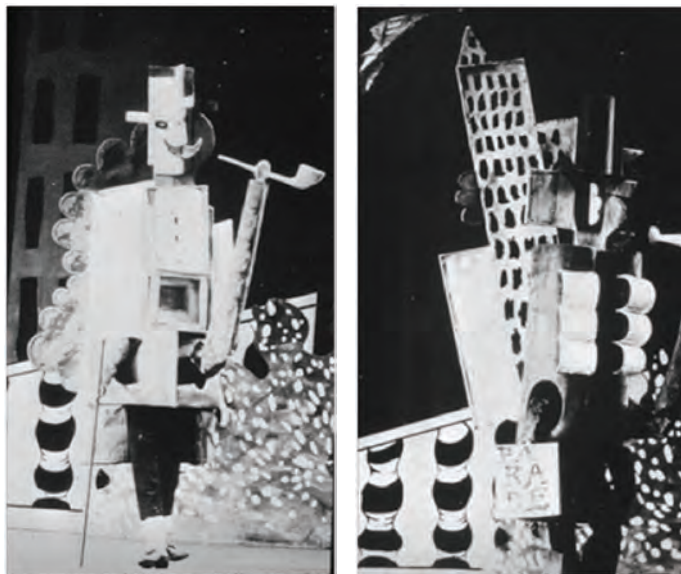
[13] Ver la conversación completa entre Claire Bishop y Boris Groys en: <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue16/futurism1.htm>

«...Es importante recordar que los futuristas a menudo se presentan como payasos. Se pintaban de diferentes colores, gritaban palabras ininteligibles, crearon la 'música del ruido.' A su manera, fueron la reactivación de la tradición medieval de la 'Commedia dell'Arte'. Los futuristas rusos hicieron lo mismo, con la tradición folclórica rusa medieval del 'lubok' —una especie de tira cómica. También se pintaban la cara, ponían grandes cucharas de madera en sus bolsillos en lugar de pañuelos y paseaban por las calles, asustando a los transeúntes. (...) El Futurismo trató de crear un espacio total, incluso totalitario, —un espacio del que no se puede escapar. Es como el espacio carnavalesco que más tarde fue descrito por Mijail Bajtín. Si formas parte de él, no puedes evitar ser golpeado, ser insultado, que te meen encima, etc. Te ves empujado a tomar una posición activa, porque no hay manera de salir de ella. Como espectador no te queda más remedio que defenderte del artista, y al hacerlo, te conviertes en parte de la obra. Creo que fue una verdadera innovación —haciendo imposible la posición neutral, que incluía al espectador excluyendo la posibilidad de escapar.»

Claire Bishop hace hincapié en el hecho de que es uno de los movimientos que más uso hace de los medios de comunicación (junto a la política y la provocación), algo que unos años más adelante retomarían los dadaístas. Es interesante cómo la performance futurista italiana luego evoluciona en lo que sería Dadá, porque se pueden ver esos mismos modelos futuristas en lo que se llevó a cabo en el club nocturno dadaísta, el Cabaret Voltaire (fundado por Hugo Ball), pero sin una posición política definida, de hecho, los dadaístas reniegan de cualquier posición y abrazan el nihilismo y el sin sentido. Bishop pone como ejemplo la acción de 1921 que hemos mencionado anteriormente: *Vale la pena mencionar en concreto un evento dadaísta tardío, ya que rompe con la tradición de la performance de cabaret. En abril de 1921 André Breton, Tristan Tzara y otros organizaron un recorrido por la iglesia de St Julien le Pauvre en París —o más bien, en torno a su iglesia, que a su vez era utilizado como un vertedero de basura. En el folleto para el evento lo anunciaron como uno de los diversos tours previstos que quería «corregir la incompetencia de los guías» dirigiendo «excursiones y visitas» a lugares que no tienen «razón de existir».*^[14] En lugar de llamar la atención sobre lugares pintorescos, lugares de interés histórico o sentimental, el objetivo era poner en evidencia el sinsentido de la visita guiada como forma social.

Otras colaboraciones esporádicas del teatro de vanguardia tuvieron lugar incluso entre artistas que han sido ejemplos emblemáticos del paradigma de artista individual, como Picasso, Paul Klee, Kandinsky o, como veremos también en el contexto norteamericano y varias décadas más tarde, Robert Rauschenberg o Andy Warhol, por citar sólo algunos ejemplos.

^[14] Aquí terminan las citas a la conversación entre Claire Bishop y Boris Groys. Para ver la conversación completa: <http://www.tate.org.uk/tateetc/issue16/futurism1.htm>



Dos personajes de la obra *Parade*, de Jean Cocteau y Erik Satie, con decorado y vestuario de Pablo Picasso, que se representó en París, en Mayo de 1917. *Parade*, de Cocteau y Satie, se anticipó al surrealismo en unos pocos años. El término «surrealismo» fue acuñado por Apollinaire en el prefacio de una de sus primeras obras, *Los pechos de Tiresias*. «He inventado», escribió Apollinaire, «el adjetivo surrealista ... que define bastante bien una tendencia del arte» para liberar a las artes y la vida de la asfixiante lógica de la causa y efecto. La fotografía de la izquierda muestra el primer manager, vestido con un traje cubista de tres metros de alto, el de la derecha representa el Administrador de América, vestido como un rascacielos. Para la música, Satie emplea instrumentos «musicales» tales como máquinas de escribir, sirenas y las hélices de un avión.

El Surrealismo también desarrolló prácticas colaborativas, no de carácter performativo como los dadaístas, sino orientadas a la realización de objetos artísticos y poemas. Pero el movimiento surrealista —si bien tomó elementos del dadaísmo y el cubismo— buscó la innovación recurriendo a nuevos materiales y, muy especialmente, a técnicas nunca antes empleadas. La técnica más conocida y practicada dentro del grupo fue la del *cadáver exquisito* que, de manera análoga al automatismo, intentaba reducir al mínimo la intervención posible de la voluntad consciente del autor. La idea procedía del poeta Isidore Ducasse, autodenominado conde de L'Autréamont quien en sus «Cantos de Maldoror» (*Les Chants de Maldoror*, 1869) había definido la belleza como el encuentro fortuito en una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas. Venerados por los surrealistas, sus «Cantos de Maldoror» convierten a Ducasse en una figura de culto de la vanguardia parisina que consideraba su obra como una fuerza liberadora de la imaginación.



Dos personajes de la obra *Parade*, de Jean Escena de *El corazón de gas*, Tristan Tzara —guión— y Sonia Delaunay —vestuario—. Michel Theatre, París, 6-7 julio, 1923. Tzara presentó la primera actuación de la siguiente manera: *Es el único y el más grande fraude en tres actos del siglo que gustará sólo a los imbéciles industrializados que creen en la existencia de los hombres genio.*



Nude, (1926-27). Cadáver Exquisito realizado por Man Ray (Emmanuel Radnitzky, 1890-1976), Joan Miró (1893-1983), Max Morise e Yves Tanguy. (1900-1955).

En este sentido, Roland Barthes afirma que *el Surrealismo recurre incesantemente a la abrupta decepción de las expectativas del sentido (la famosa «sacudida» surrealista) al confiar a la mano la tarea de escribir lo más rápido posible lo que ni para la propia cabeza es consciente (escritura automática) y al aceptar el principio y la experiencia de varias personas escribiendo juntas.*^[15]

El cadáver exquisito —del francés *cadavre exquis*— es un juego colectivo inventado por los surrealistas hacia 1925, en una casa donde vivían Marcel Duhamel, Jacques Prévert e Yves Tanguy. Al principio el juego consistía en que cada uno de los participantes escribía por turno una parte de una frase, en el orden sujeto-verbo-complemento, sin saber lo que el jugador precedente había escrito. Se dice que la primera frase que resultó y que ha dado nombre al juego fue: «Le cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau» («el cadáver exquisito beberá el vino nuevo»). Según André Breton, al principio no era más que una actividad lúdica: *Aunque por auto-defensa, a veces hemos llamado «experimental» a esta actividad, lo que nosotros buscábamos, ante todo, era entretenimiento. Todo lo gratificante que hemos podido descubrir en materia de conocimiento ha venido después.*^[16] Los teóricos y asiduos al juego (en un principio, Robert Desnos, Paul Éluard, André Breton y Tristan Tzara) sostenían que la creación, en especial la poética, debe ser anónima y grupal, intuitiva, espontánea, lúdica y en lo posible automática. De hecho, muchos de estos ejercicios se llevaron a cabo bajo la influencia de sustancias que inducían estados de semiinconsciencia o durante experiencias hipnóticas. Nicolas Calas —vanguardista suizo— asegura que un *cadáver exquisito* tiene la facultad de revelar la realidad inconsciente del grupo que lo ha creado, en concreto los aspectos no verbalizados de la angustia y el deseo de sus miembros, en relación con las dinámicas de posicionamiento afectivo dentro del mismo. Por su parte, Max Ernst observó que el juego funciona como un «barómetro» de los contagios intelectuales dentro de un círculo de creadores.

En cualquier caso, se cumplía así el dictado surrealista que afirmaba que «la poesía debe ser hecha por todos y no por uno», que hoy es, con ciertas variantes, una de las ideas dominantes del

^[15] Roland Barthes: *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Paidós. Barcelona 1994. [Contiene su breve ensayo La muerte del autor (1968)].

^[16] Revista *Médium*, no 2, 1954.

**Arriba**

L'âge d'or. 1930. Película de 60' de Luis Buñuel (con escasa colaboración de Salvador Dalí).

Izquierda

Un chien andalou. 1928. Cortometraje mudo de 17' realizado por Luis Buñuel y Salvador Dalí.

mundo de la web, que veremos más detenidamente en otro capítulo. En este sentido, Barthes se pregunta si la literatura, en tanto metalismo continuado de anteriores lecturas, no es en sí misma un gran cadáver exquisito a partir de temas, preocupaciones y argumentos más o menos recurrentes en la historia de la creación literaria.

Por otra parte, Marcel Duchamp es el detonante de un importantísimo quiebro en la concepción del acto creativo que, al mismo tiempo, incide en el proceso de desmitificación de la figura del artista y que se inscribe en la línea barthesiana. Cuando firma, en 1913, un objeto producido en serie como la «Rueda de bicicleta» está poniendo en cuestión las estructuras del mercado del arte que atribuyen a la firma mayor valor que a la obra. Teresa Marín nos dice que: ... *esta paradoja pone en entredicho, por extensión, la función y la figura del artista. En una conferencia que el propio Duchamp impartió en 1957, y que tituló «The Creative Act», afirmaba que el acto creativo no es la realización del artista solamente. Plantea el significado abierto de la obra y la necesidad de que ésta sea completada a través de la participación activa del espectador.*^[17] Corina Matamoros, valora en este mismo sentido el salto cualitativo de la obra de arte a partir de Duchamp: En 1917, después de pagar los seis dólares reglamentarios para acceder a un salón libre de esculturas en Nueva York, Mr.

[17] Teresa Marín: Creación Artística en Equipo. Comunidad Valenciana (1982-2005). Colección Formes Plàstiques. Institutíó Alfons el Magnànim, Valencia 2006, p. 21



Fuente, de Marcel Duchamp. El siglo XX supone una pérdida del concepto de belleza clásica para conseguir un mayor efecto en el diálogo artista-espectador.

Mutt envía una fuente que fue rechazada por los organizadores al considerarse vulgar y sospechosa de plagio. *En el texto en el que explica su reclamación, Mr. Mutt alega de su fuente no tienen nada de inmoral, puesto que los urinarios —tal era su pieza— como todos los artículos sanitarios, pueden verse tranquilamente en los escaparates de las tiendas. Y en cuanto al plagio explica que el hecho de fabricar con sus propias manos un objeto no tiene ninguna importancia; que lo realmente valioso es elegir objeto de la vida cotidiana, y cambiarle su valor utilitario y conferirle una nueva concepción. Luego de ese golpe bajo dadaísta los objetos ya no volvieron a ser nunca los mismos. Más adelante, en 1924, Breton propone el objeto onírico y Dalí el objeto de funcionamiento simbólico en 1930. Con el despliegue de la poética surrealista los objetos se revelaron portadores de significados inusitados que hasta entonces no habían sido percibidos. El expresionismo abstracto, el Pop y casi todo el arte contemporáneo hubieran sido inconcebibles sin esa nueva dimensión de pensamiento...*^[18]

Cuando Duchamp firma en 1913 objetos producidos en serie (un urinario o un escurridor de botellas) y los envía a las exposiciones, está negando la categoría de producción individual. La firma, que de hecho es lo que conserva la individualidad de la obra, que debe su existencia a ese artista concreto, es despreciada por el artista al ponerla sobre un producto arbitrario hecho en serie, burlando toda pretensión de creación individual. Los ready-made de Duchamp no son obras de arte sino manifestaciones. No podemos deducir el significado de la unidad forma-contenido del objeto individual firmado por Duchamp, sino del contraste entre ese objeto producido en serie, por una parte, y la firma y exposición artística, por otra. Es obvio que este tipo de provocación no se puede repetir indefinidamente. La provocación depende de contra qué se hace, cuál es el objetivo de esa provocación: en este caso es contra la idea de que el arte lo crea el individuo. Una vez de que el escurridor firmado es aceptado como un objeto que merece estar en un museo, la provocación deja de provocar, al contrario, si un artista hoy firma una estufa y la expone, ese artista realmente no está denunciando el mercado del arte sino que se adapta a él, y al adaptarse a él no destruye el concepto de creación individual, sino que lo confirma.^[19]

Pese a todo este clima de cambio, como hemos comentado anteriormente, las verdaderas prácticas artísticas colectivas se desarrollan en las segundas vanguardias y no en los primeros movimientos del siglo XX. Este punto es argumentado por Irit Rogoff en su ensayo *Production Lines* (Líneas de Producción), que define lo que ella llama la «percepción modernista de la colaboración» en los siguientes términos:

La historia del Modernismo está asociada a las nociones de colectividad y colaboración. La sucesión de movimientos internacionales de vanguardia e interrelaciona-

[18] Corina Matamoros: *Inventar el Mundo*, artículo de 2003, disponible online en http://www.loscarpinteros.net/spanish_press/spanish_matamoros.html

[19] Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*, Ed. Suhrkamp Verlag, Frankfurt Et Main 1974; traducido al inglés por Michael Shaw, *Theory of the Avant-garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1984, p. 50. Traducción mía.

dos que inventaban la trayectoria histórica y mítica del arte modernista, está basada en una percepción de los artistas que se unían en torno a un proyecto común. La noción misma de movimientos artísticos admitiendo una etiqueta colectiva insinúa el noble abandono de la identidad individual a la búsqueda de un hallazgo artístico heroico que es más grande que la suma de las partes individuales. ¿O es que no se nos ha dicho muchas veces que el Fauvismo liberó el color de la prisión del naturalismo? ¿O que el Futurismo movilizó los entonces nuevos medios de comunicación disponibles para publicitar una imagen controvertida de sí mismo? (...) Pero tan pronto se establecen esas identidades colectivas por los historiadores, comienza un serio proceso que consiste en privilegiar a un talento dominante, o a un líder artístico, o a un guía que ilumina al grupo. Entonces el artista elegido representa aquellas características y rasgos formales considerados como las contribuciones más significativas e innovadoras del grupo, mientras que los otros miembros del grupo son relegados a los márgenes, como ejemplos menores de unas mismas aspiraciones artísticas compartidas. La colaboración por tanto, tal como la concibe la narrativa ortodoxa modernista, es una entidad contradictoria y a la vez útil y superflua para las prácticas metodológicas de la historia del arte. Según esto, estamos ante un concepto de colaboración que es extremadamente limitado. Asume un crecimiento en grupo de talentos y habilidades que se nutren mutuamente a través de procesos simples, sin ponerlos en tela de juicio ni por cuestiones de diferencia ni de resistencia. El discurso del Modernismo asume que estos procesos siempre suelen ser el resultado de históricas y afortunadas casualidades que tienen lugar en atmosféricos cafés y que culminan finalmente tomando forma en una actividad artística triunfante, tan potente y coherente que necesariamente tiene que dejar marca en el ámbito de la cultura. De hecho, esta idea de colaboración (extraída de la especificidad social e histórica, de los discursos ideológicos dominantes, y de la hegemonía de las prácticas culturales llevadas a cabo principalmente también por agentes culturales masculinos hegemónicos) representa poco más que una forma animada de afinidad – una unión de un grupo de artistas en torno a una serie de movimientos formales que a su vez, presumiblemente, sirve para «unirlos» en un consenso ideológico y cultural. Así, a lo que en realidad hemos asistido es a una multiplicación de entidades artísticas heroicas dentro de la formación simbólica de su proyecto artístico, más que a la renuncia de unos individuos heroicos. Sobre todo, lo que ignora esta percepción modernista de la colaboración son las posibilidades fundamentales inherentes que tiene la verdadera colaboración para un cuestionamiento profundo de las relaciones entre imaginación, actividad cultural e instituciones artísticas.^[20]

En resumen, aunque la creatividad de los movimientos artísticos más tempranos implicaba un diálogo colaborativo, gran parte de los artistas que se reunieron para formular nuevas formas artísticas trabajaron sus obras individualmente. Indiscutiblemente, hubo bastantes ejemplos de actividad conjunta, pero pocos de ellos fueron colaboraciones de larga duración como las que se desarrollaron a partir de la segunda guerra mundial.

^[20] Irit Rogoff: Production Lines, en www.collabarts.org

Como apunta Angelika Nollert:^[21]

La historia del arte nos enseña que los colectivos de artistas son generalmente parte de los movimientos de vanguardia que no persiguen simplemente su realización artística al unirse socialmente con colegas de ideas afines, sino que también buscan desarrollar un modelo alternativo (político) a través de la crítica al arte y a la sociedad. A menudo se ha dado el caso de que los estilos han tomado el nombre de los movimientos colectivos programáticos y activistas que introducían nuevos temas y formas en el arte y que tuvieron gran influencia: por ejemplo, Dadá, Surrealismo, Situacionismo, Fluxus y Accionismo Vienés. Los períodos de tiempo cada vez más cortos en los que un estilo era seguido por otro durante el siglo XX tienen un desarrollo análogo en el creciente número de artistas que trabajan colectivamente y su enorme círculo de influencia en el espacio y el tiempo. Sin embargo esta noción secuencial, de vanguardias y estilos, está basada en un sentido de la historia que presupone el progreso y de ahí que no parezca tan actual, por lo que hoy ha sido reemplazada por la idea de simultaneidad de varias posibilidades artísticas.

3.2- Creación colectiva en torno las neovanguardias

La segunda etapa que hemos diferenciado para facilitar el estudio, la hemos dedicado a observar los colectivos desde finales de los 50 hasta mediados de los años 70. En este periodo se ponen a prueba los límites del arte, aparecen movimientos como el Situacionismo en Francia, Fluxus en el contexto internacional occidental, el Neo-Concretismo en Brasil, surgen formas artísticas nuevas como el «happening» en los Estados Unidos y un incontable número de colaboraciones interdisciplinarias basadas tanto en la innovación del lenguaje como que en el activismo político. Es una época de grandes cambios sociales, caracterizada por el cuestionamiento de todo lo acontecido en un siglo jalonado por dos grandes guerras, con un desgaste progresivo del imperialismo europeo y, con él, del eurocentrismo cultural; se empieza a esbozar una conciencia global, y es también un momento en el que comienza la llamada «guerra fría» —que en entre otras cosas, se manifiesta en la «carrera espacial»— donde es el «guardián norteamericano» quien ejerce su poder en el espacio internacional. Contra ello se alzan voces grupales, así como contra la Guerra de Vietnam, y surgen tanto en Europa como en Estados Unidos nuevos movimientos como el feminista y otros movimientos por los derechos de una clase media cada vez más numerosa.

En ese período en Francia se produce una fuerte revisión crítica que —como veremos en el capítulo 4— no sólo cuestionaría los significados heredados, sino también la forma en que habían sido construidos y comunicados. Los trabajos de Lévi-Strauss, Beauvoir, Althusser, Barthes, Lacan y Foucault examinaron el lenguaje, las jerarquías culturales,

^[21] Angelika Nollert: ART IS LIFE AND LIFE IS ART, en el catálogo de exposición *Kollektive Kreativität* (Creatividad Colectiva). Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2005. p. 25.

las clases, las ideologías y la sexualidad como sistemas contruidos socialmente. El cine Nouvelle Vague prescinde de las herramientas tradicionales de la narrativa y de los códigos de aceptabilidad social y reclama no sólo la libertad de expresión, sino también la libertad técnica en el campo de la producción fílmica. En Gran Bretaña y los Estados Unidos una gran cantidad de artistas adscritos al Pop Art se decantan por el mundo de la representación, combinando la alta cultura y los mass-media y reconociendo la importancia capital de los medios de comunicación en la construcción de los mundos visuales. Las artistas empiezan a experimentar con formas de arte autónomas como la performance, el vídeo y las acciones que les permiten trabajar en contra de la pesada tradición cultural patriarcal y les sirven para redefinir algunos de sus propios discursos. En Europa, Australia y los Estados Unidos los colectivos e iniciativas artísticas comprometidas social y políticamente se esfuerzan por ser más accesibles para el gran público e intentan fórmulas de auto-organización y formas más amplias de representación.

Estos enormes cambios, junto con las nuevas teorías psicológicas y otras teorías estéticas, permitieron que desde mediados de la década de los años 60 hasta finales de los 70, las prácticas colectivas experimentasen un verdadero desarrollo de sus más diversas formas. Teresa Marín afirma que: *Entre las varias tendencias artísticas que surgieron tras la Segunda Guerra Mundial las más proclives a experimentar prácticas colectivas fueron las de mayor carácter conceptual. Esto no es casualidad. En estas tendencias, al minimizarse los actores formales a favor de una conceptualización de la obra, se recurre a estrategias de objetivación que facilitan lenguajes comunes.*^[22] En el contexto español, uno de los ejemplos más importantes de esa tendencia fue el colectivo ZAJ.^[23]

Todas estos movimientos inciden en las nuevas formas de enfocar tanto el hecho creativo como la cuestión de la autoría, a este respecto, Carolee Schneeman plantea una cuestión interesante en relación al enfoque de la autoría: *Yo tomo la posición de no pedir a nadie que haga lo que yo misma no haría y me uso a mí misma como sujeto... como material que quiere desplazarse del poder y separar a la artista de lo que ha hecho. En la tradición del director masculino, el productor está siempre fuera de la obra porque está por encima de ella.*^[24] Miriam Shapiro expresa en los siguientes términos su imposibilidad de asumir la recalcitrante noción de autoría heredada: *¿Cómo identificarme como artista? ¿Cómo es un artista, qué pinta tiene? Cuando era niña un artista se definía como un autorretrato de Rembrandt. Su bata y su boina, por lo general de terciopelo, y su paleta en una mano, el pincel en la otra, estos eran los símbolos de la apariencia externa de un artista. Así que me digo a mí misma, pero yo soy una mujer, ¿cómo puedo encajar en eso? Y no sólo eso, sino que soy una mujer de clase media. No sólo eso, sino que soy una mujer*

^[22] Teresa Marín: *Creación Artística en Equipo. Comunidad Valenciana (1982-2005)*. Col·lecció Formes Plàstiques. Institutíó Alfons el Magnànim, Valencia 2006, p. 22. Ver: <http://www.youtube.com/watch?v=stVbdXdDSIE&feature=relmfu>

^[23] El colectivo ZAJ nace en Madrid en 1964 de la unión de los compositores Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce. En 1967 sustituye a éste último la artista Esther Ferrer. Hidalgo y Marchetti desde que se conocieron en Milán en 1956 trabajaron juntos en música concreta bajo la influencia de John Cage y hacia finales de los años 50 viraron hacia el campo de las «acciones». Fue un grupo pionero en las primeras propuestas experimentales y conceptuales que se dieron en España en los años 60. Según sus propias palabras se situaban en lo que George Brecht, del grupo Fluxus americano, llamó la «galaxia Duchamp», en la que entrarían, además de Duchamp, John Cage, actitudes extremoorientales, las ideas de Wittgenstein, lo conceptual y lo experiencial como fin en sí mismo.

^[24] http://es.wikipedia.org/wiki/Carolee_Schneemann



The dinner party, 1974.

judía. No sólo eso, tampoco soy especialmente bella. De hecho es probable que nadie me eligiera de entre el montón. Entonces, ¿cómo me identifiqué como artista?^[25]

La obra *The Dinner Party (La Cena)*, fue parcialmente un proyecto colaborativo dirigido por Judy Chicago. El primer lado de la mesa triangular tiene cubiertos de figuras femeninas de las diosas de la prehistoria, pasando por Hipatia hasta la época del Imperio Romano. Esta sección cubre el surgimiento y la decadencia del mundo clásico. La segunda ala comienza con Marcella y cubre el ascenso del cristianismo y concluye con Anna van Schurman en el siglo XVII en la época de la Reforma. El tercer lado del triángulo representa la era de la revolución, se inicia con Anne Hutchinson y se mueve a través del siglo XX hasta los lugares finales para rendir homenaje a Virginia Woolf y Georgia O'Keeffe. Es decir, la obra es un intento por reconstruir el maltrato imaginario femenino a lo largo de la historia.

Es precisamente en este modelo reivindicativo de identificación en el que surgen muchas de las importantes obras colectivas de finales de los 60 y principios de los 70, ya que junto con la desmitificación de la noción de autor, se produce una desmitificación del acto creativo convirtiéndolo en un acto que se acerca a lo cotidiano para cuestionarlo. En palabras de Claire Bishop, *En los años 60 aparecen nuevas prácticas artísticas que se apropian de algunas formas sociales para acercar el arte a la vida diaria, a lo cotidiano: experiencias intangibles como bailar samba (Hélio Oiticica) o funk (Adrian Piper); beber cerveza (Tom Marioni); hablar de filosofía (Ian Wilson) o de política (Joseph Beuys); organizar un mercadillo en un garaje (Martha Rosler); llevar un café (Allen Ruppersberg; Daniel Spoerri; Gordon Matta-Clark), un hotel (Alighiero Boetti; Ruppersberg) o una agencia de viajes (Christo y Jeanne-Claude).*^[26] Aunque parecen emparentadas con la performance, lo que diferencia a estas prácticas es que intentan acabar con la separación entre artista y público, entre profesional y amateur, entre producción y recepción. Es decir, hacen hincapié en la colaboración y en la dimensión colectiva de la experiencia social.

A continuación repasamos algunos ejemplos de prácticas artísticas colectivas en la época de las neovanguardias de postguerra, que nos servirán para estudiar distintas posiciones y modelos colaborativos. En este período los casos de arte colaborativo son tantos, que trataremos de avanzar en orden cronológico.

^[25] <http://claresartjournal.blogspot.com/2011/01/feminist-quotes.html>

^[26] Claire Bishop (Ed.), *Participation*, Whitechapel Gallery (London) & The MIT Press (Cambridge) Massachusetts 2006, p.10.

3.2.1–Guy Debord y Asger Jorn

Empezaremos por *Libros de la guerra*, la colaboración que tuvo lugar entre el teórico francés Guy Debord y el artista danés Asger Jorn de 1957 hasta 1959. Es importante entender que ambos libros fueron el resultado de una colaboración no sólo entre Jorn y Debord, sino también con el impresor, Permild Rosengreen, propietario de una imprenta del centro de Copenhague especializada en imprimir obras de artistas, como libros y litografías de gran escala. *El artista sólo raramente puede valerse sin la ayuda de un impresor, ya que es precisamente a través de la cooperación entre el artista y el impresor como se logran resultados de primer nivel.*^[27]

Para reconocer el trabajo realizado por Permild y Rosengreen, Jorn elaboró un logotipo de su negocio y lo añadió al libro, *Fin de Copenhague*, que también aparece en la página final de *Mémoires*, su otro libro colaborativo.

Permild pasa a explicar cómo Jorn y Debord un día entraron en su imprenta, pidiéndole que les condujera al centro de la ciudad. Acababan de llegar de París, y «*tenían ganas de que pasara algo*» —cuenta Permild—, *se bajaron cerca de un quiosco, entraron y compraron una gran variedad de periódicos y revistas nacionales e internacionales. A la mañana siguiente llegaron con 32 páginas de collages de periódicos. Durante la noche habían combinado imágenes y textos, para lo que debería llegar a ser la despedida de Jorn a Copenhague. Según Debord la realización de Fin de Copenhague había sucedido en «una tarde de mal humor y borrachera después de un saqueo que él y Jorn habían hecho a un quiosco de prensa en Copenhague. Habían robado los periódicos y revistas...»*^[28]

Este es un buen ejemplo de lo que los situacionistas entienden por espectáculo.^[29] También nos introduce en otro concepto propio de la *Internacional Situacionista*, como es el *détournement* —desviación o tergiversación por medio de la descontextualización. Ellos veían el espectáculo como esa cultura alienante —que lo abarca todo— en la que vivían. Una cultura que privaba a los ciudadanos de las experiencias reales y las reemplazaba por otras usadas que



Fin de Copenhague, 1954. Libro a doble página, formato A5. Obra de Guy Debord, Asger Jorn y el impresor Permild en 1954.

[27] Debord, G.- E. Mémoires, first ed. Permild & Rosengreen, 1959. Structures Portantes D'Asger Jorn.

[28] Debord, G.- E. Mémoires, 2^e ed. Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, 1993. Structures Portantes D'Asger Jorn

[29] Guy Ernest Debord teórico marxista francés, escritor, cineasta, hipergrafista y miembro fundador de la Internacional Letrista y de la Internacional Situacionista. En términos generales, las teorías de Debord intentaron explicar la modernización espiritualmente debilitadora de las esferas pública y privada de la vida cotidiana por las fuerzas económicas durante el proceso de modernización de la posguerra de Europa. Debord afirmó que la alienación es debida a las fuerzas invasoras del «espectáculo», «una relación social entre personas mediada por imágenes». Para el Situacionismo la alienación, más que una descripción emotiva o un aspecto de la psicología individual, es una consecuencia de la absoluta mercantilización de la organización social que ha alcanzado su punto culminante en el capitalismo.

habían sido utilizadas una y otra vez. En este caso, el quiosco es un ejemplo evidente de la propaganda del espectáculo, que presenta esa alienante visión del mundo. Se habían propuesto la «autodestrucción» del espectáculo a través del *détournement*, una palabra que ya estaba presente en el diccionario francés, pero que los situacionistas adoptaron para enfatizar la idea de volver a utilizar elementos ya establecidos con una intención de producir un desvío, un cambio de itinerario, una apropiación indebida, que es, bajo la mirada ortodoxa hegemónica, toda creación colectiva.

Los collages fueron fotografiados y se transfirieron a placas de impresión. A continuación, Jorn cogió una escalera y se colocó encima de las placas, donde dejó caer, taza tras taza, las diferentes tintas de color sobre la frágil placa de zinc. Al final, las placas fueron grabadas y estaban listas para su impresión. Fue un ataque radical contra la sagrada institución de las técnicas gráficas. Jorn había decidido manipular las placas de zinc dejando caer tinta sobre ellas desde una gran altura, un método que jamás se practica, lo que representa no sólo una falta de respeto por la naturaleza del grabado, sino también una indicación de que la gráfica no debe ser considerada como un arte complejo. La actitud arrogante de los rituales sagrados de la impresión puede ser tomada como un ejemplo claro del estado de ánimo que impulsa a Jorn para referirse a sí mismo y a sus colegas como Bauhaus Imaginiste o incluso Bauhaus Imaginaire.^[30]

Todo el trabajo fue impreso y encuadernado, en total 200 copias firmadas y numeradas por Jorn y Debord. Habían pasado menos de 24 horas desde la idea y a la producción hasta el producto terminado. Fue un proyecto espontáneo —y con una edición impresa muy limitada.

Jorn y Debord «eligieron algo que ya estaba hecho», y volvieron a utilizarlo, creando un nuevo significado. Una nueva representación visual de una representación. Como he mencionado antes, la elaboración de estos libros se llevó a cabo durante su etapa artística, cuando todavía creían que el arte podía cambiar las cosas. Pero en los años 60, la Internacional Situacionista decidió, con Debord al timón, interesarse más por la teorización de sus ideas, que por la producción de obras a partir de esas ideas. (Los que intentaron lo contrario, fueron expulsados).

Mientras que la Bauhaus original intentó aplicar el arte a fines funcionales, la Bauhaus Imaginista de Jorn tomó la decisión opuesta y abogó por el uso de la tecnología para fines estéticos, es decir, no funcionales.^[31]

El libro es un adiós de Asger Jorn a Dinamarca. Se puede mirar desde adelante hacia atrás y viceversa. El libro en sí parece indicar muchos lugares donde Jorn pasó su

^[30]Debrix, F. Specters of postmodernism: Derrida's marx, the new international and the return of situationism. *Philosophy & Social Criticism* 25.1 (1999), 1–21.

^[31]Maayan, M. D. From aesthetic to political vanguard: The situationist international, 1957–1968. *Arts Magazine* 63.5 (1989), 49–53.

juventud, donde se emborrachó y se puede leer en cualquier dirección, aspectos que están relacionados con el hecho de que el libro está considerado como un mapa «psico-geográfico». Para los situacionistas la psicogeografía era un método para encontrar la ciudad escondida dentro de los límites establecidos de la ciudad. Más adelante Debord «codificaría» muchos de los términos situacionistas, y definiría el *détournement* como el «...estudio de los efectos del medio geográfico, ya estén conscientemente organizados o no, y su influencia directa en el comportamiento de las personas».^[32]

El libro está lleno de pequeños mapas y otras marcas territoriales. En una doble página un mapa que se nos presenta, supuestamente parecido a Dinamarca. Su forma no tiene similitudes con la de Dinamarca, pero se han diseminado por encima unos cuantos nombres de ciudades, junto a una intensa monocromía. En la esquina superior derecha se lee: «*Espléndido paisaje que Bernard Buffet ha pintado a menudo*». En la doble página se ve un color verde intenso que ha sido arrojado, que parece desplazarse aún húmedo a la página de la izquierda. A continuación se lee el nombre de las cuatro ciudades al lado del área de la cuadrícula: «Silkeborg, Copenhague, Aarhus y Kalyehave», todos los lugares con estrecha relación a la infancia y juventud de Jorn. Bernard Buffet fue famoso por pintar su primer cuadro a la edad de 12 años sobre su difunta madre. Jorn está, obviamente, ridiculizando al pintor francés mediante la inclusión de la frase citada anteriormente en una página que no se parece en nada a su estilo de pintura. Un estilo que no se puede comparar con la pintura verde derramada sobre la página. La pinturas de Buffet eran de carácter figurativo, en contraposición a lo abstracto del libro de Debord y Jorn, y a menudo contenían personajes con rostros bastante triangulares. Una de las marcas distintivas de Buffet fue el tamaño de su firma que a menudo adornaba el centro del lienzo. Precisamente el tipo de individualidad artística y de estilo creativo que los situacionistas pretendían ridiculizar.

Mientras que las pinturas de Buffet estaban hechas a mano y cuidadosamente, la página de *Fin de Copenhague* es de una naturaleza diametralmente opuesta, con una pintura descuidada y salpicada, la página se convierte en una declaración, no personalmente contra Buffet, sino contra el tipo de arte que él representa. Buffet fue seleccionado probablemente porque era un objetivo fácil por su estilo estrictamente personal y su típica historia de fondo oscuro que tanto atrae a cierto público. En el fondo, el mensaje que nos están transmitiendo es que el arte no tiene por qué estar hecho a mano por un individuo, sino que, probablemente cuanto menos energía cueste hacer una obra de arte, mejor sea ésta, indicando quizá una falta de espontaneidad, algo que sin duda está presente en el libro de Jorn y Debord.

[32] *Internatinal Situationniste*, Número 1, traducido por Ralph Rumney, Hussey p. 126.(La revista *International Situationniste* fue publicada desde 1957 a 1972, 12 Números).



Fin de Copenhague, 1954. Obra de Asger Jorn y Guy Debord, donde se cita la pintura de Buffet.

Es un buen ejemplo de tergiversación visual, que se vale de los prejuicios propios de un pintor como Bernard Buffet, para presentarnos una pintura verde hecha a base de salpicaduras a dos páginas con distintos nombres de ciudades, para construir un mapa que se refiere a los lugares donde Jorn había estado y ridiculizar a un conocido pintor francés. Una manera sencilla y eficaz de utilizar el *détournement* para la re-apropiación de algo existente. Este es sólo uno de los muchos ejemplos visuales de *détournement* en el libro, en otra sorprendente doble página se lee en inglés:

¿Qué quieres? ¿Comida mejor y más barata? ¿Un montón de ropa nueva? ¿La casa de tus sueños con todas las comodidades? ¿Un coche nuevo... una lancha motora... una avioneta propia? Todo lo que quieras, lo puedes tener, además de tener más tiempo libre para disfrutar de todo. Con la electrónica, la automatización y la energía nuclear, estamos entrando en la nueva revolución industrial que cubrirá todas nuestras necesidades, con facilidad... rápidamente... de forma barata... en abundancia. ¿Preguntan directamente a sus lectores si hay alguna de las promesas hechas por el espectáculo que alguna vez se haya cumplido, o si esas son las cosas que realmente queremos? Podría ser una «forma de sacar a la superficie las utópicas promesas incumplidas que persiguen los medios de comunicación de masas».^[33]

En otra doble página se lee: «*Dix minutes après, l'émotion é tant dissipé, on buvait le champagne*» (Diez minutos después, disipada la emoción, nos bebimos el champán). Sigue en inglés: «*There is no whiteness*» (No hay blancura), seguido de «*Long live the Algerian liberation*» (Viva la liberación de Argelia). Abajo: «*Beaucoup de militaires conseillent les djebels pour guérir rapidement 'la difficulté d'être'*» (Muchos militares aconsejan los djebels^[34] para curarse rápidamente de la dificultad de ser). En la parte inferior de la página aparece el típico dibujo satírico de periódico que muestra a un soldado francés atacando a un civil argelino que levanta sus manos en el aire para rendirse. Esto está relacionado con el mensaje de que «no hay blancura». También tiene relación con el hecho de que la página está cubierta de verde islámico. Un posicionamiento

^[33] Art in America, Octubre 1989, P. 111.

^[34] Djebel, jebel, gebel, djabal, jabal o jbel son vocablos de origen árabe que designan tanto una montaña como un macizo montañoso. Las diferentes grafías son debidas a las diferentes transliteraciones de los topónimos y a las diferentes pronunciaci-ones regionales. El nombre ha sido muy usado para nombrar, además de accidentes montañosos, lugares, localidades e incluso personas y pueblos

político obvio en contra de la guerra que estaba teniendo lugar en Argelia.

Toda la página está compuesta de forma confusa, un ejemplo del estilo tipográfico anti-Bauhaus y del diseño establecido por el grupo pre-situacionista de Jorn, la *Bauhaus Imaginista*. La Bauhaus de la década de 1920 había predicado que la forma debía seguir a la función, por lo que el arte debía tener una función o la función debía ser una obra de arte. Ellos introdujeron el término «asimetría» en la tipografía, que siempre había estado vinculada al eje central de la página. Semejante revolución en la tipografía era difícil, si no imposible de lograr, debido a la conexión indiscutible de la tipografía con la palabra impresa. Todos estos términos de equilibrio y unidad tipográfica fueron atacados por la Bauhaus imaginista de Jorn. En su lugar, querían que la página fuera una imagen abstracta y lo consiguieron, por ejemplo, tirando de color por encima, y dejando que el azar creara. Esto iba en contra de toda lógica y convertía la palabra impresa en algo que debe ser visto y no leído, experimentado y no diseccionado. Un ataque radical contra la institución de la tipografía clásica y el diseño de la página, que desapareció dentro de la Internacional Situacionista, debido al alejamiento de lo «artístico», pero en lo sucesivo fue adoptado por Jorn en sus pinturas.

La conclusión que podemos sacar de *Fin de Copenhague* es que no solamente es una crítica al espectáculo, sino una declaración de guerra contra él, que quizá se entienda mejor cuando la comparemos con *Mémoires* una colaboración posterior de Debord y Jorn.

Mémoires es del año 1959 y es un libro muy diferente, con casi el doble de páginas de *Fin de Copenhague*, el libro tiene una cubierta de papel de lija que lo envuelve y que se puede quitar para poderlo leer. En *Fin de Copenhague* Asjern Jorn se dejó llevar, pero en *Mémoires* estuvo más limitado por Debord que le obligó a trabajar con la estructura. Jorn usó un fósforo mojado en tinta china para difundir el color de las placas de zinc que a veces conectaba varias frases entre sí, y creaba yuxtaposiciones accidentales de significado e ironías.

Mémoires se divide en tres capítulos: junio de 1952, diciembre de 1952 y septiembre de 1953. Esta división recuerda a cómo Debord más adelante dividiría *La Sociedad del Espectáculo* en capítulos. *Mémoires* abarca los años en que Debord y sus amigos decidieron abandonar el movimiento letrista, y fundaron la Internacional Letrista que finalmente finalizó con la fusión de la Bauhaus Imaginista de Jorn y la legendaria Sociedad Psico geográfica de Londres para formar lo que sería la Internacional Situacionista. El libro

también incluye el lanzamiento de la primera —y más importante— película de Debord, un grito a favor de Sade. Una película sin imágenes que consistía en una proyección de parpadeo en blanco y negro sobre la nada. Las partes blancas iban acompañadas de una voz en off y las partes negras en silencio. La reacción a este anti-cine fue muy negativa, la gente se sentía ridícula mirando la nada. La intención de Debord era reducir el cine a nada para mostrar su muerte. La referencia a la proyección de la película aparece en una doble página de *Mémoires*. La página de la izquierda está decorada con un color morado de baja densidad y la derecha en color rosa brillante. Los colores no flotan en la página, te gritan como si hubiesen sido grabados agresivamente con un cuchillo sobre la plancha de impresión.^[35]

Lars Morell, escribe, «*En cierto sentido Mémoires también fue una provocación porque naturalmente que no era habitual que Debord, nacido en 1931, publicase su autobiografía, a la edad de 28*».^[36] El libro cuenta la historia de la corta vida de la Internacional Letrista, el grupo al que perteneció Debord, antes de la fundación de la Internacional Situacionista en 1957. El libro es famoso por su cubierta de papel de lija. Una función de auto-destrucción que le permitía dañar no sólo el libro que estaba junto a él en la estantería, sino también a la persona que se lo estuviese leyendo. Un anti-libro para destruir a todos los demás libros. Permild escribe:

Hacia tiempo que Jorn me había preguntado si podía encontrar un material poco convencional para la portada del libro. Preferiblemente un poco de asfalto pegajoso o tal vez de fibra de vidrio. En broma, quería que sólo mirando a la gente, uno pudiera adivinar si habían tenido el libro en sus manos o no. Él accedió a mi sugerencia final: el papel de lija. ¿Puede usted imaginar el resultado cuando el libro se encuentra en una perfecta mesa de caoba, o cuando se meta o saque de la estantería?^[37]

En algunos de los escritos que he localizado, se dice que Debord fue el inventor de la cubierta de papel de lija, pero resulta que Debord no tuvo nada que ver con ella, lo que destruye la imagen de Debord como único cerebro creador de *Mémoires*, afirmación que también corrobora Permild —el impresor— cuando dice que «A Asger le encantaba colocar pequeñas bombas», y esta portada era sin duda una bomba.

[35] Christian Nolle: *The Collaboration between Guy Debord Et Asger Jorn from 1957-1959*. http://www.virose.pt/vector/b_13/nolle.html

[36] Morell, L.: *Da jorn var færdig med københavn*. *Revista literaria Standart*, Nº 3, (1995).

[37] Permild, V.: *Erindringer on Asger Jorn*. Galerie Moderne, 1982. Con ayuda de Aksel Evin Olesen.

[38] Christian Nolle: *The Collaboration between Guy Debord Et Asger Jorn from 1957-1959*. http://www.virose.pt/vector/b_13/nolle.html

3.2.2-Robert Rauschenberg y Merce Cunningham

Aún habiéndose formado en un contexto fuertemente individualista, como es la escena artística norteamericana, Robert Rauschenberg, un artista de una prolífica carrera, creó numerosas e importantes obras en colaboración con otros artistas del mundo de la danza, la música y la performance, entre ellos: Merce Cunningham, Jean Tinguely & Billy Klüver; Fujiko Nakaya y la coreógrafa Trisha Brown. Estas colaboraciones interdisciplinares le sirvieron para investigar las posibilidades que ofrecían las nuevas tecnologías en el campo de la iluminación, el sonido o el movimiento, y que luego emplearía en sus trabajos junto con los materiales encontrados a los que dotaba de una nueva vida.

Robert Rauschenberg consideraba sus obras colectivas al mismo nivel que su obra individual:

Toda mi actividad artística se ha dirigido siempre a trabajar con otras personas (...) personalmente me gusta el contacto sensual de la colaboración. Las ideas no son propiedad privada. En las colaboraciones uno valora el hecho de que otra persona tenga tanta empatía y sea tan afín a lo que estás haciendo que pueda llegar a lugares más profundos, que no serían accesibles si esa persona trabajara sola, a puerta cerrada, en su estudio.[39]

La esencia del arte de Rauschenberg reside en la manera improvisada en la que reutiliza objetos comunes en contextos novedosos y esa espontaneidad o sentido de la improvisación es la esencia de la danza, una de las disciplinas que más evolucionó en Estados Unidos a finales de la década de los cincuenta. En esa época, Rauschenberg inició una colaboración con el coreógrafo y bailarín Merce Cunningham para diseñar los escenarios y vestuario de su compañía de danza. Cunningham fue conocido por introducir



Reproducción facsímil de una doble página de *Mémoires*, un comentario sobre el *feedback* recibido por Guy Debord sobre la presentación de esta película. La página de la derecha muestra las distintas reacciones a la película: «un exemple manifeste et unique dans tous les siècles de ces extrémités furieuses» (Un ejemplo claro y único de todos los tiempos sobre estos dos extremos furiosos). En otra se puede leer: «D'autre ont dit et diront encore la beauté de ce que l'on voit sur l'écran l'usage révolutionnaire qui est fait du cinéma» (Se ha dicho y se hablará nuevamente de la belleza de lo que vemos en la pantalla, el uso revolucionario que se hace del cine). La película no contiene elementos visuales que pueden estar vinculados a la noción de *détournement* o de psicogeografía, sino que su fuerza se encuentra en la parte del audio, con la interconexión de varias voces, citando diferentes conversaciones, libros, etc. leídos en voz alta por miembros de Internacional Letrista, jugando con las yuxtaposiciones orales

[39] Robert Rauschenberg, GLUTS, catálogo de exposición, Museo Guggenheim Bilbao 2010.

coreografías en las que el azar jugaba un papel relevante. Por su parte, Rauschenberg aprovechó sus experiencias con Cunningham, y a veces produjo sus propias coreografías, representándolas ante el público, en varias producciones y performances.

Hay algo intrínsecamente teatral en la obra de Robert Rauschenberg —siempre evidente en su sentimiento radical del color, la luz, la composición y la búsqueda de nuevos ingredientes y yuxtaposiciones— quien dirigió sus concepciones más audaces y más frescas cuando trabajaba colaborativamente sobre la escena. Desde la década de los 50



Compañía de Danza Merce Cunningham, *Interscape* (2000), en el centro el bailarín Ashley Chen sobre un fondo diseñado por Robert Rauschenberg. Fotografía: Ruth Fremson / The New York Times.

hasta el año 2007 diseñó para la danza, y cuando llegó a la fama —entre finales de años 50 y principios de los 60— se dedicó casi de forma permanente a la danza. De hecho, cuando ganó el Premio Internacional en la Bienal de Venecia de 1964, declaró que su mejor cuadro era la compañía de danza de Merce Cunningham. El comentario ofendió a algunas personas del círculo de Cunningham —sobre todo al compositor John Cage —a quien le pareció posesivo y que se atribuía la propiedad de la compañía—, el comentario

estaba bastante justificado ya que en ese momento no había mejor lugar para ver la capacidad inventiva de Rauschenberg que en el repertorio de Cunningham.^[40]

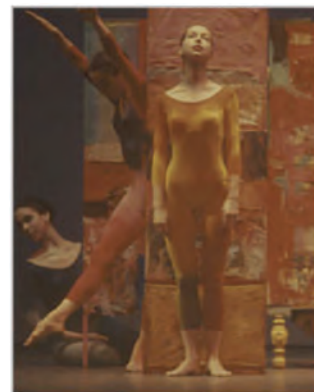
Rauschenberg no sólo fue el diseñador de la mayoría de piezas que Cunningham coreografió desde 1954, sino que fue también un compañero permanente: en 1964 realizaron una gira por Estados Unidos y por todo el mundo con la compañía Cunningham, en la que Rauschenberg iba como director de escena, iluminación y vestuario, por lo que se formó un grupo durante largos años entre los artistas plásticos y los coreógrafos, que ayudó a convertir el itinerario de una compañía de danza en un punto de apoyo para las ideas que surgían entre todos.

En 1954 Rauschenberg fue el primer diseñador de escena en seguir el principio de independencia artística ya establecido por Cunningham y Cage. Lo único que necesitaba saber era para qué bailarín/a iba a diseñar el vestuario, y si Cunningham no añadía ninguna otra puntualización. Por lo que en 1954, cuando Cunningham le pidió un decorado alrededor del que los bailarines se pudiesen mover, Rauschenberg colocó unos grandes paneles rojos exentos en el escenario, la coreografía se llamó «Minutiae» y, curiosamente, después de casi sesenta años la coreografía no ha sobrevivido, pero el decorado todavía se utiliza en algunos eventos de la Compañía Cunningham.

Aunque en estas obras cada autor conserva la autoría individual de cada parte de la obra, es importante la impronta que deja en ellos el trabajo compartido y nunca podremos saber cuáles fueron las verdaderas consecuencias que para ellos tuvieron estas interacciones, lo que sí podemos afirmar es que algunas de las obras parecen el resultado de un 'diálogo' sinestésico entre disciplinas. Y, por otra parte, que una vez acabada su colaboración, Rauschenberg estuvo implicado en experimentos de danza de vanguardia en torno a la Judson Memorial Church en Greenwich Village y colaboró con artistas experimentales cercanos al círculo de Cunningham, como Carolyn Brown, Viola Farber y Steve Paxton, llegando él mismo a crear varias coreografías.

Cuando trabajaron juntos, a veces, Cunningham no le daba especificaciones, sino solamente algunas pistas poéticas, por ejemplo, para «Winterbranch» (1964) le dijo a Rauschenberg: «Piensa en la noche como si fuese de día.» *La respuesta de Rauschenberg fue crear imágenes como de estar atrapado ante los faros de un coche, e hizo todo el vestuario y la iluminación en negro, que a veces dejaba la escena en una oscuridad total mientras los espectadores se protegían los ojos de la luz.*^[41]

Rauschenberg conoció a un joven Paul Taylor en 1953, cuando era bailarín de Cun-



Miembros of de la Compañía de Danza Merce Cunningham en «Minutiae» (1954).

[40] Ver artículo «Rauschenberg and Dance, Partners for Life», en el New York Times, del 14 de Mayo de 2008: <http://www.nytimes.com/2008/05/14/arts/dance/14coll.html>

[41] Ver artículo «Rauschenberg and Dance, Partners for Life», en el New York Times, del 28 de Mayo de 2008: <http://www.nytimes.com/2008/05/14/arts/dance/14coll.html>

ningham. Cuando Taylor comenzó a coreografiar pocos años más tarde, Rauschenberg también colaboró con él en obras como *Tres Epitafios* (1956), una vez más con trajes de color negro, que aún sobreviven en el repertorio de Taylor en la actualidad.

La dedicación a tiempo completo de Rauschenberg a la compañía Cunningham terminó al final de su gira mundial del año 1964. A pesar de que Rauschenberg y Cage eran afines en muchos aspectos y se habían inspirado mutuamente en el tiempo que colaboraron, sus egos se habían enfrentado tras el famoso comentario de Rauschenberg «*mi lienzo más importante es la compañía de danza Merce Cunningham*» que sonaba como una especie de colonización en el mundo de la danza.

3.2.3–Robert Rauschenberg, Jean Tinguely y Klüver

En 1960, en Nueva York, el artista Jean Tinguely presentó su escultura autodestructiva «Homage to New York» (Homenaje a Nueva York) en el jardín de esculturas del MoMA –Museum of Modern Art. Rauschenberg aportó la obra «H.T.N.Y.» Money Throwerfor (*Lanzador de dinero para el H.A.N.Y.*) una escultura compuesta por una catapulta centrífuga que lanzaba al público dólares de plata. A raíz de este encuentro artístico entre Rauschenberg y Tinguely comenzó una productiva e intensa colaboración entre ambos creadores que dio lugar a varias performances a principios de la década de los sesenta en las que actuaban solos o junto a otras personas. Entre esos proyectos destacan *Homenaje a David Tudor* (*Homage to David Tudor, 1961*), *La construcción de Boston* (*The Construction of Boston, 1962*), y la participación de Rauschenberg y Tinguely en la exposición itinerante *Bewogen Beweging* (*Art in Motion*), así como en el proyecto *Dylaby* (*Dynamisch Labyrinth*), ambos celebrados en el Stedelijk Museum de Ámsterdam.

Este tipo de obras requirieron de un montaje eléctrico y mecánico especial que les fue proporcionado por el ingeniero Billy Klüver, quien también hizo posible *Homenaje a Nueva York*. Klüver trabajaría posteriormente junto a Rauschenberg en diferentes obras, siendo una de las más significativas la escultura interactiva con sonido denominada *Oráculo* (*Oracle, 1962–65*), que incorporaba aparatos de radio que podían ser encendidos por los espectadores.

De estas colaboraciones surgirá, en 1966, la E.A.T. (Experimentos en Arte y Tecnología), una agrupación interdisciplinaria sin ánimo de lucro, fundada en Nueva York por los artistas Robert Rauschenberg y Robert Whitman, y por los ingenieros Klüver y Fred Waldhauer. Sus principales objetivos fueron el diálogo, la investigación de nuevos materiales y la producción de obras experimentales desarrolladas a partir de la colaboración entre artistas e ingenieros que buscaban relacionar arte, ciencia y tecnología.

3.2.4–Robert Rauschenberg y Trisha Brown

En la década de 1960 Rauschenberg comenzó una relación profesional con la compañía de la bailarina y coreógrafa Trisha Brown, para la que diseñó decorados y vestuarios, de esta asociación surgió una larga y fructífera colaboración. Su coreografía «Set y Reset» (1983) fue una obra maestra, en gran parte gracias a los diseños sorprendentemente imaginativos de Rauschenberg. Tres pantallas retransmitiendo simultáneamente distintos vídeo-collages en blanco y negro —más de 20 años antes de que el video se convirtiese en un componente habitual de las coreografías—, mientras los bailarines se movían vistiendo unos trajes medio translúcidos marcados con cifras grises y negras que recordaban al papel de periódico.

Trisha Brown investigó las características fundamentales del movimiento y cuestionó la relación existente entre el público y el bailarín. Una selección de los *Napolitan Gluts* que Rauschenberg diseñó en 1987 para la producción *Pase lateral* (Lateral Pass) de Trisha Brown en Nápoles, se pudo ver en el museo Guggenheim Bilbao en 2010, y también mostraban un Rauschenberg diferente bajo la influencia de Brown.^[42]

Termino este apartado con una valoración del propio Rauschenberg que deja claro su interés tanto por la obra individual y solitaria como por la colaborativa:

Las giras locales con la compañía de danza fueron un complemento difícil, pero bello, a mi obra. Los bailes, los bailarines, la colaboración, las responsabilidades y la con-



Robert Rauschenberg y Trisha Brown en una fotografía de 1968.



Imagen de una performance de la Trisha Brown Company en la Documenta de Kassel, 2007.

^[42] Ver Robert Rauschenberg, GLUTS, catálogo de exposición, Museo Guggenheim Bilbao 2010.

fianza son esenciales en el arte cooperativo; el elemento más importante y satisfactorio de mi vida fue compatible con la privacidad y soledad de la pintura. ^[43]

3.2.5–Lygia Clark y Hélio Oiticica

Clark y Oiticica cuestionaron la representación en el arte mediante el examen de las ideas heredadas de los modernos movimientos de vanguardia —Neoplasticismo, Constructivismo, Suprematismo y Arte Concreto— que rompían con la mimesis y la primacía del realismo. A finales de 1950, se replantean las nociones modernistas de la estética, traduciéndolas directamente a la vida y al cuerpo. Tejiendo una red de relaciones en torno a los espacios internos y externos del cuerpo, traducen una tradición europea moderna geométrica abstracta a la cultura vernácula brasileña. Este proceso sincrético fundió dos tradiciones muy diferentes: un canon estético occidental que privilegiaba la visión y el conocimiento metafísico, y las tradiciones orales afro-indígenas donde los conocimientos y la historia se codifican en el cuerpo en un ritual que es profundamente concreto.^[44]

A pesar de sus afinidades con los movimientos contra-culturales de la década de los 50 y 60 que también subvirtieron el canon estético modernista, las obras de Clark y Oiticica se resistieron a las etiquetas de Body Art, Arte Conceptual, Performance y Happening, destacando el significado de la participación en lugar de su forma. Su énfasis en el significado hacía hincapié en el aspecto de la experiencia participativa del espectador. Su resistencia a ser asimilados dentro de los movimientos de arte principales no fue tanto por una cuestión de incompatibilidad conceptual, sino que era su manera de enfatizar el hecho de que ellos habían surgido fuera de los grandes centros culturales, al margen de las tendencias internacionales.^[45]

El rico y complejo legado de Clark y Oiticica, no sólo fue de carácter plástico, sino también conceptual y existencial, expresado en obras no fácilmente clasificables que abarcaban lo híbrido, lo contingente y a menudo las formas inmateriales, que restaban importancia a la visualidad, y centraban su trabajo en el cuerpo, explorando el espacio háptico, táctil, a través de propuestas auditivas, olfativas y cinéticas. Sus contribuciones

^[43] Op. cit.

^[44] Los movimientos de Arte Concreto se formaron en Río de Janeiro (Frente, formado en 1953) y en São Paulo (Ruptura, formado en 1952) como parte de la explosión artística creada por la rápida industrialización de Brasil durante la época de la posguerra. En las artes visuales, la polarización teórica entre una tendencia «funcionalista» en São Paulo y una «vitalista» en Río de Janeiro dieron como resultado la creación en 1959 del movimiento de arte Neoconcreto en Río de Janeiro. Clark y Oiticica fueron los dos artistas más originales que salieron del movimiento Neoconcreto. Ver el manifiesto Neoconcreto en *Octubre* 69 (verano 1994), págs 91-95, y también en Dawn Ades, *Arte en América Latina* (New Haven, CT.: Yale Univ. Press, 1989) pp. 335-337.

^[45] En una discusión entre la chilena Nelly Richard y el británico Guy Brett, éste último ilustra la tradicional diferencia jerárquica entre los artistas de América del Sur y los europeos y norteamericanos, diferencia que Clark y Oiticica lucharon por superar: *Hubo una interesante comparación entre la exposición del artista brasileño Hélio Oiticica, que tuvo lugar en Londres en la galería White Chapel en 1969, y una exposición de Robert Morris, el minimalista estadounidense, que tuvo lugar casi al mismo tiempo en la galería Tate. En ambas exposiciones había un elemento de participación para el público, y las diferencias entre los dos enfoques son muy interesantes... pero no era muy normal que se hicieran ese tipo de comparaciones debido al prestigio inmensamente mayor del que gozan en Londres los artistas norteamericanos. Sugerir una comparación en igualdad de condiciones entre un famoso artista estadounidense y un brasileño desconocido habría sido de alguna manera 'impropio', en palabras de Nelly Richard. Ya que se habría considerado de un nacionalismo ingenuo que una escritora brasileña comparase directamente a Oiticica con Morris, e incluso habría sido difícil para un escritor no-brasileño. La misma ingenuidad por parte de los norteamericanos o británicos, pasó, así, inadvertida.* Ver Witte de With Cahier No. 2, Junio 1994, p. 90.

al arte contemporáneo son relevantes no sólo por lo que han supuesto para el desarrollo del arte en el contexto brasileño, sino también por los lenguajes interactivos universales que crearon e investigaron a través de sus objetos manipulables, entornos de inmersión y las propuestas experimentales basadas en obras portátiles.

En su evolución desde sus intereses puramente óptico-formales hasta el trabajo participativo y el basado en el cuerpo, Clark y Oiticica investigaron sobre los aspectos multidimensionales del cuerpo. Una vez que Clark dejaba una de las fases de su trabajo, ella nunca volvía a él, llevando la experiencia hacia adelante en una forma que cada vez las obras eran más inmatérias. El residuo artístico adquirido en una fase se llevaba siempre a la siguiente, en un proceso descrito por Maria Alice Milliet como «viaje sin equipaje».^[46]

«Diálogo» de Clark pertenece a su serie «*Nostalgia del cuerpo*», que comenzó en 1964 con las exploraciones sensoriales individuales y de dos personas, y desarrolló, después de 1968, en creaciones colectivas que tituló arquitecturas orgánicas o efímeras. El Diálogo de gafas limita el campo visual de los dos participantes en un intercambio de ojo a ojo, fundiendo la interactividad y el dialogismo, dos de las preocupaciones centrales en el trabajo de Clark. Para «*Baba Antropofágica*», un grupo de participantes se puso en la boca un pequeño carrete de hilo de colores que luego desenrollaba directamente de la boca de otro de los participantes, que yacía tendido en el suelo. El cuerpo de este último



Lygia Clark, *Baba Antropofágica*, 1973, creación colectiva con los estudiantes de la Sorbona en París. (Fotos cortesía CDOC/Museum of Modern Art, Rio de Janeiro).

Lygia Clark, *Dialogue*, 1968. (Foto: Huber Josse)



^[46] Maria Alice Milliet: *A Obra É O Trajeto*, MAC Revista, No. 1, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, abril 1992p. 37.

quedaba enterrado poco a poco bajo una trama de hilos regurgitados. Estas dos imágenes ilustran la transición del trabajo de Lygia Clark hecho entre dos personas hacia un trabajo hecho en colaboración con grupos más amplios.

3.2.6–Groupe de Recherche d'Art Visuel (G.R.A.V.)

El Groupe de Recherche d'Art Visuel (Grupo de Investigación de Arte Visual) fue fundado en París el año 1960 por Julio Le Parc, García-Rossi, Hugo Demarco, François Morellet, Denise René, Francisco Sobrino, J.Stein e Yvaral, ocasionalmente también participó Norberto Gómez. El grupo pretendía investigar artísticamente los efectos lumínicos, cromáticos y visuales en general, lo que conllevó una experimentación óptica, cinética e incluso háptica —principalmente táctil— de los objetos. Con tales elementos realizaron obras en las que resultaban determinantes la participación del «espectador» y las transformaciones espaciales. El grupo se disolvió en 1968. Entre sus realizaciones más destacadas se encuentran: *Laberinto* (1963); *Laberinto II* (1965); *Un día en la calle* (1966).

Con el GRAV puede decirse que se inaugura un arte principalmente interactivo —no sólo a nivel intelectual, sino también a nivel físico— entre el «espectador» y la obra de arte, ya que el punto de interés está en el ojo del espectador que participa activamente en obras que son instalaciones con efectos cinéticos a partir de motores silentes, obras en las que los cuerpos y las posiciones de las personas participan en juegos de transparencias, luces, reflexiones y movimientos. Según tales criterios —aunque haya mucho de paradójico—, se busca un arte despojado de las mistificaciones, reducido a una simple actividad humana. Los miembros del GRAV, en su intento de dar al arte una función social que lo hiciese descender a la calle, llegaron a ser perseguidos por la policía cuando sacaron a las calles en 1966 sus losas móviles en Montparnasse o sus estructuras inestables en los Campos Elíseos. Hoy en día, todas estas obras están en el Centro Pompidou, donde «la prohibición de no tocar», paradójicamente, las ha convertido en obras obsoletas comparadas con lo que fueron en su momento.

Para ellos el espectador debía convertirse en un actor y el arte en algo no sólo interactivo, sino lúdico, aunque a veces el objetivo era la investigación de la luz o el movimiento y no el placer inmediato del espectador. Son artistas que persiguieron sus investigaciones de forma independiente, por lo tanto no desarrollaron obras colectivas, pero sí un manifiesto y una serie de premisas formales comunes.

Cuando se fundó el GRAV (titulado originalmente Centro de Investigación de Artes Visuales), el grupo llevó a cabo un trabajo teórico preliminar. Se trataba de definir unos criterios objetivos de análisis para obtener una posición teórica global, es decir, la des-

estimación del individuo y del circuito tradicional de expresión y difusión. Parecía que esta posición teórica se completa pero fácil de definir las preguntas: «¿Siendo investigadores todavía podemos ser artistas ¿Cuáles deben ser nuestras relaciones con las galerías y los museos?» No pudieron dar una respuesta general y los que defendían la idea de una investigación pura y la ruptura definitiva con las galerías y museos abandonaron el Centro. Los que conservaron la idea de que los enlaces con las galerías y los museos eran necesarios para no perder el contacto con el público luego formaron el *Groupe de Recherche d'Art Visuel* propiamente dicho y celebrarían reuniones regulares tres veces por semana, donde establecieron normas de comportamiento, como por ejemplo, continuar firmando sus obras individualmente, se acordó continuar con un trabajo individual sobre unos materiales de base, todo ello elaborando colectivamente ciertos problemas estéticos, como el abandono de la segunda dimensión para evitar la estética pictórica. Así, Sobrino optó por el plexiglás, Yvaral por el hilo de nylon y vinilo, Le Parc por la luz y el plexiglás, Stein por los triédros y la polarización, Garcia Rossi por las cajas de reflexión de luz y Morellet por la programación de pulsiones de tubos de neón.

Estos principios les condujeron a algunas de las obras colectivas, como laberintos, salas de juegos, instalaciones en la calle, yendo de las estructuras controlables a las estructuras manipulables.

Pero el factor común y más importante de todas estas investigaciones es la consecución de unos objetivos generales. Aunque no aparece específicamente en las declaraciones y manifiestos del *Groupe de Recherche d'Art Visuel*, está claro que el principio fundamental al que se adhirieron los miembros individuales, con distintos grados de entusiasmo, fue la devaluación del «artista» y de la «obra maestra» en favor de una demanda del espectador.

Como afirma Frank Popper, en un texto escrito a propósito de una exposición del G.R.A.V. –en 1998:

Según las declaraciones del Grupo, las propuestas estéticas más revolucionarias que se habían hecho hasta el mo-



Julio Le Parc : Continuel - Lumière - Cylindre 1962.

mento no habían cambiado la situación entre el artista, el espectador y la obra de arte. En ese sentido, el GRAV tenía como objetivo a largo plazo, crear una situación totalmente nueva en la que la obra de arte se convertiría en una «propuesta plástica» como investigación abierta. A su vez, el espectador se convertiría en un agente doblemente activo: no sólo estar en contacto directo con la obra, sino participar en la actividad de otros espectadores.^[47]

3.2.7–Merce Cunningham, John Cage y la MCDC

Aunque el enfoque de esta tesis y mi propia trayectoria profesional se inscriben en las artes visuales, he dedicado este apartado a estudiar la trayectoria colaborativa de la Compañía creada por Merce Cunningham, conocida como MCDC –Merce Cunningham Dance Company– por las implicaciones que su relación con artistas plásticos, músicos y diseñadores ha tenido para el posterior desarrollo de una obra de difícil clasificación, imposible de etiquetar en una disciplina concreta, como veremos al final de este apartado.

Nacido en Centralia, Washington en 1919, Merce Cunningham recibió su primera formación teatral en la Escuela de Cornish –ahora Cornish College of the Arts– en Seattle, a la que asistió de 1937 a 1939, hasta los 20 años. Durante este tiempo, Martha Graham le vio bailar y le invitó a unirse a su compañía. En el otoño de 1939, Cunningham se mudó a Nueva York y comenzó un periodo de seis años como solista en la compañía de Martha Graham. Presentó su primera performance como solista en Nueva York en abril de 1944 con el compositor John Cage, quien se convirtió en su compañero sentimental de por vida y frecuente colaborador hasta la muerte de Cage en 1992. En el verano de 1953, como profesor residente en Black Mountain College, Cunningham formó la Merce Cunningham Dance Company –MCDC– como foro de estudio de sus nuevas ideas sobre la danza y las artes escénicas.

A lo largo de su carrera, Cunningham coreografió más de 200 obras coreográficas y más de 800 «Eventos» in situ o *site-specific*. En 1963 se unió a Cage para crear la primera performance en el Walker Art Center, iniciando lo que sería una colaboración de 25 años con el Centro Walker. En sus actuaciones utilizaba a menudo el *I Ching* con el fin de determinar la secuencia de sus danzas y muchas veces no les decía a los bailarines que actuarían hasta la misma noche de la actuación. Además de su papel de coreógrafo, Cunningham actuó como bailarín en su propia compañía hasta principios de los años 90.

Guiada por el radical enfoque del espacio, el tiempo y la tecnología de su líder, la com-

^[47] Frank Popper, Paris, avril 1998. Extrait du catalogue de l'exposition : G.R.A.V. – Magasin de Grenoble, 1998. Traducción mía del texto online: http://www.artmag.com/galleries/c_frs/mordoch/grav/grav.html

pañía ha forjado un estilo propio, que refleja la técnica de Cunningham y la posibilidad casi ilimitada del movimiento humano. La compañía original contó con bailarines/as como Carolyn Brown, Viola Farber, Paul Taylor, y Charlip Remy, y músicos como John Cage y David Tudor.

En sus primeros años, la compañía MCDC viajó en un autobús Volkswagen conducido por John Cage, con espacio suficiente para los seis bailarines, los dos músicos y un director de escena, que a menudo era Robert Rauschenberg. Tras la primera gira internacional de la MCDC en 1964, que incluyó actuaciones en Europa Occidental y Oriental, India, Tailandia y Japón se produjo una demanda constante de sus actuaciones a nivel nacional e internacional.

Desde su fundación, la *Merce Cunningham Dance Company* ha colaborado frecuentemente con artistas visuales, arquitectos, diseñadores y músicos.

Desde los inicios de la compañía, Cunningham colaboró con John Cage. Cage tuvo una gran influencia en su práctica, juntos propusieron una serie de innovaciones radicales: la más conocida y polémica de ellas se refiere a la relación entre la danza y la música, llegando a la conclusión de que pueden ocurrir en el mismo tiempo y espacio, pero deben de ser creadas de forma independiente la una de la otra. También hicieron un gran uso del azar y de los procedimientos aleatorios, abandonando no sólo las formas musicales, sino también la narrativa y otros elementos convencionales de la composición, como los binomios causa/efecto y clímax/anti-clímax. Para Cunningham el tema de su baile siempre es la danza misma. Después de la muerte de John Cage, David Tudor pasó a ocuparse de la dirección musical. Desde 1995, la MCDC ha estado bajo la dirección del músico Takehisa Kosugi. La MCDC ha encargado más trabajo de compositores contemporáneos que cualquier otra compañía de danza. Su repertorio incluye obras de músicos que van desde John Cage y Gordon Mumma, a Gavin Bryars y Sonic Youth.

La compañía también ha colaborado con una serie de artistas visuales y diseñadores. Robert Rauschenberg trabajó como diseñador residente de la compañía desde 1954 hasta 1964. Luego le siguió Jasper Johns como asesor artístico desde 1967 hasta 1980 y después Mark Lancaster desde 1980 hasta 1984. Los últimos asesores han sido William Anastasi y Dove Bradshaw, nombrados en 1984. Otros artistas que han colaborado temporalmente con la MCDC son Daniel Arsham, Tacita Dean, Liz Phillips, Rei Kawakubo, Roy Lichtenstein, Bruce Nauman, Ernesto Neto, Frank Stella, Benedetta Tagliabue y Andy Warhol.

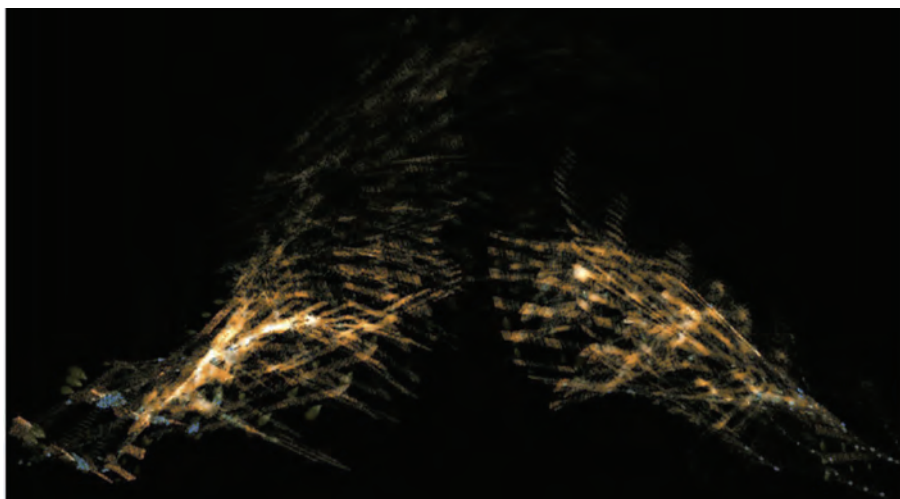
El interés de Cunningham por la innovación le llevó a colaborar con todo tipo de artistas y expertos en nuevas tecnologías. En los años 70, por ejemplo, comenzó a investigar las posibilidades de la danza en el cine y desde 1991 realizó coreografías usando el programa de ordenador «*DanceForms*». Cunningham exploró la tecnología de captura del movimiento con los artistas digitales Paul Kaiser y Shelley Eshkar para crear espacios dibujados a mano, realizando una animación a tres pantallas que fue encargada y estrenada por primera vez en SIGGRAPH en 1998. Esto llevó a crear un baile en vivo para el teatro, titulado BIPED, para el que Kaiser y Eshkar aportaron el decorado. En 2008, Cunningham creó su coreografía *Loops* para las manos, hecha con tecnología de captura de movimiento, bajo una licencia Creative Commons, lo que sentó las bases para colaborar a código abierto con el grupo del mismo nombre —*OpenEnded Group*.

En 2009, el interés de Cunningham por los nuevos medios le llevó a la creación de los *Lunes con Merce* —*Mondays with Merce*. Es una serie de webcasts donde se ofrece un aspecto nunca antes visto de la Compañía y la técnica de enseñanza de Cunningham que consta de un vídeo de una clase de técnica avanzada, ensayos de la Compañía, material de archivo y entrevistas con miembros actuales de la Compañía, excoreógrafos y colaboradores.

3.2.8-Fluxus

El movimiento internacional Fluxus tomó su nombre de la palabra latina «fluxus», que significa flujo y tuvo su momento más activo entre la década de los sesenta y los setenta

Plano fijo de «Loops», una colaboración de arte digital entre Cunningham y The OpenEnded Group sobre la danza para las manos de Cunningham, (Motion-captured). 2009



del siglo XX, con expresiones en Estados Unidos, Europa y Japón. Se declaró contra el objeto artístico tradicional como mercancía y se proclamó a sí mismo como el *antiar-te*. Fluxus fue informalmente organizado en 1962 por George Maciunas (1931-1978): «Fluxus debe ser simple, entretenido y sin pretensiones, tratar temas triviales, sin necesidad de dominar técnicas especiales ni realizar innumerables ensayos y sin aspirar a tener ningún tipo de valor comercial o institucional». Fluxus, que se desarrolla en Norteamérica y Europa bajo el estímulo de John Cage, no contempla la idea de la vanguardia como una renovación lingüística, sino que pretende hacer un uso distinto de los canales oficiales del arte, que lo distinguen como un lenguaje aparte, es decir, buscan la interdisciplinariedad y la adopción de medios y materiales procedentes de diferentes campos. El lenguaje no es el fin, sino el medio para una noción renovada del arte, entendido como «arte total». Como Dadá, Fluxus escapa de toda tentativa de definición o de categorización. Según Filliou, Fluxus es: *Ante todo un estado del espíritu, un modo de vida impregnado de una soberbia libertad de pensar, de expresar y de elegir. En cierta manera Fluxus nunca existió, no sabemos cuándo nació, luego no hay razón para que termine*. Asimismo Filliou opone Fluxus al arte conceptual por su referencia directa, inmediata y urgente a la realidad cotidiana, e invierte la propuesta de Duchamp, quien a partir del *Ready Made* había introducido lo cotidiano en el arte, mientras que Fluxus disuelve el arte en lo cotidiano.

3.2.9-Joseph Beuys, Dirk Schwarze y la Oficina para la Democracia Directa

Del 30 de junio al 8 de octubre 1972: Joseph Beuys dirige una oficina de información para la «Organización por la Democracia Directa a través de Referéndum» —*Informtionsbüro der Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung*— en la Documenta5.

El siguiente informe sobre la «Oficina para la Democracia Directa» (1972), una instalación en directo de 100 días de duración en la Documenta 5, recoge con detalle el tipo de encuentros relacionales generados por esta estrategia activa.

La participación de Beuys en la Documenta fue convocada con la intención de representar y dar a conocer su concepto de arte expandido por medio de una oficina de información y de este prestigioso y visitado foro artístico internacional. Durante los cien días de la Documenta, Beuys estuvo presente a diario en esta oficina de información y discutía con los visitantes la idea de democracia directa a través de referéndum y sus posibilidades de realización.

Informe del proceso de un día, escrito por Dirk Schwarze:^[48]

10 de la mañana se abre la Documenta, (...) Beuys tiene dos compañeros de trabajo. (...) En la pared con la ventana hay un letrero de neón azul que dice «Oficina de la Organización para la Democracia Directa a través de referéndum». Además de esto, hay varias pizarras en las paredes. En cada una está escrita la palabra 'man' (hombre).

11 a.m. hasta ahora alrededor de 80 visitantes en la oficina. La mitad, sin embargo, permanecen de pie en la puerta y miran a su alrededor, otros pasan por delante de la pizarra y luego permanecen más tiempo en la oficina. Algunos sólo vienen a la puerta y se asustan, como si hubieran entrado en el baño equivocado.

11:07 a.m. La sala se llena. Beuys ofrece un material a un joven y se inicia la primera discusión. Un joven le pregunta sobre el objetivo de Beuys y cree que en un referéndum el 90% se declararía a favor del sistema actual. Beuys explica la estructura actual de partidos, que es gobernada de arriba a abajo. Y cree que si el 60% votase a favor del sistema actual en un referéndum, sería un éxito, ya que a través de ello se podría crear una nueva conciencia.

11:20 a.m. El debate se amplía: cinco oyentes. Un hombre que dice que es un miembro de un partido toma parte en la conversación. Beuys explica este concepto: «No queremos ser un factor de poder, sino una escuela independiente y libre». El objetivo sería establecer toda una red de oficinas, lugares de educación que contribuyan a la formación de la conciencia. Hay que empezar con las posibilidades actuales. El Referéndum está previsto en la Constitución de Renania del Norte-Westfalia. Para el voto Federal, Beuys recomienda un voto de abstención, unido a una «contra-manifestación», para dejar claro por qué no se va a votar. El miembro del partido acepta el material: «Esto es muy interesante para mí».

11:45 a.m. Hasta el momento 130 visitantes. La discusión continúa, con ocho oyentes. Un joven suizo le pregunta a Beuys, si está a favor de la nacionalización de la industria. La respuesta: «No, la nacionalización no sirve para nada, pero sí quiero la socialización». El Estado, ya sea del Este o de Occidente, le parece malo. Y cita a Bishop Dibelius, que describe el Estado como «el animal bajo tierra».

12:20 a.m. Hasta ahora 210 visitantes. Una discusión fuerte comienza entre Beuys y un joven que se declara como miembro del Partido Comunista Alemán. 16 oyentes. El joven califica las «actividades» de Beuys como un «sin sentido», un desperdicio de energía. ¿Qué has logrado?, pregunta, e invita a Beuys a unirse al movimiento de los trabajadores en

^[48] Joseph Beuys/Dirk Schwarze, informe sobre el proceso de un día en el *Informationsbüro der Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung*, Documenta 5 (Kassel, 1972); traducido al inglés por Adriani Götz et al., *Joseph Beuys: Life and Work* (New York: Barron's, 1979) pp. 244-249.

lugar de dirigir una organización que se financia por los industriales. Beuys responde: «No se puede pensar con claridad. No puedo trabajar con el concepto de clase. Lo importante es el concepto de hombre. Uno debe darse cuenta de forma directa lo que todavía no ha aparecido en la historia, a saber, la democracia».

12:35 a.m. Mientras tanto 22 oyentes. Un hombre mayor se une: «¿Podemos hablar de la Documenta aquí y no sólo de política?». Beuys: Aquí se habla de política y creatividad. Cuando el hombre habla del fracaso de la exposición, porque aquí nadie está directamente interesado, Beuys afirma: «Es también un fracaso por parte de los visitantes, porque no son más capaces de poner de su parte».

1:00 p.m. Hasta ahora, 360 visitantes. La conversación importante con el miembro del Partido Comunista continúa, 22 oyentes. Beuys se defiende con energía contra el reproche de que se entrega a una utopía, respondiendo: «Yo estoy en contra de una revolución en la que caiga una gota de la sangre. Los Marxistas son, para él, devotos fetichistas a este respecto».

13:05 Una mujer joven: «Sr. Beuys, sus obras de arte son un ingrediente del sistema -se pueden comprar». Beuys: «Todo el mundo que vive en el sistema participa en él. Yo hago uso de él a través de la venta de mi trabajo».

13:30 Hasta el momento 450 visitantes. En la actualidad, 30 oyentes. Un hombre de mediana edad, se dirige a Beuys sobre las posibilidades de cambiar las cosas por medio del arte. Beuys huye. «El arte no está ahí para derrocar al Estado. De acuerdo con mi concepto de arte, quiero afectar a todos los ámbitos de la vida. Lo que pongo en práctica aquí es mi concepto de arte». Admite: «yo creo en el hombre».

2:00 p.m. Hasta ahora 535 visitantes. Después de la distribución de materiales hay un período de bastante silencio. Beuys repone fuerzas: café y yogur. Explica sus modelos a una joven: Rudolph Steiner, Schiller y Jean Paul.

2:30 p.m. Un hombre joven: «No veo la conexión entre sus teorías y sus objetos de fieltro». Beuys: «Muchos han visto sólo mis objetos, pero no mi conceptos, que les pertenecen».

3:00 p.m. Hasta el momento 560 visitantes. Una joven llega a Beuys y pregunta: «¿Es esto arte?» Respuesta: «Un tipo especial de arte. Se puede pensar con él, piensa con él».

4:05 p.m. Hasta el momento 625 visitantes. Dos italianos quieren saber si a Beuys se le podría llamar un anarquista no violento. Beuys dice que sí.

4:15 p.m. La oficina se llena de nuevo. Un profesor pregunta: «¿A quién representa usted? ¿Democracia, qué significa eso? ¿Qué modelos tienes?» Beuys: «No tengo ningún modelo histórico fuera de la realidad y quiero mejorar estas realidades para el bienestar de todos». Se inicia una discusión sobre si se es posible un gobierno representativo o directo.

4:30 pm. Hasta ahora 670 visitantes. En este momento 20 oyentes. Un hombre mayor: «Uno se entretiene bastante poco aquí, hay muchas cosas aburridas en la Documenta: la Documenta es todavía demasiado elitista». Beuys: «El arte está en crisis todos los campos están en un estado de crisis».

16:40 Un hombre joven: «Usted es una gran fuente de ingresos en el mercado del arte alemán ¿Qué hace con el dinero?». Beuys: «El dinero va a parar a esta organización».

4:45 18 oyentes. Beuys sugiere a un maestro que renuncie a su condición de empleado público y comienza la discusión nocturna. El profesor argumenta que sólo Beuys podría lograr tal cosa, porque él es un artista famoso. El maestro: «Mi situación es bastante mala. Es fácil para usted estar ahí con sus declaraciones morales».

5:15 p.m. Hasta el momento 720 visitantes. Después de una discusión sobre el papel del mercado del arte, otro período de silencio. La venta de las bolsas con la representación esquemática de «democracia directa» va bien. Por primera vez hoy un visitante le pide a Beuys que le firme un autógrafo en la bolsa.

6:00 pm Los visitantes disminuyen notablemente. Hasta el momento cerca de 780 visitantes.

19:40 Un total de 811 visitantes, de los cuales 35 hicieron preguntas o comentarios.

8:00 p.m. La oficina de Beuys se cierra.

Pregunta: ¿en qué medida cree usted que una exposición puede ser el foro más adecuado para transmitir al público los impulsos que pretende?

Beuys: El lugar es relativamente poco importante. Llevo mucho tiempo pensando en ello. Por ejemplo, tengo aquí la oficina, que es una copia de mi oficina en Düsseldorf, que da a la calle para que la gente pueda entrar directamente desde la calle. Es exactamente igual

que nuestra oficina. Y cualquiera puede entrar. Pensé qué era más efectivo: si quedarme en Düsseldorf o emplear esta plataforma para llegar a los hombres aquí. Llegué a la sencilla conclusión de que como ahora es tiempo de vacaciones en Düsseldorf, allí tendríamos tal vez un visitante por día, y aquí podemos llegar a más personas. Aquí puedo llegar a personas de todo el mundo. Aquí puedo establecer contactos internacionales. Esto es muy importante.

Pregunta: ¿Se ve usted como un individualista y ve a su oficina aquí, como un departamento aislado?

Beuys: No, de ninguna manera. No me veo a mí mismo como un ser aislado aquí. Tengo todo tipo de posibilidades. Yo puedo hablar libremente con todo el mundo. Todavía no ha habido ninguno que me lo haya impedido. Veremos si alguien intenta hacerlo en el futuro (se ríe). Sí, lo veremos, ¿no es cierto?

Pregunta: Usted ha establecido su oficina aquí en la quinta Documenta, y con ella persigue, no sólo intenciones políticas, sino también artísticas...

Beuys: Porque las verdaderas intenciones políticas del futuro deben ser artísticas. Esto significa que deberán proceder de la creatividad humana, de la libertad individual del hombre. Por esta razón, aquí me ocupo sobre todo del problema de la educación, del aspecto pedagógico. Este es un modelo de libertad, un modelo revolucionario de libertad. Se inicia con el pensamiento humano y con la educación del hombre en este espacio de libertad. Y también debe haber libertad de prensa, libertad en televisión, y así sucesivamente, independientes de la influencia del Estado. Así como debe haber un sistema educativo independiente de la influencia del Estado. A partir de este intento de desarrollar un modelo revolucionario que formula el orden democrático básico como a la gente le gustaría, de acuerdo con la voluntad del pueblo, ya que queremos una democracia. Es parte de una ley fundamental: el poder del Estado emana de las personas.

El área de libertad, —no un área libre— yo quiero hacer hincapié en esto, porque siempre se malinterpreta esto, la gente dice Beuys quiere una zona libre. Yo no quiero una zona libre, un área extra, sino que quiero un espacio de libertad que nos ha sido dado a conocer como el lugar donde se origina la revolución, cambiado a través de la estructura democrática básica y la reestructuración de la economía de tal manera que satisfaga las necesidades de los hombres y no sólo las necesidades de una minoría en su propio beneficio. Esa es la conexión. Y es lo que yo entiendo como arte.

El concepto de «Escultura Social» de Joseph Beuys sigue siendo una referencia importante para artistas contemporáneos como Thomas Hirshhorn, Dora García, Oda Projesi...

3.2.10–The Factory y Andy Warhol

Como vemos, el paradigma del genio solitario es bastante falso en la práctica, incluso para un símbolo de la genialidad individual como Andy Warhol. Robert C. Hobbs afirma que algunas celebridades del mundo del arte como Andy Warhol son esencialmente no-individuos y que juegan a un papel marginal estereotipado del artista en *compañía*.^[49] Warhol declara que «*Being good in business is the most fascinating kind of art*» – (Ser bueno en los negocios es la forma de arte más fascinante). Con este espíritu se crea el estudio *The Factory* (en español, *La Fábrica*) fundado por Andy Warhol y situado en la quinta planta del número 231 de la calle 47 Este en Midtown, Manhattan, Nueva York. The Factory funcionó entre 1963 y 1968 y fue la forma de colaboración de un artista que se adscribió a la idea individual de firma exitosa propia de la sociedad de consumo que celebraba en su obra y con la que se identificaba. En palabras de John Cale en 2002: *No se llamaba The Factory gratuitamente, allí era donde se producían en cadena las serigrafías de Warhol. Mientras alguien estaba haciendo una serigrafía, otra persona estaba rodando una película. Cada día ocurría algo nuevo.*^[50] Ronald Tavel, quien trabajó en muchas de las películas de la Factory, escribiendo el guión, dirigiendo e interpretando, declara que Warhol seleccionaba los actores y ponía un título, pero no hacía nada más, el resto era trabajo del grupo en cuestión.^[51] En muchas de las colaboraciones temporales de corta duración de Warhol, cada individuo conserva su estilo individual y cada artista participante contribuye a un área de trabajo diferente. Un ejemplo de este tipo es la colaboración de Andy Warhol con Jean-Michel Basquiat, pero estas colaboraciones cortas que preservan el estilo de cada autor raramente ocupan poco más que un lugar secundario dentro de la obra de un artista. Hay otro tipo de colaboración, que jamás aparece en los libros de historia, son los muchos técnicos o eficientes asistentes, que funcionan más que como meros artesanos, colaboran durante largos períodos de tiempo con un artista que es quien normalmente recibe todo el reconocimiento en solitario. Ian Hamilton Finlay y Frank Stella son ejemplos de este estilo de colaboraciones, ya que cada uno de ellos trabajó con maestros artesanos para realizar obras que de otra forma jamás habrían sido posibles, lo que demuestra que la figura del «artista en el estudio» sigue persistiendo en nuestra sociedad.

3.2.11–Equipo Crónica

El *Equipo Crónica* – o *Crónicas de la realidad*, es un equipo procedente de Estampa Popular Valenciana, marcado por una preocupación social que les lleva a convertirse

[49] Cynthia Jaffee McCabe: *Artistic collaboration in the twentieth century*, con ensayos de Robert C. Hobbs y David Shapiro, Smithsonian Institution Press, Washington DC 1984, p. 198.

[50] John Cale entrevistado por Jonathan Jones, *My 15 Minutes*, en: <http://www.guardian.co.uk/culture/2002/feb/12/artsfeatures.warhol>

[51] Dorothy Krasowska: *Collaborating with Warhol: An Interview with Ronald Tavel*, en <http://www.cabinetmagazine.org/issues/8/krasowska.p>

en cronistas de los hechos sociales, culturales y políticos que sacudieron la España franquista. Fundado en 1964 por Manolo Valdés, Rafael Solbes y Juan Antonio Toledo, si bien este último se desligó pronto del grupo, Equipo Crónica se situó cercano al arte pop y la nueva figuración parisina, utilizando a su antojo las imágenes que difundían los medios de comunicación de masas y recomponiéndolas en nuevas situaciones que intentaban dar respuestas a la relación entre arte y sociedad en la convulsa España de los sesenta.

El Equipo Crónica toma del Pop Art el uso de las tintas planas, el dibujo despersonalizado y el arte como medio de comunicación de masas. Su obra surge como crítica al individualismo y sus obras se caracterizan por ser realizadas en serie. Su temática encierra un contenido político-social, pues coincide en un momento del expansionismo americano (Vietnam) y de la dictadura española. También es una reacción contra otros grupos disgregados como Dau al Set o Equipo 57. Muchos de sus temas están inspirados en la pintura española del Siglo de Oro pero insertados en la sociedad contemporánea. El grupo experimenta una evolución a comienzos de los años 70, pues abandonan el rigor del dibujo y de la línea para hacer un tipo de obra más pictórica y de efectos compositivos de *trompe l'oeil*. En el año 1981 cesan sus actividades con la repentina muerte de Rafael Solbes.

Su mezcla es única: figurativa, crítica, bastante pop, con citas pictóricas, anacronismos y pastiches agridulces. Todo ello con bastante entusiasmo pero poca alegría, dado que la sombra del franquismo está presente en toda su obra. Sus pinturas y serigrafías parodiaron los retratos reales de Velázquez, que en esos años eran utilizados en carteles publicitarios por el Ministerio de Información y Turismo de Manuel Fraga. Frente a la imagen grandiosa y pintoresca de España que el régimen franquista quería proyectar, Equipo Crónica incidía en otra más sombría recurriendo a la ironía, produjeron pinturas de gran formato, junto con esculturas y grabados seriados.

3.2.12-Tucumán Arde

A partir del año 1968 comenzaron a producirse dentro del campo



Equipo Crónica. Escuela de París, 1971. Acrílico sobre tela. 200 x 200.



Carteles convocando a la I Bienal de Arte de Vanguardia. Rosario, Argentina, 1968.

de la plástica argentina, una serie de hechos estéticos que rompían con la pretendida actitud de vanguardia de los artistas que realizaban su actividad dentro del Instituto Di Tella, la institución que hasta ese momento se adjudicaba la facultad de legislar y proponer nuevos modelos de acción, no sólo para los artistas vinculados a ella, sino para todas las nuevas experiencias plásticas que surgían en el país.

Estos hechos que irrumpieron en la exquisita atmósfera estetizante de las falsas experiencias vanguardistas que se producían en las instituciones de la cultura oficial, hicieron que surgiera incipientemente una nueva actitud que les llevaría a plantear el fenómeno artístico como una acción positiva y real, con tendencia a ejercer una modificación sobre el propio medio que lo generaba.

Esta actitud apuntaba a manifestar los contenidos políticos implícitos en toda obra de arte, y proponerlos como una carga activa y violenta, para que la producción del artista se incorporara a la realidad con una intención verdaderamente vanguardista y por ende revolucionaria. Hechos estéticos que denunciaban la crueldad de la guerra de Vietnam o la radical falsedad de la política norteamericana indicaban directamente la necesidad de crear no ya una relación entre la obra y el medio, sino un objeto artístico capaz de producir por sí mismo modificaciones que adquiriesen la misma eficacia de un hecho político.

En este contexto surge Tucumán Arde, un grupo de vanguardia que se creó en Rosario en el año 1967 y desarrolló acciones con fuertes connotaciones políticas y estéticas.

El «Ciclo de Arte Experimental» fueron una serie de acciones en Rosario que trabajaban con el público como principal materia prima artística. El proyecto de Graciela Carnevale representa el ejemplo más extremo de este enfoque. En los años siguientes, Carnevale, al igual que muchos de los artistas que participaron en el ciclo, abandonaron el arte por la enseñanza.

Del 7 al 19 de octubre de 1968 tuvo lugar en la ciudad de Rosario (Argentina) «la exposición» «Ciclo de Arte Experimental» de Graciela Carnevale:^[52]

El trabajo consiste en preparar primero una habitación totalmente vacía, con las paredes totalmente vacías, una de las paredes, que era de cristal, tuvo que cubrirse con el fin de lograr un espacio adecuado neutral para el trabajo que se llevaría a cabo. En esta sala el público participante, que se ha reunido por casualidad, para la inauguración, se ha encerrado, la puerta se ha cerrado herméticamente sin que el público sea consciente de ello. He tomado prisioneros. El objetivo es permitir a

[52] Texto publicado originalmente como parte de una serie de folletos que acompañaron la exposición «Ciclo de Arte Experimental», traducción a inglés de Marguerite Feitlowitz en: Andrea Giunta e Ines Katzenstein, (eds.), «Listen, Here, Now! Argentine Art of the 1960s», The Museum of Modern Art, New York 2004, pp. 299-301. También publicado en inglés por: Claire Bishop (Ed.), «Participation», Whitechapel Gallery (London) & The MIT Press (Cambridge) Massachusetts 2006, pp. 117 y 118.

la gente entrar e impedirle que salga. Aquí, el trabajo toma forma y estas personas son los actores. No hay ninguna posibilidad de escapar, de hecho, los espectadores no tienen otra opción, sino que están obligados a participar violentamente. La reacción positiva o negativa es siempre una forma de participación. El final de la obra, tan imprevisible para el espectador como lo es para mí, es, sin embargo intencionada: ¿Tolerará el espectador la situación pasivamente? ¿Será rescatado de su encierro por un acontecimiento inesperado - ayuda del exterior? ¿O actuará con violencia y romperá el vidrio?

A través de un acto de agresión, el trabajo tiene la intención de provocar al espectador en la conciencia de la fuerza con la que la violencia se representa en la vida cotidiana. Todos los días nos sometemos, pasivamente, por miedo, o hábito, o la complicidad, a todo tipo de grados de violencia, desde la coerción mental más sutil y degradante de los medios de información y la presentación de informaciones falsas, a la violencia más atroz y escandalosa ejercida sobre la vida de un estudiante.

La realidad de la violencia cotidiana en la que estamos inmersos me obliga a ser agresiva, a ejercer también un cierto grado de violencia —la suficiente para ser eficaz— en la obra. Con ese fin, yo también tenía que ejercer violencia sobre mí misma. Yo quería que cada miembro del público tuviese la experiencia de estar encerrado, en la incomodidad, la ansiedad y, finalmente, las sensaciones de asfixia y opresión que acompañan a cualquier acción violenta inesperada. Hice todo lo posible para prever las reacciones, los riesgos y los peligros que podía acarrear este trabajo, y conscientemente asumí la responsabilidad de sus consecuencias e implicaciones. Creo que un elemento importante en la concepción de la obra es la consideración de los impulsos naturales que son reprimidos por un sistema social diseñado para crear seres pasivos, para generar resistencia a la acción, a negar, en suma, la posibilidad de cambio.

El «encierro» ya ha sido incorporado a la imagen verbal (en la literatura) y a la imagen visual (en el cine). Aquí la estrategia no se filtra a través de nada imaginario, sino que se experimenta tanto de una manera vital como artística. Considero que materializar un acto agresivo en el plano estético como evento artístico implica necesariamente un gran riesgo. Pero es precisamente este riesgo el que clarifica el arte en el trabajo, el que da una idea clara de arte, relegando a otros niveles de significado cualquier sentido psicológico o sociológico que la obra pueda tener.



Graciela Carnevale: Acción realizada en Ciclo de Arte Experimental, Rosario, Argentina, 1968

3.2.13–Art & Language

Art & Language es un colectivo fluctuante de distintos artistas conceptuales que ha experimentado muchos cambios desde su creación a finales de los años 60. Sus primeros trabajos, así como su revista *Art-Language*, publicada por primera vez en 1969, son considerados de una influencia capital para gran parte del arte conceptual tanto del Reino Unido y como de Estados Unidos. El grupo se fundó en 1967-68 en el Reino

Unido por los artistas Terry Atkinson (1939), David Bainbridge (1941), Michael Baldwin (1945) y Harold Hurrell (1940), cuatro artistas que comenzaron a colaborar en torno a 1966, teniendo como nexo de unión la escuela de arte de Coventry. Charles Harrison y Mel Ramsden se unieron al grupo en 1970, y entre 1968 y 1982 hasta 50 personas se asociaron con el grupo. Otras personas involucradas con el grupo en la década de los 70 fueron: Ian Burn, Corris Michael, Heller Preston, Howard Graham, Joseph Kosuth, Andrew Menard, Philip Pilkington y David Rushton. El tema de quién hizo qué, cuánto contribuyó, etc. son más o menos conocidos, pero el relativo grado de anonimato que les confirió el nombre continúa teniendo una importancia histórica.

La primera edición de *Art-Language* (Volumen 1, Número 1, mayo de 1969) lleva el subtítulo de *The Journal of Conceptual Art*. Para la segunda edición (Volumen 1 Número 2, febrero de 1970) se hizo evidente que había más arte conceptual y más artistas conceptuales que aquellos a los que se dirigía la revista, por lo que se abandonó este subtítulo. La revista *Art-Language* constituyó la primera huella que sirvió para identificar a un ente público llamado «Arte Conceptual» y la primera en servir a los intereses teóricos y conversacionales de una comunidad de artistas y críticos que fueron sus productores y usuarios. Aunque la comunidad distaba mucho de ser unánime en cuanto a la naturaleza del arte conceptual, las opiniones de los directores y la mayoría de los primeros contribuyentes a la revista tuvieron algo en común: el Arte Conceptual era crítico con la modernidad por su burocracia e historicismo, y con el Minimalismo por su filosofía conservadora, otro punto importante en común fue que la práctica del arte conceptual debía ser principalmente la teoría y su forma predominantemente textual.

A finales de la década de 1970, el grupo se redujo esencialmente a Baldwin, Harrison y Ramsden, con la participación ocasional de Mayo Thompson y su grupo *Red Crayola*. El análisis político que se desarrolló dentro del grupo dio lugar a que muchos miembros dejaran el grupo para dedicarse a otras ocupaciones más activistas y políticas. Ian Burn regresó a Australia, donde unió fuerzas con Ian Milliss, un artista conceptual que había comenzado a trabajar con los sindicatos en la década los 70, para crear la *Union Media Service*, un estudio de diseño especializado en marketing social e iniciativas artísticas basadas en la comunidad y el sindicalismo. Otros miembros del Reino Unido se decantaron por una variedad de profesiones en el ámbito de lo creativo, lo académico y lo político.

En relación a lo colaborativo, hay que subrayar que su práctica artística se desarrolló

precisamente en respuesta al hartazgo de los protocolos culturales de una modernidad basada en el individualismo. Desde 1977, Art & Language se ha identificado con el trabajo de colaboración de Michael Baldwin y Mel Ramsden y su colaboración con el teórico y crítico Charles Harrison, que lamentablemente falleció en agosto de 2009.

En resumen, gran parte de su compromiso consistió claramente en la reevaluación de las posiciones de autoría y los trabajos de las instituciones de la cultura. En un debate reciente sobre la obra de Art & Language se dice:

Art & Language ha mantenido su proyecto estrictamente dentro de la cuestión de cómo llega el arte a tener un significado y más concretamente, cómo funciona su obra en términos de significado. En un momento de consolidación para el grupo, Art & Language expuso su primera serie de archivadores que contenían todos los materiales publicados o considerados para publicación en la revista. Esta instalación tan laberíntica se puede considerar como un mapa indexado donde se creó el cuerpo teórico de Art & Language. Esta habitación de archivadores materializaba una crítica al proyecto idealista del arte moderno y servía como modelo visual para la producción de significado que era colaborativo, relacional y diseminado. La soberanía de la creación individual y de la expresión no mediada no tenía sentido dentro de este sistema común, fijado públicamente por medio de quórum de lecturas. Fue un paradigma del carácter sistemático y colaborativo del arte conceptual en general y del trabajo de Art & Language en particular, este proyecto mostraba una crítica radical a la relación del Modernismo con el humanismo liberal y la ortodoxia del libre albedrío del individuo que tradicionalmente se creía que encontraba su liberación en el arte.^[53]

Desde entonces este tipo de modelo lingüístico ha sido llevado aún más lejos por parte del análisis cultural del feminismo y del discurso sobre raza. El trabajo del colectivo neoyorkino Guerrilla Girls es un ejemplo especialmente interesante de esta tendencia.



Art & Language, Index 001 (1972).
Instalación en la Documenta 5.

^[53] Mary Anne Staniszewski, «Conceptual Art», *Flash Art*, nº 143 (Diciembre de 1988), p. 95.

Art Et Language, Index.1989.



3.2.14- General Idea

Colectivo de tres artistas canadienses, Félix Partz, Jorge Zontal y AA Bronson, que estuvo activo entre 1967 y 1994. Inicialmente trabajaron en Toronto y posteriormente, desde 1986 a 1993, vivieron y trabajaron entre Toronto y Nueva York, para regresar finalmente a Toronto en lo que serían sus últimos meses juntos. Como pioneros del arte conceptual y el arte basado en los medios, su colaboración se convirtió en un modelo y sigue siendo una influencia importante para generaciones posteriores de artistas.

La obra de *General Idea* habitaba y subvertía las formas de la cultura popular y los medios de comunicación, incluyendo los concursos de belleza, las boutiques, los programas de televisión, los espacios de comercio justo y los medios de comunicación. Su trabajo se presentó con frecuencia en formas no convencionales como postales, carteles, papel pintado para empapelar paredes, globos y alfileres. Inspirados por las corrientes ideológicas de la época, como los movimientos feministas o los frentes de liberación gay, y por escritos de autores como de Lévi-Strauss, Roland Barthes o Marshall McLuhan, sus primeros trabajos se articularon en torno a la creación de una identidad sexual alternativa y la creación de un arte participativo, con el que este colectivo rompía las barreras que tradicionalmente separaban en el arte a los emisores y los receptores. Su obra tiene influencias de las propuestas descentralizadas y multimedia de Fluxus, de la reelaboración intelectualizada de los productos mediáticos desarrollada por creadores como Andy Warhol, o de la tesis de Joseph Beuys que afirmaba que toda persona es un artista potencial.

Desde 1987 hasta 1994 su trabajo se orientó hacia el tema de la crisis del SIDA, con unos 75 proyectos temporales de arte público. Desde que los integrantes de *General*

Idea se unieron en 1969 hasta su disolución en 1994, este colectivo artístico exploró los mecanismos y las estrategias que constituyen la industria cultural, apropiándose de elementos y recursos procedentes de la cultura popular y de los medios de comunicación de masas. Para ello, recurrieron a distintos formatos artísticos —la *performance*, el videoarte, la fotografía, las publicaciones, las obras en serie...— y abandonaron el modelo de artista singular y solitario, renunciando a su identidad individual en favor del anonimato de una identidad colectiva que desafiaba las nociones de autoría y copyright en las que se apoya la tradicional maquinaria mercantil del arte.



Félix Partz y Jorge Zontal murieron a consecuencia del SIDA. Actualmente AA Bronson sigue trabajando en colaboración con otras personas.

El grupo General Idea empleó muchos medios diferentes —escultura, video, performance, pintura, fotografía, grabado— pero en todos ellos sus miembros utilizaron una mezcla de política, humor y un profundo sentido de la provocación. *Sus ideas, como ellos mismos sugieren, se situaban en la frontera.*

En el suelo: One Day of AZT. 1991. Piezas de fibra de vidrio, de 85 x 213.7 x 85 cm c/u. Sobre las paredes: One Year of AZT. 1991. 1,825 piezas vaciadas de poliestireno vinílico de 12.4 x 31.5 x 7.4 cm c/u.

Para empezar, la frontera es «la tierra de nadie», la zona de coloración entre los tres artistas, un área de conciencia colectiva. También es el borde, el límite, el punto más álgido de conciencia y una especie de precipicio psicológico. La frontera de General Idea representa un espacio neutral entre modelos conceptuales distintos...una línea de convergencia entre lo público y lo privado, el punto en el cual una psique interior se topa con acontecimientos, objetos e imágenes del mundo externo...un área de libertad ideal pero también de alienación fatalista. [54]

Sus pinturas sobre el SIDA colgadas sobre papel pintado del SIDA son al mismo tiempo hábiles y brillantes, marcadamente bellas, funcionan como un guiño en recuerdo a la obra LOVE de Robert Indiana (que entró de lleno en la cultura pop en forma de camisetas, llaveros, postres, postales de felicitación...) y un recuerdo icónico y provocativamente ambiguo. En este caso la táctica de General Idea consiste en reducir un tema complejo a un elemento simple e inolvidable, como lo hacen los medios de comunicación de masas. [55]

3.2.15- Suzanne Lacy y Leslie Labowitz

La colaboración entre las artistas Suzanne Lacy y Leslie Labowitz fue fundamental en la producción de enfoques radicalmente nuevos en el ámbito de la performance pública y el desarrollo de redes alternativas para apoyar a las artistas. Después de trabajar juntas a lo largo de la década de los 70, decidieron formalizar una coalición de artistas, activistas, periodistas y políticos construida durante las performances que realizaron

[54] Tim Guest, *From Ziggurats to Curlcues: Principle Features in the Art of General Idea*, en «General Idea 1968-1984», editado por General Idea y Jan Debbaut (Eindhoven: Stedelijk van Abbemuseum, 1984).

[55] Traducción mía de «Team Spirit», by Susan Sollins y Nina Castelli Sundell, en www.collabarts.org

sobre la violencia contra las mujeres. El resultado fue «*Ariadne: A Social Art Network*» (Ariadna: Una Red de Arte Social), que se convirtió en un paraguas para sus campañas colaborativas de arte público sobre la violencia contra las mujeres. Lacy y Labowitz-Starus incluyeron a otras artistas, que ya habían trabajado en la serie de performances «*Three Weeks in May*» (Tres semanas en mayo), en «*In Mourning and In Rage*» (De luto y con rabia) y en «*Record Companies Drag their Feet*» (Los estudios de grabación se ponen de rodillas)^[56]:

«Record Companies Drag their Feet» fue un proyecto diseñado especialmente para los informativos de televisión. Queríamos conectar arte y vida de una manera que hablase a la máxima cantidad de público posible, afectando a millones de personas por medio de una experiencia artística. Nuestros objetivos eran transformar la conciencia y promover el cambio social. Para hacer eso fue necesario controlar cómo «traducir» el evento en sí al medio televisivo. LA News Media fue el único medio de información invitado al evento. A los cámaras se les proporcionó un plan que dividía la performance en secuencias de ocho planos cada una. Cada plano estaba compuesto tanto por palabras como por imágenes que comunicaban un material factual y emocional en el mínimo tiempo posible. Para asegurar que los informativos lo retransmitiesen correctamente, se les dio una hoja con las premisas de nuestras intenciones y la importancia de cada imagen de la performance. El éxito estuvo determinado por el hecho de que fue retransmitido por todas las cadenas de televisión de Los Ángeles y se mostró en las noticias de la noche y la última hora, exactamente como lo habíamos previsto.

In Mourning and In Rage (De luto y con rabia), 1977.^[57]



^[56] *Record Companies Drag their Feet* (1977) fue un proyecto diseñado específicamente para la televisión, basado en la observación del poder de la publicidad en la implantación de estereotipos sexuales. Ver la conferencia y rueda de prensa de la performance en: <http://www.youtube.com/watch?v=AiLb2XMfvdE>

^[57] Para ver el video completo de la performance en Los Ángeles: <http://www.youtube.com/watch?v=767U43psfn4>

3.2.16-Group Material

El colectivo estadounidense Group Material trabajó en la producción de exposiciones en colaboración con los residentes de su barrio en Manhattan. A lo largo de la década de 1980 sus proyectos se hicieron cada vez más críticos con el gobierno republicano, en particular, con su política hacia el SIDA. Asentado en Nueva York, este colectivo de artistas cambió frecuentemente de miembros durante su existencia (entre 1979 y 1996), siendo Julie Ault la persona que ha estado en el grupo de principio a fin. La mayoría de estos artistas tuvieron carreras individuales. Durante ese periodo el grupo realizó más de quince instalaciones temáticas y proyectos públicos siempre explorando la interrelación entre la política y la estética. En su proceso de trabajo alteraron las jerarquías de soportes y medios, otorgando el mismo rango de obras de arte a pósters, películas, conferencias, carteles publicitarios o debates, generando una propuesta heterogénea que caracterizó la dinámica del grupo. Cuestionar el *establishment*, el posicionamiento del público y la comercialización del arte junto con una fuerte acción social eran sus objetivos esenciales. Sus temas abarcaron desde la participación política y cultural (Democracy, 1988/89), a el SIDA (AIDS Timeline, 1989/1991), o a la estética del consumo (Market, 1995), entre otros. Los miembros del grupo fueron: Doug Ashford (entre 1982 y 1996), Julie Ault (1979-1996), Thomas Eggerer (1995-1996), Félix González-Torres (1988-1991), Jochen Klein (1995-1996), Mundy McLaughlin (1979-1986), Karen Ranspacher (1989-1991) y Tim Rollins (1979-1988).

En 1990 Group Material publica el siguiente texto como introducción a «Democracy» un proyecto de conferencias e instalación que organizaron en Dia Arts Foundation de Nueva York, en 1988:

Participating in the system doesn't mean that we must identify with it, stop criticizing it, or stop improving the little piece of turf on which we operate. —Judge Bruce Wright, Justice, New York State Supreme Court.^[58]

Idealmente, la democracia es un sistema en el que el poder político reside en el pueblo: todos los ciudadanos participan activamente en el proceso de auto-representación y auto-gobierno, un debate en curso en el que convergen una multitud de voces diversas. Pero en 1987, después de casi dos legislaturas de Reagan como presidente y con otro año de elecciones por delante, estaba claro que el estado de la democracia norteamericana no estaba en su mejor forma. El acceso al poder político se obstaculizaba de maneras complejas, la participación en la política había degenerado en una participación pasiva y simbólica, y la política «oficial» del momento impedía la diversidad de puntos de vista. Cuando la Dia Art Foundation nos propuso la idea de hacer un proyecto, inmediatamente tuvimos claro que el



Group Material. The People's Choice (Arroz con Mango). 1981

^[58] *Participar en el sistema no quiere decir que debemos identificarnos con él, dejar de criticarlo, o dejar de mejorar el pedacito de terreno en los que operamos.* —Juez Bruce Wright, del Tribunal de Justicia Supremo del Estado de Nueva York. Cita publicada en: Group Material (Doug Ashford, Julie Ault, Félix González-Torres), Democracy: A Project by Group Material, Bay Press, Seattle 1990, p. 1. Traducción mía.

tema sería la democracia.

El tema de la democracia no solamente se convirtió en nuestro contenido sino que también influyó en nuestro método de trabajo. Este tema provocó una mayor conciencia de nuestro propio proceso. Una de las primeras preguntas que nos hicimos fue: «¿Por qué nos están pidiendo esto a nosotros?» Para nosotros Dia Art Foundation era sinónimo de un arte «exclusivo», «blanco», «esotérico» y «masculino», mientras que nosotros siempre habíamos tratado de redefinir la cultura en torno a un conjunto de términos opuestos: «inclusiva», «multicultural», «no sexista», y «de relevancia social». En general nos vemos a nosotros mismos como un pariente lejano en la reunión anual con el que se puede contar para hablar del tema del que nadie más quiere hablar. El tema de que nadie en el mundo del arte quiere hablar es por lo general la política. Sin embargo, como todas las relaciones sociales o culturales son una cuestión política, consideramos algo esencial comprender la relación entre la política y la cultura. «La política» no puede limitarse a los ámbitos establecidos como tales por los políticos profesionales. En efecto, es fundamental para nuestra metodología cuestionar todos los aspectos de nuestra situación cultural desde un punto de vista político, para preguntar, «¿Qué políticas conforman una comprensión aceptada del arte y la cultura? ¿A qué intereses se sirve con tales convenciones culturales? ¿Cómo se hace la cultura y para quién se hace?»

En la conceptualización de este proyecto, por lo tanto, propusimos una estructura que difería de las exposiciones artísticas, conferencias y mesas redondas convencionales que Dia había patrocinado con anterioridad. Se identificaron cuatro áreas importantes en la crisis de la democracia: la educación, la política electoral, la participación cultural y el SIDA. Para cada tema, se organizó colaborativamente una mesa redonda, una exposición y una reunión ciudadana. Para cada mesa redonda invitamos a ponentes individuales procedentes de ámbitos profesionales y perspectivas diversas para participar en una conversación informal. Estas conversaciones nos ayudaron a preparar las instalaciones y nos proporcionaron información importante para la planificación de las agendas para las «town meetings» reuniones de la ciudad.

Cada una de las cuatro instalaciones que montamos en el nº 77 de Wooster Street insistía en la interrelación de nuestros temas y la necesidad de nuestro proceso colaborativo. La mejor forma de describir nuestro proceso de trabajo es como algo dolorosamente democrático: porque gran parte de nuestro proceso depende de la revisión, selección y yuxtaposición crítica de innumerables objetos culturales, lo cual implica un proceso colectivo que es extremadamente lento y difícil. Sin embargo, el aprendizaje y las ideas compartidas producen resultados que a menudo son inaccesibles para personas que trabajan solas.

Las exposiciones y los proyectos están destinados a ser foros en los que múltiples puntos de vista están representados en una variedad de estilos y métodos. Cree-

mos, como ha afirmado la escritora feminista Bell Hooks que «hay que centrarse en una política de inclusión a fin de no ser espejo de las estructuras de opresión». Como resultado de ello, cada exposición es un verdadero modelo de democracia. Al reflejar las diversas formas de representación que estructuran nuestra comprensión de la cultura, las exposiciones combinan objetos de las llamadas bellas artes con productos de los supermercados, objetos de la cultura de masas con objetos históricos, documentación real con proyectos hechos en casa. No estamos interesados en hacer evaluaciones definitivas de afirmaciones declarativas, sino en la creación de situaciones que presentan nuestro tema elegido como un tema complejo y abierto. Promovemos una mayor participación del público a través de la interpretación.

Una forma de participación se fueron las "town meetings" que se realizaron para cada exposición. Estas reuniones fueron muy publicitadas y estaban abiertas al público en general. Para seleccionar el formato de la reunión, no sólo pretendíamos aludir al prototipo de la experiencia democrática sino también eliminar la demarcación entre los expertos y el público tan evidente en la mayoría de las conferencias públicas. Para las reuniones de la ciudad todos los miembros del público eran participates potenciales. Más allá de la voluntad de erosionar tales categorías tradicionales, nuestras expectativas para estas discusiones eran indefinidas. Al final, cada reunión de la ciudad tenía una vida propia, determinada no sólo por el moderador, sino por quién estaba entre el público y quién entre ellos tenía el valor de hablar en público. Gran parte del debate público se construía sobre las cuestiones planteadas en las mesas redondas, y resultaba gratificante escuchar diferentes opiniones en relación con esas cuestiones.^[59]

Doug Ashford, antiguo miembro de Group Material plantea la siguiente reflexión en torno a la ideología del grupo:^[60]

Estoy aquí para hablar de Group Material, un colectivo de artistas [al cual pertenecí] que fue variando en su composición y que, a mi juicio, constituye un ejemplo histórico que puede resultar muy útil a la hora de plantear modelos de práctica artística productivista. Si hay una verdad que se pueda afirmar sobre nuestra práctica, esta es sin duda que creíamos en el museo como un lugar público: un espacio potencialmente apto para realizar intervenciones artísticas con las que definir y debatir qué significado adquiere el sujeto.

Esta presentación me ofrece también la oportunidad de tratar dos inquietudes recientes de mi propio trabajo. En primer lugar, el problema de cómo reconfigurar ese arsenal que es el archivo, dado que Julie Ault [quien también formó parte de Group Material] y yo estamos preparando, en este mismo año, el depósito en la colección Fales de la Universidad de Nueva York de todo el material archivado de Group Material, para que pueda ser consultado. En segundo lugar, el hecho de que mi práctica individual haya estado durante muchos años basada en la producción

[59] Group Material (Doug Ashford, Julie Ault, Félix González-Torres), *Democracy: A Project by Group Material*, Bay Press, Seattle 1990, pp. 1-3. Traducción mía.

[60] El texto de Doug Ashford ha sido traducido por Marcelo Expósito y publicado previamente en: *Los nuevos productivismos*, Marcelo Expósito (ed.), Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), 2010. Ver en: <http://eiepcp.net/transversal/0910/ashford/es>

de objetos singulares e idealmente autónomos, las pinturas; esto es, en una forma de interpelación al espectador que parece ser extraña a la producción firmada colectivamente.

Me debato en esta dualidad: entre, por un lado, el arte como algo soberano y autónomo, ligado a una experiencia que se basa en el afecto y en la contemplación; y, por el otro, la experiencia del arte como un trayecto ético fundamentado en la crítica social. Mi trabajo actual me hace pensar que cuando esta dualidad se entiende en términos de oposición, se malinterpreta como una contradicción. De hecho, en este momento creo que el arte puede cambiar a los seres humanos al hacernos experimentar la fricción entre el afecto emocional —las nuevas emociones que produce— y los efectos políticos que propone. Cuando el arte se encuentra atrapado en el mundo instrumental de las causas sociales, o bien reducido a una condición meramente decorativa, nos encontramos básicamente frente a un mismo problema: el status quo. Tanto los modos de experiencia epifánica como los discursos actualmente hegemónicos se encuentran confusos frente a lo que, como seres humanos, todavía no entendemos.

Como artistas, actualmente operamos en una era de desastre económico planificado, en un tiempo en el que el potencial socialmente transformador del arte se nos presenta investido del halo del poder oficial, ya que muchas instituciones presentan exposiciones sobre el arte y la democracia, las prácticas relacionales, el arte comunitario y otras conocidas tradiciones que difuminan las fronteras entre el arte y la vida. Dichas exposiciones presentan tanto al arte como a la vida sometidos bajo la bandera de la ética. Me parece que es importante preguntarnos: ¿por qué ahora? Se trata de una pregunta dirigida a nosotros mismos, a nuestras instituciones y a nuestros públicos. Félix González-Torres —quien también formó parte de Group Material— solía decir que todo en la cultura sucede por una razón: y yo tengo curiosidad por saber por qué ahora, y en el interés de quiénes los museos se muestran hoy como un espacio ético, un espacio que puede modificar la virtud pública.

Esta pregunta reviste para mí un especial interés, en el momento actual de mi trabajo, porque coincide con la premisa originaria del proyecto de Group Material: el intento de cambiar las condiciones sociales de las obras de arte. Para nuestro grupo, dicha cuestión expresaba la intención de implicarnos directamente en una crítica de las instituciones, de cuestionar las genealogías de los valores que el arte crea, y de lo que podría crear. Esto también me interesa en este momento, porque recientemente estoy intentando situar los paradigmas del arte y la política en una discusión más amplia, organizando conversaciones entre productores culturales como una forma de construir, para mí y para mis estudiantes, nuevas concepciones del arte más independientes.^[61] Doug Ashford, ex miembro del grupo cree que: "Hay un equívoco que suele afectar al trabajo de Group Material, consiste en pensar que el grupo estaba basado en la política de los movimientos sociales. Me parece que se trata de una concepción equivocada. No recuerdo ningún momento en que

[61] Véanse los libros de conversaciones Who cares. Nueva York: Creative Times, 2006 (<http://www.creativetime.org/programs/archive/2006/whocares/index.html>); y Doug Ashford y Naeem Mohaiemen: Collectives in Atomised Times. Barcelona: Idensitat, 2008. [N. del T.]

trabajásemos para potenciar a otros, pero sí teníamos la idea de producir un tipo de antagonismo incluyente en todas nuestras formas de interaccionar. La muestra «People's Choice» se produjo con la idea de que los objetos traídos por nuestros amigos y vecinos pudieran producir un archivo alternativo de experiencias artísticas, una experiencia que provenía de las creencias de otras personas que no se encontraban en el mismo espacio que nosotros. ¿De qué maneras buscamos hoy el encuentro con procedimientos de trabajo que no están presentes, que permanecen invisibles?»^[62]

3.2.17-GRUPO 3NÓS3

3NÓS3 fue fundado en Sao Paulo en 1979 y estuvo en activo hasta el año 1982. Constituido en abril de 1979 por la reunión de artistas de São Paulo Hudinilson Jr. (1957),

Group Material. DA ZI BAOS. 1982. Union Square, NYC.



^[62] <http://eipcp.net/transversal/0910/ashford/es>

Mario Ramiro (1957) y el argentino Rafael de Francia (1957-1991), el 3NOS3 hace historia al realizar en sus cuatro años de existencia, 11 intervenciones públicas. En todos los casos, su actividad tiene la marca de la transgresión, la ilegalidad y la práctica de la manifestación de un pensamiento al margen de los procedimientos oficiales.

El primer trabajo de 3NOS3 fue llevado a cabo durante las primeras horas del 27 de abril de 1979, cuando los tres artistas, embolsaron y cubrieron monumentos públicos y estatuas con bolsas de basura que no fueron retirados durante la mañana, causando una gran controversia y confusión ya que los medios de comunicación informaron de lo sucedido, y lo caracterizaron como un fenómeno que se propagaba a través de los medios de comunicación. En el mismo año, el 6 de julio, llevaron a cabo el segundo grupo de proyectos llamado *Operación X-Gallery*, una acción que consistió en el cierre de las puertas de varias galerías de arte con una etiqueta/sello en forma de «X» y hojas de papel con la frase: «lo que hay dentro es lo que se se expande hacia fuera».^[63]

En agosto de 1979, para la intervención Tríptico, colocaron tres telas en frente del Teatro Municipal y permanecieron allí durante tres días hasta que fueron retiradas. El 21 de septiembre, para hacer Interdição (Prohibición) los tres artistas utilizaron tiras largas de diferentes colores de papel celofán para bloquear el tráfico en la intersección de la Avenida Paulista, en frente del Museo de Arte de São Paulo, MASP. Aunque de corta duración, estas actuaciones/intervenciones alteraron el flujo y el paisaje urbanos, y fueron subversivos porque se construyeron a través de las noticias de los medios de comunicación impresos y electrónicos, las fotografías, las llamadas telefónicas, el boca a boca, constituyéndose también como una forma temprana de lo que más adelante se llamaría «media art».

La última intervención del grupo, «23 de mayo», tuvo lugar en 1982 y fue llamada así precisamente porque se produjo en una zona de césped de la avenida del mismo nombre. El traslado a Chicago de Raphael Francia marca ese mismo año el final de las actividades del grupo.

3.2.18-Guerrilla Girls

Guerrilla Girls es un colectivo de artistas feministas anónimas formado en Nueva York en 1984, se autodenominaron así porque utilizaban tácticas de guerrilla para promover la presencia de la mujer en el arte y porque en todas sus performances y apariciones públicas usaban máscaras de gorila —la palabra «gorila» pronunciada en inglés suena parecido a la palabra «guerrilla». El colectivo Guerrilla Girls, aunque surgido una dé-



Cubriendo con bolsas las cabezas de estatuas y monumentos, 1979, intervención urbana realizada en Sao Paulo.

[63] Para saber más sobre el grupo 3NOS3, ver «Between Form and Force: Connecting Architectonic, Telematic and Thermal Spaces» de Mario Ramiro y ver también el artículo 3NÓS3---Intervenção Urbana en la revista Arte em São Paulo, de octubre de 1981.

cada más tarde, tiene relación con el trabajo de concienciación y reivindicación desarrollado por Suzanne Lacy y Leslie Labowitz en relación a la situación de las mujeres, aunque en el caso de las Guerrilla Girls se centra en las artistas. Una diferencia significativa es que las Guerrilla Girls no denuncian las agresiones físicas, sino un tipo de violencia más sutil, la marginación de las mujeres en la cultura. Otra diferencia respecto al tándem Lacy-Labowitz es que en el colectivo Guerrilla Girls desaparece completamente la identidad individual. Su primer trabajo fue desplegar posters en las calles de Nueva York para denunciar el desequilibrio de género y racial de los artistas representados en galerías y museos. A lo largo de los años, expandieron su activismo a Hollywood y la industria del cine, la cultura popular, los estereotipos de género y la corrupción en el mundo del arte.

El trabajo del colectivo neoyorkino *Guerrilla Girls* es un ejemplo especialmente interesante porque utilizan un conjunto de estrategias teatrales aparentemente sencillas y efectivas para poner al descubierto la discriminación contra las mujeres dentro de las instituciones culturales, pero de hecho su trabajo es una reelaboración de algunos de los elementos discutidos hasta ahora usando las herramientas del análisis de los roles de género en el ámbito de la producción cultural. Como hemos apuntado, son uno de los pocos grupos que disfrazan su identidad y preservan cuidadosamente la confidencialidad de sus miembros. Esto puede deberse a razones relacionadas con la vulnerabilidad hacia las presiones que hay su alrededor, pero resulta mucho más interesante como gesto estratégico radical contra la invisible reconstitución del artista como «sujeto» y las formas extremas en que las artistas mujeres en particular han sido sojuzgadas a narrativas de segunda que equiparan biografía con obra producida.

Las simples informaciones presentadas sin adornos que ellas investigan, exponen y distribuyen logran una gran fuerza por su rechazo a revelar sus identidades y sus narrativas personales con fines publicitarios. Dichas informaciones evidencian claramente la manera en que las instituciones de la cultura se ven a sí mismas



Algunas componentes de las Guerrilla Girls en Manhattan, 1998.

THE ADVANTAGES OF BEING A WOMAN ARTIST:

Working without the pressure of success
 Not having to be in shows with men
 Having an escape from the art world in your 4 free-lance jobs
 Knowing your career might pick up after you're eighty
 Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine
 Not being stuck in a tenured teaching position
 Seeing your ideas live on in the work of others
 Having the opportunity to choose between career and motherhood
 Not having to choke on those big cigars or paint in Italian suits
 Having more time to work when your mate dumps you for someone younger
 Being included in revised versions of art history
 Not having to undergo the embarrassment of being called a genius
 Getting your picture in the art magazines wearing a gorilla suit

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM GUERRILLA GIRLS CONSCIENCE OF THE ART WORLD

completamente separadas de los cambios y variaciones que tienen lugar en las sociedades en las que viven. Mientras critican el compromiso inquebrantable de una política del «no cambio, no representación» que parecen manifestar los museos, las *Guerrilla Girls* se resisten incluso a la forma tradicional en que podrían ser incorporadas, transformándose en entidades de autoría tradicional.

Las *Guerrilla Girls* inventaron una combinación única de texto, contenido y gráfica veloz que presenta los puntos de vista feministas con un humor descarado y divertido. Eso ha hecho que muchas personas que originalmente no estaban de acuerdo con las posiciones de las *Guerrilla Girls* se interesen por su lado gracioso, reflexionen, y con frecuencia cambien su modo de pensar. *Guerrilla Girls* quiere rehabilitar la palabra con «f» (feminismo), para que la gente que cree en las ideas feministas (igualdad de oportunidades, el fin de la discriminación por género, acceso igualitario a la educación, educación acerca de los derechos reproductivos y derechos humanos para las mujeres) vuelva a llamarse a sí misma «feminista».

Hoy en día hay tres grupos que actúan como *Guerrilla Girls*, uno de ellos es teatral y viaja por todos los Estados Unidos denunciando la carencia de papeles para las actrices tanto en cine como en teatro. Los otros dos son grupos de arte visual y denuncian la marginalización de la mujer en el arte.

3.2.19-Tim Rollins and the Kids of Survival

Artista, activista y profesor, Tim Rollins (1955) comenzó su carrera en 1980 como cofundador de *Group Material*. Como hemos explicado anteriormente, *Group Material* fue un grupo de artistas de Nueva York que se unieron para alquilar un espacio en el East Village y montar exposiciones críticas que abordaban temas sociales como la alienación, el consumismo, la moda, la música y el género. Organizaron exposiciones colectivas que a veces implicaban también colaborar con las comunidades locales y que fueron sin duda una gran influencia para el trabajo posterior de Rollins con K.O.S. (acrónimo de «Kids Of Survival», en castellano «chicos de la supervivencia»).

En agosto de 1981, Tim Rollins, que tenía entonces veintiséis años de edad, fue llamado por George Gallego, director de la Escuela Intermedia 52, en el sur del Bronx, para desarrollar un currículo que integrase la creación artística, con clases de lectura y escritura para estudiantes clasificados como académicamente y emocionalmente «en riesgo». El primer día Rollins dijo a sus estudiantes: «Hoy vamos a hacer arte, pero también vamos a hacer historia». Cuando se le preguntó lo que quería decir con «hacer historia», Rollins

explicó que:

Necesitas valor para atreverte a hacer historia cuando eres joven, cuando perteneces a una minoría, cuando eres de la clase trabajadora, o peor, de clase que no trabaja, cuando no tienes voz en la sociedad, eso requiere coraje. Sólo por el lugar del que venimos, sobrevivir ya es 'hacer historia'. Muchos otros, en la misma situación, no han sobrevivido, física, psicológica, espiritual o socialmente. Estábamos haciendo nuestra propia historia, algo que se nos había negado. No íbamos a aceptar la historia como algo dado.^[64]

Rollins y sus estudiantes desarrollaron una estrategia de colaboración que combinaba la lectura y la escritura con la producción de obras de arte. Siguiendo un proceso que ellos llaman «Jammin», Rollins o uno de los alumnos lee en voz alta el texto seleccionado,



Tim Rollins et K.O.S.

mientras que los otros miembros extraen y relacionan las historias con sus propias experiencias. Su firma nació como Rollins and K.O.S. cuando comenzaron a crear obras de arte con las páginas de estos libros, cortándolas y colocándolas en una rejilla sobre tela. Rollins y K.O.S. han realizado pinturas, grabados, fotografías y esculturas basadas en textos literarios como *Amerika* de Franz Kafka, *Incidents in the Life of a Slave Girl* (Inci-

^[64] Traducción mía del catálogo *Tim Rollins and K.O.S.: A History*, 2009, p. 36.



Tim Rollins and K.O.S. 1992 *Animal Farm (after George Orwell)* (Rebelión en la Granja, según George Orwell). Acrílico sobre páginas de libros /sobre tela (sin entelar en bastidor).

dentos en la vida de una niña esclava) de Harriet Jacob, Sueño de una noche de verano de William Shakespeare y algunas partituras musicales, como La Creación de Franz Joseph Haydn. En un principio expusieron como «Tim Rollins and 15 kids from the South Bronx» ('Tim Rollins y 15 niños del sur del Bronx') o «Veinte niños del sur del Bronx con Tim Rollins», hasta que en 1985 adoptaron definitivamente el nombre de Tim Rollins and Kids of Survival (Tim Rollins y los niños de la supervivencia).

La colaboración entre Rollins y sus alumnos pronto trascendió el espacio del aula. Frustrado por las restricciones del sistema de las escuelas públicas, Rollins abrió el *Art and Knowledge Workshop* —Taller de Arte y Conocimiento—, un programa extraescolar en una escuela abandonada a cinco manzanas de IS52 (la escuela donde había empezado). Después de enseñar todo el día en IS52, Rollins se reunía con miembros K.O.S. en el taller, donde hacían los deberes y el arte. En 1987, Rollins y K.O.S. comenzaron a utilizar un formato de taller itinerante para difundir las ideas y la filosofía de su proyecto más allá del sur del Bronx. En 1994, Rollins y K.O.S. trasladaron sus operaciones a un estudio en Chelsea.

Allí, Rollins y algunos miembros de larga duración de K.O.S. reconstruyeron y ampliaron el proyecto a nivel nacional e internacional, aumentando significativamente el número de talleres realizados con otras escuelas e instituciones artísticas. Hoy en día hay miembros activos K.O.S. en Filadelfia, Memphis, San Francisco, Seattle y Nueva York.

En 1986, Rollins y K.O.S. tuvieron su primera exposición en Jay Gorney Modern Art, que los representó hasta que pasaron a la galería Mary Boone en 1991. La decisión de Rollins y K.O.S., de exponer el arte hecho en clase en el ámbito de las galerías profesionales marcó un importante punto de inflexión en su historia, porque fue el momento en que empezaron a distinguirse de las colaboraciones de otros maestros y alumnos, exigiendo que sus trabajos se vieran ante todo como obras de arte. Entre mediados de los 80 y principios de la década de los 90, Rollins y K.O.S. par-



America, the Hotel Occidental, 2006. Acrílico y lápiz en páginas de libros sobre tela. 183 x 150 cm.

ticiparon en dos Bienales Whitney (1985, 1991), una Documenta (1987), la Bienal de Venecia (1988), el Carnegie International (1988) y realizaron exposiciones individuales en el Walker Art Center, Minneapolis, MN (1988), Institute of Contemporary Art, Boston, MA (1988), Dia Art Foundation, Nueva York, NY (1989), Wadsworth Athenaeum, Hartford, CT (1990), Museum für Gegenwartskunst Basilea, Suiza (1990), etc.^[65]

Se ha dicho que la práctica de Tim Rollins y K.O.S. viene de un discurso de raza y clase, por medio de un esfuerzo colectivo donde la obra es como una especie de bricolaje cultural que despoja a los objetos de las estructuras culturales que constituyen sus significados, y de esa manera consiguen lo que Walter Benjamín llamó «unfunctioning form» («forma disfuncional»). Rollins reivindica algo de lo que pocas veces se habla, que es la importante cuestión del método para producir un arte radical. En ese sentido, William Olander afirma que *La obra nueva más interesante es la que está relacionada con los medios sociales de producción y distribución. Un arte político no se puede hacer para la clase trabajadora o para los oprimidos. Un arte radical es aquel que ayuda a organizarse a gente que puede hablar por sí misma, pero no tiene los medios para hacerlo.*^[66]

Rollins facilita esos medios de expresión tradicionalmente privilegiados como estrategia para la formulación de identidades alternativas y contra-hegemónicas.

Aunque muchos de estos procesos de cuestionamiento tienen su inicio en la aguda crisis del Modernismo que siguió a la agitación social de los años 60, sin embargo se deben situar en la esfera de la postmodernidad. Porque es en ese momento cuando las políticas de identidad se han tratado en sí mismas, a través de un intenso proceso anónimo, insistiendo en unos significados cambiantes y no prefijados, y en un cuestionamiento crítico de lo que implica la diferenciación entre las personas: *Con la perspectiva posmoderna lo que se ha transformado no es simplemente la «imagen» de la persona, sino que se ha originado un total cuestionamiento del lugar discursivo y disciplinario desde el cual se fijan estratégica e institucionalmente las nociones de identidad.*^[67]

3.2.20-Polvo de Gallina Negra

He incluido a Polvo de Gallina Negra en este apartado porque es la representación mexicana de los movimientos y grupos feministas surgidos a finales de los 60 en contextos norteamericanos y europeos.

Polvo de Gallina Negra es el primer grupo de arte feminista de México. En un principio lo constituyeron Maris Bustamante^[68], Mónica Mayer y Herminia Dosal, a pesar de que Mayer y Bustamante hicieron la propuesta de la formación de este grupo a muchas otras

[65] <http://tang.skidmore.edu/index.php/posts/view/211/>

[66] William Olander, «Material World», Art in America (Enero de 1989), p. 24.

[67] Homi K. Bhaba, «Interrogating Identity», en «The Real Me-Post-Modernism and the Question of Identity», ICA Documents, nº6 (London: Institute of Contemporary Arts, 1989), p. 5.

[68] Maris Bustamante es un ejemplo de artista que ha desarrollado siempre su trabajo en colectivos: participó activamente en el Movimiento de los Grupos en México en la década de los setenta; fue fundadora del No-grupo (1977-1983) y de Polvo de Gallina Negra (1983-1993).

artistas mexicanas, pero éstas la rechazaron temiendo caer en estereotipos feministas y ser a su vez rechazadas en un sistema del arte dominado por hombres —más aún en el México de hace treinta años— a otras les pareció una propuesta demasiado radical y tampoco aceptaron. Al poco tiempo Herminia abandonó el grupo y sólo quedaron Maris Bustamante y Mónica Mayer.

Maris Bustamante cuenta que para Polvo de Gallina Negra,

...los objetivos más claros y directos fueron: cambiar la imagen de la mujer en los medios de comunicación; hacer exposiciones-rescate de mujeres artistas; hacer valer nuestras opiniones en nuestro medio de las artes contemporáneas. Los indirectos fueron: cambiar nuestras estructuras dominantes para facilitar la inserción de mujeres, quisieran hacerlo a través del arte o no.

Cuando decidimos encontrarle un nombre a nuestro grupo, que resultó ser «Polvo de Gallina Negra», varias fueron nuestras premisas: ya de por sí nacer mujer en esta sociedad sigue siendo difícil; también deseábamos convertirnos en excelentes artistas visuales, la cosa se complicaba, ya que ese es un reto hasta para los hombres; y luego, para coronar nuestros deseos, el aceptarnos como artistas feministas en un país hundido en el machismo patriarcal, donde las mujeres son educadas para auto desaparecer, pues la situación presentaba grados de complejidad adicional. El Polvo de Gallina Negra es un polvo de color negro, que se vende muy barato en los mercados tradicionales y sirve para protegerte contra el mal de ojo. Así que desde el principio jugamos con el nombre que escogimos, ya que siendo artistas visuales, estábamos protegidas desde el principio contra todos los hechizos posibles en nuestra contra.

(...)Recuerdo que en una de las 35 conferencias que dimos en las escuelas técnicas conocidas como Conaleps, en el Estado de México, el auditorio estaba lleno; pero cuando se explicó el tema que trataríamos, como 10 jóvenes se levantaron y se dirigieron hacia la puerta de salida. Huelga decir que por su actitud y gestos era claro que menospreciaban el tema. Como siempre iba preparada para resistir hasta las posibles agresiones físicas, ese día había puesto en mi bolsa una buena cantidad de «brujitas» —esos «cuetes» que explotan cuando los avientas al piso. Cuando vi a los que abandonaban el auditorio, me levanté, tiré los «cuetes» mientras decía: «de una conferencia de arte feminista, nadie se va». Para mi sorpresa, todos los que se habían levantado, regresaron a su lugar y dimos nuestra conferencia.

(...)Trabajamos formalmente 10 años; realizamos 28 grandes proyectos y alrededor de 80 eventos: conferencias, exposiciones, manifestaciones, textos, participaciones en televisión, radio, periódicos y revistas; hicimos arte correo, curadurías, performance art; y, sobre todo, crecimos mientras construíamos nuestras familias, nos divertimos muchísimo descubriendo que la realidad social y cultural es penetrable.

Durante esos 10 años, ningún crítico de arte —escribí ninguno— habló de nosotras en los periódicos ni en las columnas de arte. Por eso decidimos hacerlo nosotras.^[69]

Acción plástica-política para el homicidio Juárez en Ciudad de México, dentro de la marcha feminista contra la violación del 7 de octubre de 1983. Duración: 20 minutos ante 1000 espectadores:

Receta del Grupo Polvo de Gallina Negra para hacer el mal de ojo a los violadores, o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz.

Ingredientes:

*2 docenas de ojos y corazones de mujer que se acepte como tal.
20 kg. de rayos y centellas de mujer que se enoja cuando le agreden.
1 tonelada de músculos de acero de mujer que exige respeto a su cuerpo.
3 lenguas de mujer que no se somete aún cuando fue violada.
1 sobre de grenetina de mujer, sabor espinaca, que comprende y apoya a una mujer que fue violada.
30 grs. de polvo de voces que desmitifiquen la violación.
7 gotas de hombres que apoyen la lucha contra la violación.
1 pizca de legisladores interesados en los cambios sociales que demandamos las mujeres.
Unas cuantas cucharadas de familias y escuelas que no promueven los roles tradicionales.
3 docenas de mensajes de comunicadores responsables que dejen de producir imágenes que promueven la violación.
3 pelos de superfeminista.
2 colmillos de militante de partido de oposición.
1/2 oreja de espontáneo y curioso.*

Siguiendo cuidadosamente las instrucciones sobre el modo de preparación lograremos tener como resultado final nuestra explosiva mezcla con la cual Ud. podrá sorprender a los violadores que habitan su misma casa o la de la vecina, los tímidos y los agresivos, los pasivos y los activos, y los que la acechan en el trabajo o en el camión y finalmente a los que se esconden en la noche que hoy venimos a tomar.^[70]



Receta del Grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores, o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz, Ciudad de México, 1983.

3.2.21—Collective Actions y un gran número de grupos procedentes de contextos alejados de los centros artísticos dominantes

Este despliegue de colectivos que se dan a partir de la Segunda Guerra Mundial —el muestreo que aquí se recoge representa tan sólo la punta del iceberg—, es prueba de la inabarcable cantidad y variedad de prácticas artísticas colaborativas que pueblan el mundo del arte durante la segunda mitad del siglo XX, prácticas que representan una nueva forma de creación basada en la disolución del ego individual en beneficio de la

^[69] Maris Bustamante es un ejemplo de artista que ha desarrollado siempre su trabajo en colectivos: participó activamente en el Movimiento de los Grupos en México en la década de los setenta; fue fundadora del No-grupo (1977-1983) y de Polvo de Gallina Negra (1983-1993).

^[70] Para saber más consultar el siguiente blog: <http://ideasfem.wordpress.com/textos/i/i23/>

obra final y del grupo como ente creativo. Esto es algo que como hemos visto anteriormente no había ocurrido de una manera efectiva en las primeras vanguardias del siglo XX. Por razones prácticas, resulta imposible recoger la infinita lista de grupos y equipos artísticos habida en este período, pero es importante señalar que hay un gran número de grupos artísticos relativamente desconocidos para el gran público, que proceden sobre todo de países de Europa del Este y América Latina y que en su momento apenas fueron conocidos dentro del ámbito artístico occidental e internacional. Aún así, estos colectivos han resultado ser de una gran importancia para el arte y la cultura no sólo de sus países y contextos, sino para la actual escena artística tanto local como internacional, de hecho en la actualidad están siendo recuperados por una generación que conecta más con estas prácticas de finales de los 60, que con las de los años 80. Si bien, es necesario aclarar que las prácticas artísticas colectivas no dejan de existir en la década de los 80, al contrario, aparecen bastantes colectivos precisamente en contextos al margen de los centros de poder, donde no llega la fiebre del mercado del arte occidental, es decir, lugares como la Unión Soviética, los países de la Europa del Este o Latinoamérica. Ejemplos de ello son el grupo esloveno *Irwin*, el grupo mexicano *Polvo de gallina negra* y muchos otros que por razones de espacio sólo podremos nombrar, pero que en definitiva nos sirven para dejar constancia de que las prácticas colaborativas no desaparecen en esa década, sino que no reciben ninguna atención, o muy escasa, por parte del sistema del arte.

Uno de estos grupos es KOLLEKTIVNYE DEYSTVIYA (Acciones Colectivas), más conocido en el mundo anglosajón y en el ámbito internacional como *Collective Actions*, un grupo ruso de arte conceptual que inició su andadura a mediados de los años 70 y que este año ha representado a Rusia en la 54th Bienal de Venecia (2011).

El grupo de cinco personas Acciones Colectivas, trabajo en Moscú desde mediados de los 70 hasta mediados de los 80, representan un enfoque especialmente poético y cerebral de la participación. «Diez apariciones» es un proyecto típico de su trabajo que tuvo lugar en el campo, a las afueras de la ciudad, con un pequeño número de participantes

Performance «Ten Appearances», del grupo *Collective Actions*, que tuvo lugar en el campo a las afueras de Moscú, el año 1976. Foto de Boris Groys. En medio de un campo nevado rodeado por un bosque, junto con los organizadores de la acción había diez participantes que no sabían ni el nombre de aquello en lo que estaban a punto de participar, ni lo que iba a suceder.



que tomaron parte activa en la acción y luego contribuyeron a su análisis. Estos gestos difieren de sus equivalentes occidentales de ese período porque están más preocupados por la circulación y la recepción interna del arte que por su relación con las instituciones sociales.

La mayor parte de las acciones de *Collective Actions* constan de una situación en la que un grupo de personas, invitadas por los organizadores de la acción, participan en una actividad desconocida para ellas. Lo que sucede en este tipo de situación se puede dividir entre lo que se lleva a cabo en el ámbito empírico (de acuerdo a los planes preliminares de los organizadores) y lo que tiene lugar en la esfera de lo psicológico, es decir, la experiencia de los acontecimientos en el campo la visión de los participantes durante la actividad y la experiencia de lo que precede y acompaña la actividad.

Introducen lo que ellos denominan la «acción vacía», que no solamente crea las condiciones para que un espectador-participante piense sobre lo que está viendo-haciendo, sino que la propia acción se convierte en tema y fin en sí misma.

Andrey Monastyrski, miembro de *Collective Actions*, definía así su trabajo a mediados de los años 80:

Todo nuestro trabajo puede ser brevemente caracterizado como un singular tipo de «viaje en dirección a la Nada» aplicado a lo estético-psicológico. Los medios para lograr esto, aunque modestos —ya que esta dirección no está exenta de promesas, pero también es tabú— nos los brindaba la existencia de un círculo muy pequeño (aunque constante) de personas interesadas, la posibilidad de grabar nuestras excursiones con medios técnicos, y una convergencia de circunstancias favorables. Todo esto más o menos, nos ha permitido mantener el equilibrio al borde de la objetividad durante ocho años.^[71]

Un colectivo relativamente desconocido en el ámbito artístico norteamericano es **Guerilla Art Action Group**, fundado en 1969 por Jean Toche, Jon Hendricks y Poppy Johnson, a quienes ocasionalmente se unieron Virginia Toche y Joanne Stamerra para algunas de las acciones del grupo, realizaron acciones casi siempre reivindicativas. Así describe el New York Times una de sus acciones más conocidas:

En una tarde de noviembre de 1969, dos hombres y dos mujeres empezaron a pelearse en el vestíbulo del Museo de Arte Moderno, MoMA, hasta que cayeron encima de un charco de sangre, de repente se levantaron y salieron lanzando papeles impresos que exigían a los Rockefeller renunciar a seguir al mando del museo. En los papeles se aseguraba que la familia Rockefeller utilizaba el arte para «disfra-

[71] <http://conceptualism.letov.ru/MONASTYRSKI-PREFACE-TO-2-VOLUME.htm>

zar» su participación en la fabricación de armamento para la guerra de Vietnam. Estaban firmados por «The Guerrilla Art Action Group», o GAAG, el acrónimo era un juego de palabras con doble sentido, tanto en el sentido de «broma», como en el de «mordaza» o falta de libertad de expresión.

La acción del grupo en el MoMA (la sangre que resultó ser sangre de animal escondida en los bolsillos y debajo de la ropa de los cuatro performers) fue una de las distintas acciones que realizaron a finales de los años 60 y principios de los 70, cuando se superponen con otras organizaciones de artistas independientes-unidos, principalmente la Art Workers Coalition, que se posicionó en contra de la guerra y a favor de los derechos civiles, los derechos de los artistas y otras causas, organizaciones que fueron precursoras de Gran Fury y de las Guerrilla Girls.^[72]

Otro grupo muy poco conocido para el gran público es GROUP OF SIX ARTISTS, de Zagreb, que desarrolló su trabajo entre 1975 y 1981. A finales de 1970, el «Grupo de los Seis artistas» formado por Boris Demur, Željko Jerman, Vlado Martek, Mladen Stilinović, Sven Stilinović y Fedor Vučemilović, comienza a 'exponer' al aire libre con la intención de eludir las trampas de las instituciones artísticas. Mostraron su trabajo entre los ba-

Guerrilla Art Action Group. Blood Bath (Baño de sangre), 1969.



ñistas de la orilla del río Sava (en Zagreb), proyectaron diapositivas y películas sobre los edificios, expusieron en las plazas de la ciudad, en las calles, en las universidades de Zagreb, en la orilla del mar de Mošćenička Draga, en Belgrado, Venecia y otros lugares. Llamaban a sus muestras «exposiciones-acciones», porque junto con algunas obras terminadas, la mayoría de trabajos y acciones se creaban en el sitio y en respuesta a la situación del momento.

[72] <http://www.nytimes.com/1997/05/02/arts/art-in-review-900222.html>

Actuaban de manera espontánea, como artistas independientes que expresan sus ideas, cuestionan la ética establecida y el orden estético y tratan de subvertir la sociedad en la que viven. Sus exposiciones-acciones por lo general duraban un día y empleaban las tácticas de acoso constante propias de la guerrilla, que consistían en permanentes «mini» revueltas, protestas cargadas de espíritu crítico y una imaginación a la vez burlesca y alegre. Aspiraban de una manera casi romántica a cambiar la vida, cambiar el arte y no dejarse someter a las normas del sistema, ni a las tradiciones heredadas del arte. Todos los artistas buscaron un área donde poder actuar libremente e impulsar los límites de lo posible y todos ellos abandonaron o rompieron con algún tipo de práctica. No les interesaba la obra de arte como producto final, sino que presentaban sus ideas en materiales efímeros, haciendo hincapié en el proceso de trabajo. Fueron provocadores convencidos, en base a las experiencias de Fluxus y del arte conceptual. Lo importante de su obra era la tautología como herencia del conceptualismo, el análisis del medio, y la auto-referencialidad de la obra. Una obra que a menudo se refería tanto al estatus del artista como al estatus de la obra. Las *exposiciones-acciones* implicaban la comunicación con el público y lo que importaba era el evento de juntarse, el encuentro en sí.

El grupo **IRWIN**, fundado en 1983, es un grupo de artistas eslovenos, pintores principalmente, y fundadores también del Neue Kunst Slowenische (NSK) —Nuevo Arte Esloveno—, formado en 1984, del que hablaremos más adelante. El trabajo de Irwin se define en gran parte por tres principios básicos. El primero es la idea de generar una postura artística propia adaptada a sus circunstancias particulares, creen que al ser particular, el arte puede llegar a ser verdaderamente universal. El segundo es el trabajo en grupo, como colectivo, o incluso como organización, quitando importancia a la personalidad individual de artista. El tercero es el procedimiento de trabajo fundamental de NSK, a veces llamado el «retro-principio», que da origen al concepto conocido como «retrovanguardismo» (más tarde denominado 'retrogardismo'). Como su nombre indica, el «retrovanguardismo» es bastante paradójico, ya que exige al mismo tiempo una mirada hacia atrás («retro») y hacia adelante ('avant-garde'). Esta posición se hace evidente en el título también paradójico de un comunicado oficial del grupo en 1987, «El futuro es la semilla del pasado». En esencia, consiste en el uso de símbolos reciclados del pasado —las imágenes y las ideas filosóficas—, en particular los utilizados por los gobiernos u otras instituciones para acumular y mantener el poder. Los cinco hombres eslovenos que forman el colectivo IRWIN se podría decir que son los artistas relacionales por excelencia de la Europa del Este. Su instalación en vivo NSK «Embajada de Moscú» (1992) se re-



Rhodesia stamps as image. Group of six artists, Zabreb 1978.

fería a las relaciones sociales y políticas en el período post-comunista, y la construcción de la identidad de los países del Este.

Eda Cufer, en un catálogo escribe sobre «Transnacionala»^[73], un viaje que emprendió el colectivo IRWIN de Este a Oeste de los Estados Unidos, que aporta un texto típico del enfoque de este colectivo: un análisis irónico, auto-interrogatorio y conmovedor de las limitaciones de este viaje —basado en un debate-conversación— por carretera a través de los Estados Unidos que el grupo llevó a cabo en 1996:

(...) Uno de los puntos fundamentales que específicamente aportó un marco físico y metafísico para ese viaje, fue la experiencia positiva que tuvieron con el proyecto Apt Art, más concretamente, la Embajada NSK en Moscú que tuvo lugar en 1992-93. El motivo primordial de «Transnacionala» era organizar un proyecto artístico internacional para posicionarse fuera de las redes institucionales internacionales, sin intermediarios, sin un concepto formulado por un curator y sin ninguna responsabilidad directa hacia sus sponsors. Es decir, organizar un proyecto como una red directa de individuos unidos por un interés común en una estética abierta concreta, ética, unas cuestiones sociales y políticas, con las cuales viajarían juntos durante un mes, intercambiarían puntos de vista, opiniones e impresiones, se encontrarían nuevas personas en sus ambientes y tratarían de expandir la red basada en la topicalidad de las cuestiones citadas —espontáneamente y sin ningún objetivo predeterminado, ideológico o político y ninguna estética centralizada concreta.

El segundo punto de partida metodológico, también se basaba en la experiencia positiva de Moscú en 1992, fue crear condiciones para una especie de situación existencial experimental. Como la estancia de un mes en el apartamento de Leninsky Prospect 12, Moscú, la cohabitación de un mes de diez individuos en dos casas motor, en a penas diez meros cuadrados de espacio físico, también les habría permitido cuestionar el mito de los aspectos público y privado del artista y del arte —es decir, de la escisión en la base del sistema de representación.

El siguiente punto de partida basado en la investigación consistía en analizar los problemas del sistema del arte global; el sistema de valores, de modelos existenciales, lingüísticos y de mercado contenidos en él. El punto de partida estético y ético era la propia puesta del proyecto mismo —un intento de establecer una experiencia personal y grupal compleja, la creación de un módulo viviente espacio-temporal dentro de la multitud de conexiones lingüísticamente indefinibles.

Aunque aparentemente el proyecto «Trasnacionala» puede parecer otro intento por establecer o reafirmar el mito de la comunicación, su misión se podría definir como un intento por tender puentes entre las diferencias personales, culturales, ideoló-

[73] Transnacionala: A Journey from the East to the West (Transnacionala: Un viaje desde el Este al Oeste) fue un proyecto artístico iniciado por el grupo de Ljubljana IRWIN y desarrollado en el verano de 1996. El proyecto tomó la forma de un viaje en tiempo real desde la costa Este a la costa Oeste de Estados Unidos. Los participantes, un grupo internacional de artistas formado por Alexander Brener, Vadim Fishkin, Yuri Leiderman, Goran Dordevic, Michael Benson, Eda Cufer y el colectivo de cinco artistas IRWIN, emprendieron un viaje de un mes a lo largo de los Estados Unidos en dos vehículos de recreo. El objetivo era bastante simple, experimentar como ciudadanos de Europa del Este la mitológica autopista americana Ruta 66, para participar entre sí y con las personas que conocerían en el camino en debates formales e informales sobre arte, teoría, política y sobre la vida misma. Durante las paradas organizadas en Atlanta, Richmond, Chicago, San Francisco y Seattle, se llevaron a cabo una serie de eventos artísticos, presentaciones y discusiones con las comunidades de arte local. El viaje Transnacionala - sus conversaciones, discusiones y atmósferas - está documentado en el libro «Transnacionala: Highway Collisions Between East and West at the Crossroads of Art» —Transnacionala: Colisiones en la carretera entre Oriente y Occidente en la encrucijada del arte—, Dirigido por Eda Cufer, Ed. Koda, Ljubljana, 1999.

gicas, políticas, raciales y otras. En este espíritu optimista y positivo se escribieron las cartas a los futuros participantes y visitantes acogedores, y a menudo ese fue el discurso de agitación y propaganda que se lanzó al público en las cinco ciudades estadounidenses que se visitaron. Sin embargo, es más difícil, definir con qué complicaciones se desarrolló esta comunicación. El éxito en la comunicación entre individuos procedentes de lugares tan dispares en el tiempo y en el espacio, tanto en lo cultural como en la experiencia, depende en gran parte de la habilidad de los individuos y de los grupos para desear comunicarse —de su habilidad para jugar un papel dentro de la estructura del diálogo. En el contexto del arte y la teoría contemporáneos, el papel de ingenieros de esa estructura de comunicación lo juegan ampliamente varias instituciones internacionales, son los intermediarios que han mantenido con éxito, durante todo el siglo, la ilusión de que a pesar de las diferencias políticas, económicas e individuales, la comunidad del arte contemporáneo habla el mismo idioma. Desde el colapso en los años 70 de lo que podríamos llamar la opción de la izquierda, una opción que determinó el sistema de valores y la consistencia del lenguaje en el que se basaba la ilusión que hemos mencionado, este marco de comunicación institucionalizado ha venido mostrando sus grietas y fisuras. Se ha demostrado que es inadecuado, pero al mismo tiempo es el único modelo capaz de unir a los individuos y grupos separados. Los protege del hundimiento en comunidades nacionales o locales más o menos primitivas.

(...)El problema de la estructura y del dominio de la opinión pública radica concretamente en que el poder que decide si una producción de arte en particular, individual o colectiva es una parte real del intercambio público de valores —o simplemente lo que podría denominarse la hiper-producción de un sujeto alienado, para ser almacenada en el sótano o el ático de una casa privada, en el inventario de una galería que ha quebrado, en una colección que ha perdido su valor de un día para otro o en algún otro de los muchos vertederos de la historia.

(...) Por otro lado, nos enfrentábamos a la cuestión de cómo presentar nuestra experiencia histórica real, ideológica y los titulares políticos vinculados a la caída de los sistemas políticos del Este y de las guerras en la ex-Yugoslavia y la ex-Unión Soviética. ¿Cómo definir las diferencias históricas, culturales y existenciales en el contexto del capitalismo global transnacional? Y finalmente, ¿cómo trascender el discurso sociológico y establecer las bases para un discurso estético? La comunicación y la asociación con varias comunidades artísticas e intelectuales de América reveló una cierta similitud entre la relación psicológica o la actitud —de los diversos grupos minoritarios de América (nacionales, culturales, raciales, sexuales, religiosas, ideológicas) hacia la actividad del centro de las instituciones sociales, y la frustración de las culturas de Europa del Este en relación con sus homólogos, económicamente más fuertes, de Europa occidental y de América del Norte. En otras palabras, la relación del margen con el centro. (...) ¿Quiénes somos, a quién y a qué representamos? ¿Quién soy yo, a quién y a qué represento? (...) Nuestra actitud ha-

bitual hacia esta cuestión se podría definir como un intento de adoptar una visión diferente para formular una cuestión diferente: ¿Cómo se ve el Este desde fuera, desde el punto de vista de otro continente y qué es lo que consumió su papel y su lugar en la estructura del orden mundial global? ¿Qué queda de nosotros mismos y de nuestros puntos de partida conceptuales y estéticos, una vez que nos incorporamos a un contexto cultural e histórico exterior? ¿Qué es lo que somos por nosotros mismos? ¿Quiénes somos por nosotros mismos? ¿Puede el arte realmente conceptualizar e interpretarse a sí mismo a través de sí mismo? ¿De dónde obtiene su forma y contenido? ¿Existe la autonomía - la libertad del arte y el individuo? Si es así, ¿en qué valores se basa? Estas preguntas aparentemente claras, aunque gastadas y maltratadas, provocaron numerosos conflictos, discusiones en punto muerto, refugiarse en el silencio y la reflexión, depresiones, visiones exaltadas de soluciones, impulsos utópicos, sentimientos de lo absurdo, de vacío y de estar expuestos a los maravillosos, pero totalmente incomprensible e indiferente a los juegos simbólicos y de valor que representaban en nuestros espacios mentales. En el medio del desierto, donde todos los puntos del universo parecen igualmente cercanos y distantes, con el hombre como su centro, fuimos descubriendo que como artistas de Europa del Este no nos definimos tanto por la forma y el contenido de nuestro espacio mental como por su valor de cambio simbólico. La frustración que hemos mencionado antes de las culturas y sociedades de la Europa del Este en ese «vis à vis» con las occidentales todavía se hizo mayor después de la caída del socialismo, y en el campo del arte se manifiesta principalmente como el problema de la inexistencia de un sistema del arte contemporáneo en el territorio del Este - es decir, de un sistema de intercambio simbólico y económico que tendría lugar en los países que comparten la experiencia histórica común del socialismo, allanando el camino para la integración en el sistema del arte contemporáneo mundial. Pero ¿por qué lamentarnos de la no existencia de algo que suprime el individuo y su libertad artística, al menos según la definición romántica, utópica del arte, que aún hoy sigue siendo formalmente defendido por un gran número de ideologías y usuarios del actual (y casi el único) sistema del arte contemporáneo de Europa Occidental y América del Norte? De hecho, esto no es un lamento, sino una conciencia de que -sin un sistema de instituciones que por definición representa el campo del arte contemporáneo- no hay producción intelectual más amplia y creativa, sin una producción intelectual más amplia y creativa no hay diferencias, sin diferencias no hay ninguna jerarquía de valores, sin una jerarquía de valores no hay una reflexión crítica, sin reflexión crítica no existe una teoría, y sin teoría no hay un lenguaje de referencia entendido como universal, capaz de comunicarse en igualdad de condiciones con otros lenguajes de referencia en otros tiempos y lugares del mundo existente.

A pesar de poner sobre el tapete problemas que no parecen tener soluciones inminentes, y a pesar de una comunicación que carecía de suavidad coloquial -y que, de hecho, a veces estuvo llena de enfrentamientos y espinas-, el proyecto

«Transnacionala» logró su objetivo conceptual, precisamente por la objetivación de sí mismo en la esfera de la intimidad y la cercanía, que en el proceso del viaje adoptó la forma de una especie de espacio público tamaño micro. Un espacio público, además, donde se podían expresar opiniones que aún se consideran tabú en la mayoría de los contextos públicos del arte contemporáneo.

Entre los participantes del viaje, y entre algunos otros individuos que nos encontramos a lo largo del camino, se establecieron relaciones en forma de una red viva y directa. Una red en la que fueron capturados una cantidad de problemas y realizaciones que constituyen el germen de un lenguaje referencial y articulado, con el fin de pueda seguir desarrollándose.

Neue Slowenische Kunst, en alemán significa «Nuevo Arte Esloveno», también conocido como NSK, es un polémico colectivo de arte político que apareció en Eslovenia en 1984, cuando Eslovenia todavía formaba parte de lo que fue Yugoslavia. El hecho de tener un nombre precisamente en idioma alemán, tiene que ver con un tema que aparece recurrentemente en las obras de NSK: la complicada relación de los eslovenos con los alemanes. El nombre de la facción musical de NSK, *Laibach*, es también el nombre en alemán de Ljubljana, la capital de Eslovenia, lo cual genera interpretaciones polémicas porque recuerda la ocupación nazi de Eslovenia durante la Segunda Guerra Mundial.

El miembro más conocido de NSK es el grupo musical *Laibach*. Otros miembros de NSK incluyen además de *IRWIN* (artes visuales), *Noordung* (teatro, que originalmente se llamó *Scipion Našice Sisters Theater*, también conocido como Red Pilot), *New Collective Studio* (diseño gráfico; también conocido como New Collectivism), *Retrovision* (cine y vídeo), y el *Departamento de Filosofía Pura y Aplicada* (Teoría).^[74] Los grupos que fundaron originalmente el NSK fueron *Laibach*, *Irwin* y *Scipion Našice Sisters Theater*.

Los grupos de NSK suele utilizar símbolos procedentes de los movimientos totalitarios o ultra-nacionalistas, reapropiándose a menudo de un kitsch totalitario que recuerda el estilo visual de Dadá. Los artistas de NSK a menudo yuxtaponen símbolos de ideologías diferentes —y muchas veces incompatibles. Por ejemplo, un cartel de 1987 diseñado por *New Collectivism* provocó un escándalo al ganar un concurso para la Celebración del Día de la Juventud de Yugoslavia. El poster se apropió de una pintura del artista nazi Richard Klein, sustituyendo la bandera de la Alemania nazi por la bandera yugoslava y el águila alemana por una paloma.

Tanto *IRWIN* como *Laibach* hacen hincapié en el trabajo colectivo, más que individual. Las canciones originales de *Laibach* y los arreglos siempre están firmados por el grupo

[74] «State of Art: the new Slovene Avant Garde» (2004). Northwest Film Forum and Scala House, program for exhibit November 18–November 24, 2004 at Northwest Film Forum, Seattle.

en conjunto, a los artistas individuales no se les nombra en sus portadas de discos, incluso en un momento dado, hubo dos grupos *Laibach* haciendo giras por separado al mismo tiempo, ambos con miembros del grupo original. De igual manera, los artistas *IRWIN* nunca firman sus obras individualmente, sino que están «firmadas» con un sello o certificado que indica que son obras originales del colectivo *Irwin*.

Desde 1991, *NSK* constituyó el *Estado NSK*, similar a una micro-nación que expide sus propios pasaportes e incluso mantiene consulados en varias ciudades, incluyendo Umag o Croacia (desde 1994). También han emitido sus propios sellos de correos. En 2006 *Laibach* grabó (o 'remezcló') el himno del *Estado NSK* en su LP «Volk». El «himno» adopta su melodía de otro tema musical de *Laibach: The Great Seal* (El Gran Sello). La versión *Laibach* del himno NSK incluye un fragmento recitado del famoso discurso de Winston Churchill «We shall fight them on the beaches/We shall never surrender» (Lucharemos contra ellos en las playas / Nunca nos rendiremos).

Los pasaportes NSK son parte de un proyecto artístico y, como tales, no son válidos para viajar, pero muchas personas desesperadas han caído en la estafa de que se les expidiera un pasaporte NSK, la mayoría de estos fraudes ocurrieron en Nigeria y Egipto.

El primer congreso de ciudadanos NSK se celebró en Berlín en 2010. Fue seguido por un «NSK Rendez-Vous» en Lyon, Francia, donde Alexei Monroe reveló al *Captain Spaulding's Bizarre Freaky Circus* el objetivo de *Laibach* y *NSK*:

hacer que la gente sea consciente de que el totalitarismo no es un discreto fenómeno histórico que sucedió entre 1933 y 1989 y después se ha acabado, así que celebremos felizmente el triunfo de la democracia liberal.^[75]

El último «Rendez-Vous NSK» ha tenido lugar en Londres el 26 de febrero de 2011.

3.3- Creación colectiva en torno a los años 90 y primera década del siglo XXI

Como veremos en este subcapítulo, la práctica de muchos de los colectivos de las dos últimas décadas no está orientada a la creación de objetos, sino de campos sociales autónomos o «microcosmos», que están auto-gobernados y que imponen un conjunto de autorregulaciones propias sobre el poder del sistema del arte o que actúan al margen de éste.

Para *What, How and for Whom*^[76]: *Estos «subcampos» físicos pero también simbólicos, intelectuales y políticos, creados por medio de esfuerzos colectivos, luchan por crear un*

^[75] Monroe, Alexei (2005). *Interrogation Machine: Laibach and NSK*. The MIT Press.

^[76] *What, How and for Whom* es un colectivo curatorial con base en Zagreb (Croacia) formado por Ana Devic, Natasa Ilic y Sabina Sabolovic. Uno de sus trabajos más destacados fue la exposición y el catálogo 'Kollektive Kreativität', Kassel 2005. (Ver nota 70)

espacio abierto, libre, un espacio para el juego y la creación, pero también un territorio para la lucha y los conflictos sociales.^[77]

La estructura de estas nuevas formas de colaboración se ha multiplicado pudiendo configurarse como grupos, equipos, colectivos, asociaciones, o colaboraciones esporádicas, ya sean entre artistas, o entre artistas y personas de diferentes disciplinas, comunidades o público en general. En los años 90 proliferan los proyectos orientados a lo social, en medio de una revolución digital sin precedentes, han aparecido nociones como la cultura del *copyleft*, las herramientas intrínsecamente colaborativas de Internet en la línea de «Web 2.0», como el «wiki», la estética relacional, el arte expandido..., Individualmente ninguna de estas etiquetas define el perfil del arte colectivo per se, pero son distintas caras del multifacético ámbito artístico entre el segundo y el tercer milenio que sin duda han favorecido el hecho de que se pueda volver a pensar en la posibilidad de una obra colectiva.

La entusiasta celebración de lo colectivo de décadas anteriores se ha transformado, quebrantando la autoridad que previamente ejercía el aura del individuo único conocido como «el artista» sin ningún intento de reinscribirlo en otra alternativa o identidad colectiva y se ha empezado a plantear la necesidad de un autor involucrado en las políticas sociales y colectivas de formación de identidad, más que en el tradicional y enrarecido terreno de la afirmación de la identidad.

En muchos casos lo que importa es el proyecto en sí y no el colectivo o la persona que lo pone en marcha, es decir, gran parte de las obras a partir de la década de los 90 están hechas por un número indeterminado de individuos anónimos —como los usuarios creando conocimiento de forma anónima en la «web 2.0»—, como ejemplo temprano podemos citar el proyecto *The File Room*,^[78] iniciado por el artista Antoni Muntadas en 1994 y producido conjuntamente con Paul Brenner y María Roussos, que consiste en un archivo de construcción colectiva que permanece abierto. En él los usuarios de Internet pueden consultar e introducir información sobre casos de censura sufridos por obras artísticas o literarias en todo el mundo.

Si bien durante los años 90 hubo un considerable aumento de artistas trabajando en equipo, es cuestionable si la proporción ha continuado aumentando en el siglo XXI. Aunque sin duda hay más colaboradores ahora que antes, también hay más artistas en general y se han multiplicado los centros artísticos, o mejor, se han descentrado con la aparición de otros nuevos en ciudades como Pekín, Estambul, Ljubjana, Johannesburgo,... Más aún, la emergencia del espacio virtual de Internet —que acerca y elimina fronte-

^[77] *Kollektive Kreativität* (Kassel 2005), Kunsthalle Fridericianum, Siemens Art Program & Revolver, 2005. Catálogo publicado con ocasión de la exposición *Kollektive Kreativität/Collective Creativity* en Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 1 mayo-17 julio, 2005, p. 15.

^[78] www.thefileroom.org (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

ras— ha puesto en evidencia la irrelevancia de la existencia misma de estos centros neurálgicos del arte tan emblemáticos del siglo XX (París, Nueva York, Berlín...). También las barreras conceptuales e ideológicas para las prácticas colaborativas se han deshecho más que nunca —aunque puede que haya una especie de retroceso contra los conceptos de arte relacionados con la colaboración—, es evidente que sistema del arte y las escuelas de arte están sintiendo los debates del cambio de paradigma en el arte internacional más directamente ahora que lo que lo habían hecho nunca antes.

Un ejemplo de cómo las tendencias pueden afectar a las prácticas colaborativas sería el reciente aumento del trabajo basado en el archivo y el documental. La expresión más clara de esta forma de trabajo fue probablemente la Documenta XI (2003), donde un porcentaje bastante significativo de obras había sido realizado por grupos de artistas. De nuevo, esta tendencia era tan fuerte que —como en el caso de Bob y Roberta Smith^[79] o el caso más reciente de Mai Thu Perret^[80]— algunos artistas simulaban trabajar colectivamente. Por ejemplo, una de las obras más interesantes de Documenta XI era el trabajo del artista libanés Salid Raad que trabajaba con el seudónimo The Atlas Group, una organización ficticia que documentaba la historia reciente del Líbano.

Un hecho curioso, —sobre todo para aquellos que defienden el trabajo colaborativo y rechazan cualquier trabajo que no lo sea—, es la gran importancia, especialmente visible en Bilbao, que actualmente está alcanzando un tipo de pintura relativamente tradicional. Si bien esto se debe en parte a las fluctuaciones y a los cambiantes debates propios del arte actual, también se ha visto incentivado —a nivel práctico— por el repentino aumento de coleccionistas de arte contemporáneo —una consecuencia inevitable de la importancia que ha adquirido el arte contemporáneo en esa ciudad. Las pinturas continúan siendo los objetos más fáciles de vender sobre todo a pequeños coleccionistas, los cuales han creado un circuito de galerías pequeñas que les proveen de obras de pintores/as jóvenes. Otro factor para este resurgimiento de lo pictórico es el boom de la pintura mural en contextos urbanos y la entrada de emblemáticos graffiteros, como Banksy, en el sistema de galerías. Esto, a su vez, es una de las razones de la actual importancia de la pintura, que en cierta medida marginaría el tipo de medios con los que los y las artistas colaboradores tienden a trabajar. También estaría relacionado con una generación digitalmente alfabetizada que valora el trabajo individual y hecho con sus propias manos.

Por otra parte vivimos en un momento de re-evaluación de las prácticas culturales y de redefinición del papel de la cultura en una sociedad que se enfrenta a una serie de medidas económicas, de crisis sociales, políticas y ambientales. La globalización ha demos-

[79] Robert Smith es un artista que simuló trabajar en colectivo con una hermana ficticia a la que llamaba Roberta Smith; en cada aparición pública, inauguración o conferencia, solía disculparse por la ausencia de su hermana.

[80] Desde 1999 la artista suiza Mai-Thu Perret viene trabajando en el proyecto The Crystal Frontier, una historia escrita por ella misma acerca de una comuna feminista del siglo XIX formada por personas cansadas de la sociedad capitalista y de los comportamientos patriarcales. Esa comunidad se llama New Ponderosa y Perret va narrando lo que allí acontece por medio de cartas, fragmentos de diarios, tablas de tareas escritas por las propias integrantes de la comuna y objetos hechos en la comunidad. Lo que le sirve para plantear interrogantes referidos al estatus de la obra de arte y el contexto en el que se desarrolla su producción. Consultar otros datos sobre Mai-Thu Perret en: <http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com/2011/03/mai-thu-perret-ginebra-suiza-1976.html> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

trado sus efectos críticos y el localismo se está convirtiendo en un término clave para la forma en que visualizamos la gestión del futuro. Hay ciertos teóricos que afirman que nos estamos moviendo hacia la «desglobalización»^[81], que se traduciría en un consumo y una producción localizada de los bienes. La pregunta es cuál es el papel de la cultura en un proceso de desglobalización y cómo se «produce» y «consume» cultura en un mundo «desglobalizado». Lo cierto es que cada vez están surgiendo más formas locales de producción cultural y que gran parte de ellas están relacionadas con prácticas colectivas y conectadas entre sí a través de canales alternativos, que están generando un panorama paralelo al del sistema del arte, lo que está abriendo un debate sobre dos cuestiones: qué debemos considerar «cultura» y cuáles son los criterios para evaluarla.

El crítico inglés David Barret describe la escena del arte colectivo británico de estos años en los siguientes términos:

En el año 1996, en medio del boom del New British Art (...) el comisario Godfrey Worsdale, creyó que era el momento adecuado para realizar una exposición llamada «Co-operators». Esta exposición colectiva destacaba la tendencia reciente a trabajar en pareja entre la generación más joven de artistas británicos. Los artistas incluidos en la exposición eran Henry Bond y Liam Gillick, Ramsay Bird y Hope, Andrea y Philippe, Jane y Louise Wilson, Jake y Dinos Chapman, Alan Kane y Jeremy Deller, Langlands y Bell, Sarah Lucas y Tracey Emin, y Critical Decor. En su introducción al catálogo de la exposición, Worsdale aseguraba que los índices generales de trabajo colaborativo venían siendo desestimados desde los años 60. Él pensó que esto se debía en parte a que a finales de los 80 hubo un aumento de artistas que hicieron una obra explícitamente relacionada con la situación cultural en la que esa obra se producía. Dado que la actitud inglesa en general hacia el arte contemporáneo era en el mejor de los casos de desprecio y a menudo abiertamente hostil, esta nueva generación de artistas producía obras que expresaban una actitud fuertemente combativa. Worsdale sugería que esta actitud bien podría haber inducido a los artistas a colaborar «como forma de resistencia». Efectivamente, la actitud de la sociedad hacia el arte más nuevo comenzó a cambiar en esa época, quizá en parte debido al éxito de esa nueva generación de artistas, y Worsdale seguía pensando que esa confianza que se tenía en la comunidad artística durante el boom de los años 90 también permitió que la colaboración continuara, a pesar de las cambiantes circunstancias. En lugar de trabajar colaborativamente como forma de resistencia, ahora los artistas tenían la suficiente confianza como para elegir la colaboración como otra forma más de trabajar. Es interesante señalar que Worsdale también destacaba las diferencias entre las primeras prácticas colaborativas y las que se han desarrollado posteriormente; para él, en los 60 la colaboración intentaba negar la expresión del individuo —como forma de celebrar las ideas unificadas frente a la expresión individual— mientras que los colaboradores contemporáneos

[81] En el texto *Trans-local-act*, Gilles Clément, diseñador-paisajista y ecologista francés, asegura que estamos inmersos en un proceso de «desglobalización», ver el PDF del libro en www.rhizom.net (consultado el 10 de septiembre de 2011)

parecen estar más interesados en potenciar la obra final. ^[82]

En este periodo hay numerosos grupos de resistencia, algo que a menudo se considera un aspecto inherente de la práctica artística colectiva —un deseo por alcanzar autonomía respecto al sistema del arte—, resistencia como crítica al concepto burgués de espacio público y a la separación de las esferas pública y privada por medio de procesos de auto-institucionalización que se apropian de funciones políticas normalmente asignadas al espacio público, procesos no jerárquicos de construcción de políticas de lo colectivo, autorregulación y auto-valoración de las acciones.

Algunos de los ejemplos más combativos son los colectivos que se formaron en Norteamérica a finales de los 80 en torno a la lucha contra el SIDA. A finales de los 80 aparece ACT UP (en castellano: 'Pórtate mal'), acrónimo de la *AIDS Coalition to Unleash Power* (Coalición del SIDA para desatar el poder), un grupo de acción directa fundado en 1987 en el Centro para la comunicad lésbica, gay, bisexual y transexual de Nueva York para llamar la atención sobre la pandemia de sida y la gente que la padecía, con objeto de conseguir legislaciones favorables, promover la investigación científica y la asistencia a los enfermos, informar a la sociedad y conseguir las políticas necesarias para alcanzar el

Pintada de Act Up, en un fragmento del Muro de Berlín, exhibido en el Newseum de Washington.



^[82] Traducción mía del ensayo de David Barret: «Co-operating Then and Now» (Cooperar entonces y ahora). Ver el artículo completo en: <http://collabarts.org/?p=59> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

fin de la enfermedad. Act Up NY define su objetivo en la portada de su página web de la siguiente forma: *Enfrentar el reto de la epidemia del SIDA y la crisis de la conciencia vigilante de los actos de provocación política y cultural -dando así voz a la voluntad creativa esencial de nuestra humanidad.*^[83]

3.3.1-Gran Fury

Gran Fury surgió como colectivo de activistas/artistas que se unió en 1988 a la lucha que había iniciado Act Up contra la ignorancia y la discriminación en torno al sida. Tomaron el nombre del «Plymouth *Gran Fury*», el modelo de coche que utilizaba la policía de Nueva York para los vehículos de policía secreta. El nombre también tenía por objeto hacer referencia a su furia y enfado por todo lo relacionado con la pandemia del sida. *Gran Fury* fue la comisión de propaganda oficial de ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power), creando un tipo de obras que usaban las mismas estrategias que usa la publicidad para llegar a un público más amplio.^[84]

Gran Fury hizo una serie de obras que representan su indignación hacia la pandemia del SIDA, así como la falta de acción de los gobiernos para encontrar una cura o informar al público. En sus inicios se formó como grupo de afinidad dentro de *ACT UP* para crear la instalación «LET THE RECORD SHOW» en el New Museum, tras lo cual, los miembros fundadores continuaron trabajando juntos como colectivo. La instalación incluye una versión de neón del proyecto «Silencio = Muerte», por debajo del triángulo rosa hay siluetas de las figuras que Douglas Crimp se refiere como «criminales de SIDA» —las personas que mantuvieron el silencio o la desinformación que rodeaba al SIDA. Al pie de cada silueta hay una cita de cada uno grabado en un bloque de cemento que muestra su visión sobre el SIDA. También intentaron hacer que diversas personas relevantes, como Ronald Reagan, Ed Koch, alcalde de Nueva York en aquel momento, y el Cardenal John O'Connor hiciesen frente a la pandemia del SIDA reclamándoles que le diesen un enfoque más práctico y mostraran la enfermedad de manera abierta e informasen al público sobre la importancia del sexo seguro, etc. Cada vez se fueron haciendo más conscientes de la complejidad de la cuestión y en 1994, tras la muerte de un miembro y amigo de Mark Simpson, el grupo se disolvió. Simpson murió de sida el 10 de noviembre de 1996.

Kissing doesn't kill: Greed and indifference do (Los besos no matan: la codicia y la indiferencia sí) fue una acción de arte político manipulando el medio de la publicidad y las estrategias de los medios de comunicación para hacer llegar a un público más amplio la información sobre el SIDA y los problemas que lo rodean. Combinaron las representaciones del sexo y la sexualidad con las de las diferencias de clase social y raza para diri-

[83] <http://www.actupny.org/> (consultado el 10 de septiembre de 2011)

[84] Crimp, Douglas (1990): *AIDS Demo Graphics*, Seattle: Bay Press.



Let the Record Show, con la obra «Silence = Death», creada por Gran Fury.

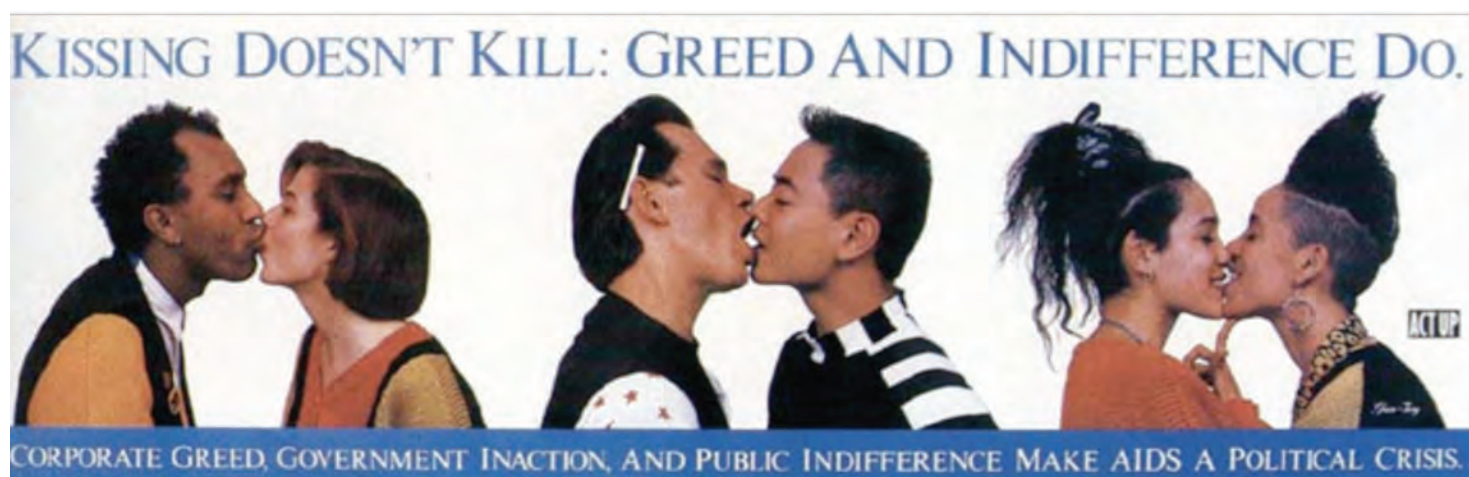
girise al máximo posible de personas y poner al descubierto ciertas creencias erróneas sobre la relación entre supuestos grupos de riesgo de identidades específicas y sida.

Gran Fury creó este cartel para las vallas publicitarias de Nueva York en 1989, que podría utilizarse en otras ciudades, ya que desgraciadamente tanto el SIDA, como la discriminación y la desinformación, eran plagas extendidas en la mayoría de países del mundo y de hecho se utilizó en autobuses de distintas ciudades.

3.3.2-AES+F Group

En 1987, los artistas moscovitas Tatiana Arzamasova, Lev Evzovich y Evgeny Svyatsky crearon *AES Group*, que cambió posteriormente de nombre a AES+F con la incorporación del fotógrafo Vladimir Fridkes en 1995.

En 1996, este grupo ruso que trabaja dentro de un esquema conceptual con imágenes casi siempre fotográficas -también en la creación en vídeo, sin olvidar medios más tradicionales, como el dibujo, la pintura y la escultura- lanzó su «Travel Agency to the Future» (Agencia de viajes para el futuro) con el «Islamic Project» (Proyecto islámico). En este proyecto promocionaban una serie de grandes tours ficticios en el año 2006 dentro de un paisaje radicalmente cambiado y distópico. AES se inspiró en el popular



Gran Fury. *Kissing Doesn't Kill: Greed and Indifference Do*, 1989.

Gran Fury. *Kissing Doesn't Kill: Greed and Indifference Do*, 1989. Poster para autobús.



paradigma político de Samuel Huntington de mediados de la década de los 90, que se anticipó a la época en que las culturas islámica y occidental chocarían violentamente. Mucho antes de los sucesos del 11 de septiembre y mucho antes de la «cruzada contra el terror» de George W. Bush, AES preparaba a los clientes potenciales para viajar al futuro por medio de un material publicitario y promocional, que incluía proyecciones fantásticas de lo que traería el nuevo orden mundial. Concretamente, AES realizó una serie de imágenes alteradas digitalmente, en forma de postales, que representan los monumentos y espacios de los típicos destinos turísticos (como los que se encuentran en París, Roma, Berlín y Nueva York) invadidos, ocupados y alterados por La civilización islámica. No es de extrañar, que estas imágenes de AES se dispersasen junto a muchas fotografías de la «zona cero» y fuesen ampliamente difundidas en Internet durante los días y semanas que siguieron al atentado contra el World Trade Center - un momento específico en que el público «occidental» se vio obligado a afrontar sus miedos hacia el Otro «islámico».

Más allá de la tesis del choque entre civilizaciones, hay quien se pregunta si el punto de vista de AES de hecho no es peligroso e incluso racista.

En un artículo del año 2002 Dorothy Barenscott^[85], describe el trabajo de AES+F en los siguientes términos:

Desde 1999, la agencia AES, y su material de promoción se han visto en una gran variedad de lugares y espacios, cada uno con sus propias complejidades, ya sean los espacios de las galerías, los espacios de la calle, o los espacios virtuales de su página web, la agencia en la World Wide Web.2. Uno de los aspectos más importantes del 'Proyecto Islámico' es la tensión construida entre «Oriente» y «Occidente», un paradigma monolítico y un concepto teórico que funciona estratégicamente a muchos niveles, ya sean geográficos, económicos, culturales o políticos.

Como grupo de artistas rusos, la posición de AES es única para poder explorar, problematizar y articular lo que está en juego en la construcción de la división Este/Oeste. Su posición surge de su propia condición de ciudadanos postcomunistas en lo que Piotr Piotrowski denomina «la zona gris de Europa». De ahí que los procesos y la retórica de la globalización y el multiculturalismo hayan originado en la práctica un cuerpo social dividido y fuertemente nacionalista y una serie de tensiones geográficas crecientes que han socavado la idea de una Europa unida, a pesar de sus intentos de armonización de todas las divisiones.

Podemos empezar por analizar el uso que hace AES de las convenciones y la identidad de una agencia de viajes y la circulación de tarjetas postales y otros objetos de turismo como forma para explorar, cuestionar y problematizar tanto la mirada



New Freedom, 1996.

Rome, 1996.



[85] Dorothy Barenscott: Grand Theory/Grand Tour: Negotiating Samuel Huntington in the Grey Zone of Europe, en: <http://www.aes-group.org/tfot.asp> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

del turista como la mirada del consumidor global - fuerzas que activan y refuerzan la división Este/Oeste a muchos niveles. Las imágenes de AES operan en grados progresivos y dentro de múltiples capas de deseo, más allá del mero deseo de viajar y consumir. Están imbricadas con la crisis intelectual de un mundo post-soviético que tiene que enfrentarse con problemas de identidad nacional e individual, con la cambiante dinámica de la representación cultural, y la eliminación de las fronteras (físicas, teóricas, culturales y económicas) en la vida cotidiana. Por lo tanto, el Proyecto Islámico de AES se puede leer en relación a una serie de problemas derivados de la articulación de la diferencia a través de la excusa del turismo y las formas en las que se representa la división Este/Oeste y se define, y con qué objetivos. Estos temas se relacionan directamente con el uso que hace AES de la imagen manipulada como medio de intercambio cultural, los espacios en los que operan y reproducen sus mensajes, y el tipo de monumentos y lugares que son alterados digitalmente y reconfigurados.

El impulso para la concepción del proyecto islámico fue la aparición de una nueva teoría política, a mediados de la década de los 90, que vislumbraba nuevas orientaciones para la política exterior norteamericana y para las relaciones globales. En la era post-Guerra Fría, algunas estrategias políticas comenzaron a formular nuevas teorías sobre la futura situación de los asuntos globales. Francis Fukuyama fue uno de los más criticados por su anuncio en 1992 del «fin de la historia» y el triunfo de la democracia liberal. Sin embargo, poco después de la Guerra del Golfo, cuando Estados Unidos y sus socios occidentales combatían con un nuevo enemigo del Este, la gran teoría de Fukuyama fue rápidamente eclipsada por la de Samuel Huntington, profesor de Harvard y presidente de la Academia de Harvard para Estudios Internacionales y de Área. En un artículo de 1993 titulado «El choque de civilizaciones», Huntington esbozó lo que sería sin duda la teoría política más influyente y altamente controvertida que rige las relaciones exteriores de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. En el párrafo inicial del artículo, Huntington asegura que estamos ante una re-conceptualización radical de la política –en realidad, de la disciplina de la ciencia política en sí misma. Él afirma:

La política mundial está entrando en una nueva fase, y los intelectuales no han dudado en propagar visiones de lo que será - el final de la historia, el regreso de las tradicionales rivalidades entre los estados-nación, y el declive de la nación-estado a manos de las crecientes tensiones entre lo tribal y lo global.^[86]

Es importante tener en cuenta que todas las fotografías digitales están creadas a partir de imágenes ya existentes –lo cual parece responder a la función de apropiación puesta de relieve por Barthes. Esto aporta a las imágenes una sensación de familiaridad y hace que parezcan reales pero a la vez fantásticas. Esta familiaridad de las imágenes se vuelve a recalcar gracias a su serialidad –las tarjetas postales, camisetas, tazas, carteles, con las que el «turista» puede anticipar dónde hará al-

[86] Dorothy Barenscott: Grand Theory/Grand Tour: Negotiating Samuel Huntington in the Grey Zone of Europe, en: <http://www.aes-group.org/tfot.asp> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

guna de las paradas y dónde mirará rápidamente, anticipando el siguiente lugar, distraído como para no entretenerse.(...)

Tras los acontecimientos del 11 de septiembre, los temas que plantea el 'Proyecto Islámico' de AES tienen un valor casi profético y amenazante. En una reciente declaración publicada en la página web de la Galería Sollertis en Toulouse (Francia) AES intenta explicar el hecho en los siguientes términos:

Cuando estalló el horrible terror en los Estados Unidos de pronto nuestro grotesco fantasma artístico de 1996 se volvió real, y la teoría de Huntington parecía cierta, como artistas sentíamos que nos había convertido en profetas. Pero ahora todos entendemos que la venganza de los eventos en los Estados Unidos no sería el úl-



timo eslabón de la cadena, sino el comienzo de la historia del siglo XXI, cuando la humanidad tiene que resolver los problemas de convivencia en un mundo global entre pobres y ricos, entre religiosos y sociedades de consumo. El proyecto no es ni anti-islámico ni anti-occidental, sino que trata de funcionar como una terapia psicoanalítica en la que las fobias de la sociedad occidental y oriental se ponen al descubierto por medio de la obra. En el «proyecto islámico» tratamos de revelar la contradictoria ética y estética de nuestro tiempo. Creemos que el arte contemporáneo no resuelve los problemas, pero puede plantear las preguntas importantes.» [87]

Fotografías del interior de la instalación en 1997 del «Islamic Project» en Graz (Austria).

The Feast of Trimalchio (La Fiesta de Trimalción) es un proyecto reciente (2009) de AES+F. Ellos lo describen así en su web:^[88]

En el «Satiricón», la obra del ingenio de un gran poeta lírico y melancólico del reinado de Nerón, Cayo Petronio Arbitro (Petronio), la mejor parte que se conserva es «La fiesta de Trimalción». Gracias a la fantasía de Petronio, el nombre de Trimalción se

[87] <http://www.sollertis.com/AES.htm> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

[88] Dorothy Barenscott: Grand Theory/Grand Tour: Negotiating Samuel Huntington in the Grey Zone of Europe, en: <http://www.aes-group.org/tfot.asp> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)



convirtió en sinónimo de riqueza y lujo, con una gula y placer desenfrenados, en contraste con la brevedad de la existencia humana.

Buscamos un análogo en el tercer milenio a Trimalción el ex esclavo, el anfitrión de los nuevos ricos de las fiestas que duran varios días, y nos lo imaginamos no tanto como un individuo sino como una imagen colectiva de un hotel de lujo, un paraíso temporal donde uno tiene que pagar para entrar.

Los huéspedes del hotel, son los «amos», de la tierra de los mil millones de oro. Están dispuestos a pasar su tiempo, independientemente de la temporada, en calidad de invitados del Trimalción de hoy, que ha creado el hotel más exótico y lujoso. El hotel combina milagrosamente una costa tropical con una estación de esquí. Los «amos», visten de blanco, que recuerda a los uniformes de los justos en el Jardín del Edén, o al vestido colonial tradicional, o a una colección de moda de verano. Los «maestros», poseen todas las características de la raza humana - son todas las edades y los tipos y de todos los estratos sociales. Están desde el profesor de universidad, el corredor de bolsa, la belleza de la sociedad, el intelectual. Los «sirvientes» de Trimalción son jóvenes y atractivos representantes de todos los continentes que trabajan en el vasto negocio de la industria de la hospitalidad como personal de limpieza, camareros, cocineros, jardineros, guardias de seguridad y masajistas.

Por un lado el ambiente de «La Fiesta de Trimalción» se puede interpretar como un lugar que reúne los rituales típicos de un hotel de ocio y placer (masaje, golf, piscina y surf). Por otro lado el «sirvientes» son unos proveedores de servicios más que solícitos. Son los participantes de una orgía, que hace realidad cualquier fantasía de los «amos», desde la gastronomía hasta el placer erótico. A veces los «amos» inesperadamente terminan en el papel de «sirvientes». Ambos se convierten en participantes de una recepción de gala orgiástica, una cena al estilo de las saturnales romanas, cuando los esclavos, vestidos de patricios, se sentaban a la mesa y sus amos, vestidos con túnicas de esclavos, les servían.

Cada cierto tiempo las delicias de «La Fiesta de Trimalción» se echan a perder por las catástrofes que se inmiscuyen en el paraíso global...



Serie The Feast of Trimalchio. Allegories # 6
Europe-Europe, 2007-2008. 7 figuras de porcelana y 7 dibujos en un gabinete.
Detalle de Europe-Europe: Neo nazi & Turkish girl.

3.3.3-Critical Art Ensemble

Critical Art Ensemble (CAE), un equipo formado en los Estados Unidos que pone de manifiesto el interés por el tema sociopolítico de una manera explícita. Puesto que comenzaron su andadura en 1987, CAE se ha ido interesando desde su creación por una gran variedad de formas organizativas de la práctica artística. Es uno de los colectivos que entrecruzan lo artístico con las prácticas activistas.

Desde 1987 el Critical Art Ensemble ha explorado constantemente las inter-

secciones entre el arte, la teoría crítica, la tecnología y el activismo político. Su larga experiencia en la práctica de los *tactical media* pasa por campos muy diversos que van desde el diseño de herramientas de contra-información, la performance tecnológica, la instalación científica y las modificaciones de tecnologías populares. Entre sus numerosas publicaciones, algunas traducidas a más de 18 idiomas en todo el mundo, se encuentra el pionero «Electronic Civil Disobedience» (1994).

En 2004, su fundador Steve Kurtz fue detenido por el FBI y acusado de bioterrorismo con motivaciones irrisorias. El caso fue seguido por la prensa internacional y la campaña organizada en su defensa recibió el apoyo de centenares de artistas y científicos de todo el mundo.

Critical Art Ensemble está formado por cinco artistas, cada uno con sus talentos y habilidades específicas, incluyendo las artes escénicas, el diseño gráfico, el arte digital, el cine, el video, la fotografía y la escritura. Esas habilidades se utilizan de manera táctica, re combinadas de acuerdo a las exigencias de cada trabajo. CAE elige un tema en una situación cultural específica y crea una obra dentro de ese contexto, con ese público en particular, y dentro del espacio social y la matriz performativa de la vida cotidiana. Utilizan las habilidades y los medios que mejor se adecúan al contenido y la situación, trasladándose a cualquier sitio - galerías, Internet o la calle —en Europa y América del Norte. La práctica de CAE está relacionada con el proceso de resistencia y la creación de obras y eventos que revelan y desafían los fundamentos de la cultura autoritaria y el pancapitalismo occidental. Sus eventos emplean una combinación del teatro tradicional y el participativo, conferencias, diálogo y texto escrito.

Durante los últimos siete años, CAE se ha centrado en la biotecnología, los efectos de la colonización y la biorrevolución en el capitalismo global. El acceso del público a los procesos de la biotecnología es limitado, es sólo el producto resultante que aparece como una mercancía, lo que resulta en una especulación



Critical Art Ensemble: Cult of the New Eve, 2000. Performance at the Museum of Contemporary Art, Toulouse



Critical Art Ensemble: Contestational Biology,^[89]

^[89] <http://critical-art.net/Original/conbio/conBio.swf> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

engañoso, miedo, desinformación y caos comunicativo. Su estrategia incluye la voluntad de ser amateurs, intentando cualquier cosa para resistirse a la especialización. Sus intervenciones pretenden facilitar a la gente información fiable y experiencias directas de operaciones rutinarias de la ciencia, para que las personas puedan llegar a entender que la biotecnología está a su alcance. En algunas obras, CAE invita a la participación del público para hacer experimentos reales, explorando la performatividad de la ciencia y el teatro. Estos experimentos públicos desmitifican el proceso científico, fomentan el interés y la investigación en los aficionados, y sirve como una especie de pedagogía pública sobre el tema de las iniciativas y los negocios de la biotecnología. A lo largo de las diversas estrategias de estas obras, CAE plantea cuestiones relativas a la democracia, al pancapitalismo, a las promesas utópicas de la biotecnología, a la eugenesia y a la vida misma.^[90]

Las demandas de estos artistas/biólogos contestatarios se pueden resumir muy brevemente en estas tres líneas reivindicativas:

- Un alto a las iniciativas empresariales para consolidar y controlar el suministro mundial de alimentos.
- Todas las iniciativas de la biotecnología y las políticas que van a tener un profundo efecto sobre el medio ambiente y / o los seres humanos deben estar bajo el control democrático de los ciudadanos.
- Que las biotecnologías que pueden tener profundos efectos sobre el medio ambiente a lo largo del tiempo sean sometidas a un estudio a largo plazo, antes de poder conseguir una licencia comercial.

3.3.4-Haha

El colectivo *Haha* fue creado en Chicago por Richard House, Wendy Jacob, Laurie Palmer y Jhon Ploof. Desde su creación en 1988, han colaborado en la realización de 21 proyectos —que incluyen instalaciones, proyectos basados en la comunidad y vídeos— en los Estados Unidos y Europa hasta el año 2008. Uno de los aspectos más interesantes de Haha son los innovadores lugares donde han mostrado dichos proyectos, desde los más convencionales —galerías y museos— a los más inesperados —frente a grandes almacenes, en el pasillo frente a la sala de juntas del Ayuntamiento de Chicago o en el techo de un taxi ambulante. Las obras de Haha son efímeras, estrechamente vinculadas

El trabajo se centra en los detalles de vivir en una situación local y sensualmente

^[90] <http://www.critical-art.net/>

integrada, con todos los elementos políticos, discursivos y sociales que intervienen ahí, y cómo afectan profundamente a nuestras vidas, a los conceptos que tenemos de nosotros mismos y de lo posible. En el proceso de trabajo de Haha es fundamental la creencia de que la colaboración despoja a la obra de arte del enfoque desde la identidad del artista como base para su interpretación, y para convertirse en un medio de investigación-una manera de ver, interpretar e intervenir en el mundo.^[91]

Para la obra «Hotel Shorts», Haha entrevistó a diecisiete residentes del hotel Carrillo Retirement en Santa Barbara, California, sobre si el hotel se ajustaba o no a su idea de «hogar». El nivel socio-económico de los residentes iba desde personas que recientemente se había quedado sin hogar a personas de la vieja aristocracia. El proyecto dio un giro inesperado dos meses después de las entrevistas, cuando Haha se enteró de que el hotel iba a ser demolido. Haha volvió a Santa Bárbara para hacer una segunda serie de entrevistas, centrándose en las respuestas de los residentes a esta noticia. La serie de videos se basa en las entrevistas y la interacción con los residentes, antes y después de la notificación de la demolición inminente del hotel.

Shorts hotel fue retransmitido por la televisión pública de Santa Bárbara, en un monitor en el Santa Barbara Contemporary Arts Forum, y en un monitor en la entrada de la Sala de Reuniones del Ayuntamiento, mientras se debatía sobre el destino del hotel. El proyecto abordó no sólo la situación de los residentes de Carrillo, sino también las



Imagen fija de una de las entrevistas de Hotel Shorts, 1996.

^[91] <http://www.hahahaha.org/> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)



Taxi se realizó en 2003 en Chicago (Illinois) y en 2004 en North Adams (Massachusetts). Estos son algunos de los mensajes que aparecían en el luminoso del coche.

cuestiones relativas a cualquier persona que se hace mayor en los Estados Unidos sin la garantía del apoyo público.^[92]

El proyecto «Taxi» consistió en utilizar un cartel publicitario digital en el techo de un coche. Dirigido por un sistema de posicionamiento global, el mensaje iba cambiando en relación a la ubicación del vehículo, frente a determinados barrios, direcciones, y públicos. La tecnología podía estar orientada incluso a un área tan pequeña como el tamaño una manzana de casas. Haha solicitaba mensajes a través servidores de lista de correo electrónico y a través del contacto directo con diversos grupos de toda la ciudad. Los mensajes animados estaban pre-programados en un ordenador integrado en la arquitectura de la cabina. Los mensajes provenían de personas que vivían en un área selecta —«Este es el mejor barrio (excepto para las bandas callejeras)», «quiero enviar un saludo a mi madre y a mi padre» al oeste de Chicago), o de alguien que quería intervenir en los establecimientos de un lugar específico —«Wal-Mart vete a casa» en frente de unos grandes almacenes Wal-mart. Los mensajes iban desde lo político a lo personal —«No te metas con mi Fro», «Necesitamos empleos, no guerra», «Hola cariño!» En lugar de anunciar productos, «Taxi» utilizaba la tecnología para dar voz a los pensamientos y las opiniones de los ciudadanos y grupos mientras el coche circulaba por los barrios de la ciudad.

3.3.5-Škart

Škart es un colectivo fundado en 1990 en la Facultad de Arquitectura de Belgrado. Desarrollan un trabajo experimental basado sobre todo en los medios de la poesía y el diseño, su concepto principal es «La arquitectura de las relaciones humanas». A través de un flujo constante dentro del colectivo en el que se van incorporando nuevos miembros, su objetivo es trabajar colaborativamente para desarrollar nuevos valores.

A través del proceso de hacer están especialmente interesados en incorporar lo que ellos llaman «bellos» errores y se esfuerzan constantemente por combinar trabajo y placer.

[92] <http://www.hahahaha.org/projHotel.html> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

Se caracterizan por realizar acciones, políticas, económicas y eficientes, utilizando los medios más simples posibles para subvertir el mecanismo dominante del poder y de los medios, creando así un nuevo tipo de economía artística paralela que tiene lugar fuera de la circulación de las mercancías (...) y que permite acceder a un intercambio que tiene lugar fuera del sistema consumista.

Como dice Jean-Baptiste Joly: *Sus proyectos no se conciben para el mundo del arte y mucho menos para el mercado del arte. Involucran a pequeños grupos de gente que contribuyen a su propio conocimiento y experiencia. Permiten a esas personas participar en un sistema de trueque simbólico a través del cual recuperar su dignidad. Esto es cierto para los estudiantes de Belgrado que están en el Coro Skart (...) y para las madres solteras de «Zena», que cosen telas bordando aforismos sobre la realidad política. (...) Dragan Protic y Dordealmazovic son contadores de cuentos que saben que el muro que separa el mundo de los hechos del mundo de los cuentos de hadas es siempre potencialmente permeable. Son narradores que invitan a los oyentes a atreverse a pasar «a través del espejo» y usar el arte para convertirse en agentes activos de su propia historia. Los dos artistas de Skart son prestidigitadores de los procesos artísticos dentro de la arena social, magos que no ven diferencias entre arte y vida. Ellos saben que la política sólo puede ser poética y que la poesía sólo puede ser política.*^[93]

De esta manera se presentan a sí mismos en su página web:

Armatura (himno arquitectural), el estreno en la Facultad de Arquitectura, Belgrado 1993^[94]. Este artículo fue encargado por la revista *Vreme independiente* de noticias, pero nunca se ha publicado con la excusa de su "excesiva extensión.

Armatura

En una fría, lluviosa noche, desesperada, unos pocos elegidos y los interesados se dispusieron a asistir a un evento del que no se sabía mucho, a excepción de la desconcertante información en la invitación que decía: «estreno del



Outside of Europe we are stuck, but Europe just says: that's tough luck. (Estamos atascados fuera de Europa, pero Europa sólo dice: 'mala suerte'). De la serie Kuvarice (bordados), por lo general piezas de lino blanco bordadas, con escenas idílicas y proverbios tradicionales, que se utilizan para decorar la cocina y las paredes de baño en las zonas rurales de la antigua Yugoslavia, hoy República de Serbia.

^[93] Jean-Baptiste Joly: *Dissimile.prospektionen-Junge europäische Kunst*, catálogo de exposición, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 2002, p. 35-36.

^[94] Artículo publicado en inglés en: <http://www.skart.rs/> (traducción mía). (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

Himno Arquitectural –un poema de amor-técnico de la Facultad de Arquitectura, Belgrado, sala de conferencias 8, noviembre de 1993, 301 a las 9 pm, ARMADURA, la armadura, que es lo que nos une...», junto con la puntuación y los nombres de los participantes, productores y asistentes.

El pasillo central del edificio de las facultades técnicas fue decorado festivamente con pancartas y carteles (la identidad gráfica de la Armadura fue obra de Branko Pavic, un artista gráfico y profesor de Bellas Artes en la Facultad de Arquitectura), pero a no ser por un joven que estaba dando instrucciones agitando banderas de Armadura, difícilmente alguien habría podido encontrar el «lugar del encuentro clandestino» en el ático del imponente edificio en el Boulevard de la Revolución.

Los miembros del público entraban en la sala de conferencias en pequeños grupos, por turnos cada quince minutos. Los que estaban haciendo cola pacientemente, esperando su turno, estaban desconcertados por el cambio que se percibía en los rostros de las personas que salían con una sonrisa en sus caras, estaban verdaderamente de buen humor y contentos de ir a una aventura incierta.

Las cinco actuaciones del Himno de arquitectural, compuesto por Ana Kara-Pesic, tuvieron el mismo escenario. Sin embargo, los que estuvieron presentes en la primera representación dicen que estuvo mejor. Al principio, tras la presentación de los participantes por Dragan Protic, miembro del grupo ŠKART, el organizador y creador del evento, el decano de la Facultad de Arquitectura, el Sr. Mihailo Zivadinovic, a petición personal, anunció la primera performance de Armadura y dio lectura a un discurso introductorio:

«ARMADURA, ESO ES LO QUE NOS UNE».

Los lazos de la Armadura nos unen con un abrazo acerado de su corazón de hierro. Nos unen con sus barras, estribos, ganchos, anclajes y cables. Puede ser: pre-tensados, filtrados, comprimidos, trenzados, acodados, retorcidos en espiral, suspendidos. Se resisten al estiramiento, al fracaso, a la ruptura, a la torsión, al esfuerzo cortante y a otros elementos fascistas.

ARMADURA - una poesía completa en una sola palabra. Al final de este pesado discurso, vamos a exclamar al unísono:

QUE CORRA EL ALCOHOL, VIVA-LA- ARMADURA ¡Salud!

El público, equipado con sombreros de papel especial y pequeñas banderas, estaba encantado con la escena. Mientras que el Sr. Zivadinovic hablaba, los miembros de la banda URGH (thrash/speed metal) estaban en escena, con los tocadores de corneta por encima de ellos, y al lado - las niñas del coro de la escuela de música «Josip Slavenski», mientras, debajo, a los pies del decano, se encontraba el Sr. Marc Hawker, arquitecto y artista del Body art de Escocia mintiendo (cuya vida, al pare-

cer, cambiaría de manera significativa tras su estancia de un mes en Belgrado). A la izquierda, durante todo el espectáculo, estuvo el actor Miodrag Misić dormitando en un sillón, y a la derecha, había miembros de la familia Mikrob, de pie —una semana antes del estreno de la Armadura, Sasa Marković, un artista que actúa más frecuentemente bajo el seudónimo de Mikrob (microbio), pero recientemente también como Bridegroom (esposo), cuando se le preguntó cuál era su mayor deseo para que una estrella fugaz pudiese hacerlo realidad, dijo que quería una esposa y un niño hermoso; Armadura hizo realidad su deseo—.

Bajo la discreta dirección de ŠKART, el himno de la performance fue progresando a partir de la versión de la URGH del himno, mientras el incansable señor Hawker lidiaba con un rayo láser rojo, drigido hacia los tocadores de bocinas y el coro de la escuela de música «Josip Slavenski», cuyos miembros fueron alcanzando más altura, haciendo pausas ocasionales en el canto para que el otro actor, Goran Savčić, pudiera recitar las líneas, «Si yo hubiera vivido en ese edificio, habría acariciado la fachada sin cesar, a través de una ventana abierta, ... Si yo hubiera vivido en ese edificio ... Si yo hubiera vivido».

Después de la actuación, el público salía del edificio de las Facultades Técnicas, orgulloso, quitándose los gorros de papel Armadura y los banderines, que probablemente, incluso ahora, siguen conservando con especial reverencia en un lugar prominente.

Independientemente de lo extraño, excéntrico, divertido, emocional, extraordinario, fantástico y alejado de la rutina diaria que pueda parecer lo que pasó aquella noche, la Armadura es un argumento más en favor de la afirmación de que está apareciendo un fenómeno muy distinto en los años noventa en la cultura contemporánea de la ciudad de Belgrado.

Desde los años setenta, cuando el tema de la participación en el arte conceptual era una postura crítica, a los años ochenta, que contó con la expresión, una actitud despreocupada, ligera y frívola, hemos llegado a la década de los noventa en que el arte (creatividad) es la única salida, la única manera de preservar nuestra propia personalidad. Por supuesto, esto se refiere a las personas con sensibilidad que recuerdan y reconocen su tiempo, y que son inteligentes y lo suficientemente fuertes como para protegerse a sí mismas en las actuales circunstancias de la sociedad sin un sistema y con un colapso de la moral, con sensaciones brutales a diario y lesiones físicas y psicológicas.

En este caos en ebullición de los Balcanes, hace un par de años, empezaron a surgir ideas, por las cuales algunos proyectos artísticos semi-ilegales empezaron tímidamente a pasar a un primer plano, y sentaron las bases para una nueva escena cultural paralela, un fenómeno básico y que fue ignorado y aún se sigue pasando por alto por la sociedad en general, tanto por quienes detentan el poder y como

por la oposición. Proyectos llevados a cabo sobre los sectores PÚBLICO-PRIVADO por parte de ART LED y URBAZONA en un sentido más amplio, o ARMADURA en un sentido más cerrado, conforman una nueva ola de arte inducida por los propios artistas, que se propaga a través de, o se basa en, personas con ideas afines y aquellos que tienen suprimida y/o reprimida su energía creativa.

De todos modos, el estreno de Armadura debía haberse llevado a cabo hace dos años en el Salón de Arquitectura de la Artes Aplicadas Museo, pero se pospuso debido al escándalo potencial que podría estallar, o, como el conservador del museo más tarde explicó: «Era demasiado radical para la época». ¿Tanto han cambiado el gusto y el ambiente artístico en los últimos dos años? Quizá. Una situación nueva, donde los artistas se unen, se apoyan y alientan mutuamente, y que genera en el proceso otros «dispositivos» benévolos, crea las condiciones para que se pueda asumir una acción artística. Sería a la vez duro y pretencioso intentar clasificar e interpretar este fenómeno (que recuerda ligeramente la práctica experimental del arte ruso) desde el punto de vista la historia del arte.

Sobre todo, lo más significativo que ha puesto de manifiesto esa situación es la necesidad sociológica de formación de nuevos grupos para satisfacer ciertas necesidades espirituales, sin aspiraciones a ganar un reconocimiento potencial, social o material. Se ha creado una nueva posibilidad en el arte contemporáneo - la plena libertad de expresión y la auto-responsabilidad en un «vis-à-vis» entre el paso del tiempo y la historia. En una posición de aislamiento, no hay espacio para el compromiso.

Darka Radosavljević, 15 de noviembre 1993.

ARMADURA REVELAR

Casi diecisiete años después del estreno de la Facultad de Arquitectura de Belgrado, a finales de agosto de 2010, en un entorno completamente diferente, un público diferente tendrá la oportunidad de disfrutar de una nueva performance de Armadura –Himno de la Arquitectura– un poema de amor a la técnica. En Giardini, la Armadura abre el proyecto de exposición del grupo de arte ŠKART llamado SEASAW PLAY-GROW -Non-Equilibrium Ground, en representación de Serbia en la Bienal de Venecia. Esta vez actuará el coro PROBA (=ENSAYO), formado por antiguos miembros del coro HORKEŠKART con varios participantes estreno de 1993.

Más de dieciséis años más tarde, la armadura ha resistido todas las presiones, tensiones, rupturas, toda fractura, torsión, corrosión...

El público y los artistas, que estuvieron presentes en el estreno de Armadura - Himno de la Arquitectura - un poema de amor-técnico, constituían una determinada red social de entonces y ahora, «diferentes» personas renuentes a aceptar los modelos y las soluciones estereotipados, pero dispuestos a buscar y crear combinacio-

nes aparentemente inusuales de formas socialmente reconocidas y no reconocidas. Aunque completamente contraria a las características exactas de una armadura, la red inusual basada en la espiritualidad subyacente, la sensibilidad y el compromiso compartidos persiste hasta la fecha. Partes de la red se encuentran dispersas en todos los ámbitos de la vida, unos van, y luego vuelven, algunos son más fuertes, y cuando se desgastan, se reemplazan por otros nuevos.

ŠKART ARMADURA comprende una multitud de gente pequeña / grande. Es difícil hacer una estimación, pero unas dos mil personas en todo el mundo están participando en su creación y mantenimiento.

Desde que Dragan Protic y Balmazovic Dorde establecieron el grupo de arte ŠKART, como el resultado de las peleas/diálogos entre dos personajes, en un estudio abandonado de la Facultad de Arquitectura de Belgrado, el grupo se ha ido expandiendo y contrayendo alternativamente.

Žol y Prota son una extraña pareja. Mientras Prota hace un esfuerzo por sacar tiempo y mostrarse comprensivo con todo, hacer favores, incluso cuando no puede hacerlos, para ponerse en contacto, estar siempre de acuerdo y olvidar, «flotando» en un punto intermedio, Žol mira al mundo de una manera más racional, con un enfoque con los pies en la tierra, e intenta tener el control. En vista de ello, son totalmente diferentes y no se podrían concebir como autores individuales separados.

Nunca ha estado claro quién conforma el Grupo exactamente, excepto para Žol y Prota. La pregunta es si realmente es un grupo o se ha convertido en un movimiento en el que muchas personas participan en desarrollo y el apoyo a lo que estos dos autores logran poner en marcha por medio de empresas de diseño distintivo y el inicio de diversas acciones artísticas.

Al entrelazar lo gráfico y la performance, mediante la participación de muchos colaboradores y asociados, están creando incansablemente un entorno único que consta de un espacio (público) cuidadosamente seleccionado, energías y experiencias humanas. Sus «obras públicas», que están en la zona fronteriza entre el arte y el activismo, siempre apuntan con precisión a los problemas sociales llamando la atención sobre la gente (poco) común - nuestros vecinos, amigos, transeúntes...

Desde Armadura - Himno de Arquitectura- con piezas de actuaciones musicales de Lili Marlon donde los actores principales eran coros de jubilados y marineros, y la creación de Horkeškart o el coro Proba, hasta el proyecto actual de Pesnicenje (Poetree), siempre ha habido detrás una plataforma para el despegue y el aterrizaje de todo tipo de individuos creativos.

Cualquier cosa que hicieran los miembros del grupo ŠKART, se materializaba a través de la presencia y participación de los demás. Muchas de sus obras de diseño

gráfico que surgieron de proyectos como «Tristeza», «Tu mierda es tu responsabilidad» (tus miserias son tuyas, lo que haces mal lo tienes que arreglar tú) o «cupones» hoy son artefactos que hablan por sí mismos de un momento determinado de la sociedad. Cada uno de ellos cuenta una larga historia sazonada con los destinos y los movimientos de personas anónimas que celosamente han generado e intercambiado mensajes verbales transformándolos en pequeños objetos visuales.

Desde el principio, aunque la performance se hizo en la Facultad de Arquitectura, Armadura se dirigía a un público mucho más amplio. Al igual que la arquitectura que no tiene sentido sin la presencia de la gente, este poema de amor-técnico no tiene sentido sin las personas que componen la armadura. Y este es el tipo de

HORKEŠKART, Belgrado 2007.



personas que estaban allí en noviembre de 1993, en aquellos tiempos difíciles, en la Facultad de Arquitectura.

Es un tiempo difícil el de hoy también. Es diferente, pero con problemas. Ya no hay amenazas de lesiones físicas causadas por el entonces furioso caos de la guerra de los Balcanes, pero las lesiones psicológicas y la inmoralidad son una amenaza clara y presente que se extiende más allá de esta región geográfica. La necesidad de un espíritu comunitario en los oasis mentales es aún más grande. Por lo tanto, cada vez más personas se refugian en sí mismas. El arte ha salido de las galerías y museos, y nos llama a participar, a participar, para ayudar a encontrar libertad, su propio alter ego.

Hoy el grupo ŠKART tiene muchas caras y facetas. ŠKART es «Proba», y «Pesnicenje / Poetrying», y también cuando las mujeres y los hombres están sentados en las plazas de la ciudad bordado «Kuvarice». Es algo así como un movimiento que consiste en un gran número de personas creativas que desean participar en esta comunidad informal.

Si ŠKART es un movimiento, entonces Armadura es su himno. Al igual que el himno canta, «ARMADURA, armadura, armadura, es lo que nos mantiene unidos». Darka Radosavljević Vasiljević. 01 de agosto 2010.^[95]

3.3.6–Raqs Media Collective and Sarai

El colectivo fue fundado en 1991 en Nueva Delhi, India, por Monica Narula (1969), Bagchi Jeebesh (1965) y Shuddhabrata Sengupta (1968), tras graduarse juntos en el prestigioso centro de investigación Mass Communications Research Centre de la Universidad Jamia Milia Islamia, en Delhi. Durante el resto de la década de 1990, Raqs hicieron una serie de documentales, como *In the Eye of the Fish* (1997), *Present Imperfect, Future Tense* (1999) y una serie televisiva de trece capítulos, *Growing Up* (1995), que muestran muchos de los temas que el colectivo ha seguido para explorando y desarrollando en su trabajo posterior: el paisaje urbano y la experiencia, los significados y los usos de los medios de comunicación y la tecnología, la naturaleza del conocimiento y lo que significa aprender, y la idea de creatividad – que en su trabajo se convierte no sólo un impulso artístico, sino también en una facultad humana más amplia asociada a la capacidad de los individuos y de las sociedades para la innovación imaginativa y ética. Estas películas muestran cómo Raqs evita enérgicamente los tropos convencionales de la narrativa documental, cuya relación con formas del poder establecido les parece evidente.

Raqs trabaja en nuevos medios y la práctica del arte digital, cine documental, la fotografía, la teoría de los medios de comunicación y la investigación, la escritura, la crítica y el comisariado. La pregunta que surge entonces como si algo de esto tiene que ver con las bellas artes. Lo que se puede decir es que el Raqs Media Collective fueron incluidos en la exposición internacional de arte Documenta 11 en 2002, y que eso nos da un precedente para discutir aquí, si no en términos de bellas artes, sí en términos de arte, que yo diría que es mucho más importante que la cuestión de lo bello.

En 2001, justo una década después de su formación, Raqs Media Collective junto con Ravi Vasudevan y Ravi Sundaram fundaron The Sari New Media Initiative. Sarai es un programa del Centro para el Estudio de Sociedades en Desarrollo en la Universidad de Nueva Delhi.^[96] Sarai parece haberse convertido en el principal logro del Raqs Media Collective, y se ha comprometido en proyectos artísticos de comunidad como *Cybermohalla* (mohalla = barrio urbano denso). Esto implica trabajar con los jóvenes que viven en barrios de tugurios y barrios populares de Nueva Delhi. De acuerdo con los escritos de Sarai, han sido testigos de la articulación entre las visiones de dos grupos de jóvenes (con edades comprendidas entre 15 y 25 años) en el asentamiento de mayoría musul-

^[95] <http://www.skart.rs/>
(consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

^[96] <http://www.sarai.net> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

mana de Lok Nayak Jai Prakash (LNJP), Basti... en el centro de Delhi, y sobre todo los reasentamientos de las colonias Dalit de Ambedkar Nagar en Dakshinpuri en el sur de Delhi. ...El Basti LNJP es un antiguo asentamiento ilegal que lleva décadas en el corazón de la ciudad. Los habitantes de LNJP Basti no tienen estatus legal por lo que se enfrentan al constante acoso policial y a la amenaza de desalojo. El asentamiento Dakshinpuri es legal, pero hay un grave problema de desempleo y de puestos de trabajo de bajos ingresos, y una cultura de la delincuencia nacida de la presión desesperada para poder cubrir las necesidades de la vida urbana.

Los detalles locales, incluso en este breve pasaje, indican hasta qué punto el arte socialmente orientado requiere de un compromiso con la comunidad y de un conocimiento local en vez de generalizaciones utópicas.

Pero es en la frase siguiente donde encontramos algo que parece aplicable a cualquier parte del mundo: *Para los grupos de jóvenes encontrar espacios para la reflexión y la creatividad en lugares como estos es un acto de intransigencia cotidiana ante un entorno urbano cada vez más cruel. (Nancy Adjanía 2006)*. Esta frase es una formulación muy concreta del proyecto artístico de acercar el arte a la vida.

El idealismo del objetivo de «incorporar el arte a la vida» de hecho llega a una definición muy concreta: proporcionar un espacio para la reflexión y la creatividad dentro de un entorno urbano alienado. Este parece que es ciertamente el objetivo tanto para el Graffiti Research Lab, como para Oda Projesi, para el Institute for Infinitely Small Things, como lo es para Sarai y para tantos otros colectivos que han surgido en la última década en distintas ciudades del mundo.

El proyecto *Cybermohalla* proporciona habilidades de medios y equipos que permiten a los jóvenes explorar, reflexionar y representar su entorno de una manera políticamente consciente: comprendiendo las «consecuencias de lo que les sucede a las ciudades cuando sus espacios en que se vuelven comprimidos y cerrados» y cómo pueden afrontar y resistir tales efectos.

En palabras del historiador y crítico de arte Graham Coulter-Smith:

Cybermohalla es tan profundamente socio-político que plantea la cuestión de si es arte. En el capítulo tres que he citado la sincera declaración de Thomas Hirschhorn cuando dice: «Siempre he tenido clara una cosa: Yo soy un artista y no un trabajador social» (Doherty en 2004: 137). Esta es una observación útil, porque si tomamos Hirschhorn como modelo Cybermohalla entonces no es arte, sino «trabajo social».

Lo que descubrimos aquí es la estrechez de ciertos contemporáneos de vanguardia, que se contentan con la expresión onanista política más que con un modo de acción que podría tener un beneficio social concreto. En vez de eso, el artista del sistema de museos de bellas artes, predica a los miembros de la burguesía lo que ya



Vista de la instalación *Architecture for Temporary Autonomous Sarai*, 2003.

saben. Pero hay que inclinarse ante la sabiduría de Hirschhorn, porque él es un artista canonizado que entrará en los libros de historia (la forma en que será tratado por los historiadores del arte críticos, es otra cuestión).^[97]

La instalación *Architecture for Temporary Autonomous Sarai* (2003), hecha en colaboración entre el Colectivo Raqs Media y el Atelier Bow-Wow, fue encargada por el Walker Art Center, de Minneapolis. Steve Deitz del Walker Art Center cuenta que quedó impresionado cuando vio el proyecto de Raqs Media Collective Sarai – primero online y luego en Nueva Delhi. Deitz cita la definición que Raqs Media Collective hace de sarai:^[98]

(... Para nosotros, la creación de un Sarai era crear un «hogar para nómadas» y un lugar de descanso para las prácticas del nomadismo de los nuevos medios. Tradicionalmente, los sarais también eran los nodos en el sistema de comunicaciones

^[97] <http://www.installationart.net/Chapter6Conclusion/conclusion04.html> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

^[98] http://www.raqsmediacollective.net/images/steve_essay.pdf (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)



Sin título (Conran's I), 8x10", C-print, 1992-93.

(horse-mail!) y los espacios en los que se podían representar espectáculos teatrales, música, danza derviche y debates filosóficos.^[99]

En Arquitectura nos encontramos con un resurgimiento de la intersección entre arte, arquitectura y diseño que fue tan productiva durante el movimiento modernista que precedió a la práctica del arte deconstructivo.^[100]

3.3.7- Art Club 2000

En sus obras, el grupo Art Club 2000 —fundado en 1992— se ocupa de preguntar por las posibilidades actuales de la producción artística. Su primera exposición, «Commingle» 1993, —una confrontación con las campañas publicitarias de la empresa norteamericana de confección GAP— tuvo un fuerte impacto. En una serie de las fotografías «infames», el colectivo (compuesto por siete

artistas) parodiaba la uniformidad de las imágenes que supuestamente encarnan el estilo de vida de su generación. La irónica apropiación de la cultura pop y del sistema artístico, de sus funciones, paradigmas y códigos, y la reflexión sobre estos, caracteriza también los posteriores trabajos de Art Club 2000. En «SoHo So Long», 1996 analizó los procesos de aburguesamiento evidente en el traslado de numerosas galerías de SoHo a Chelsea. La influencia del arte de los 70 - y en particular del conceptual - sobre las obras actuales del tema de la exposición «1970» (1997): entrevistas con protagonistas de esa época o una acción realizada con un cuestionario al estilo de «Polls» de Hans Haacke, (1969-1973), citando estrategias artísticas de los años 70, que han hecho suyas los 90, reforzándolas. Con la repetición, apropiación y modificación de procesos de imágenes existentes, los proyectos de Art Club 2000 también alteran el significado de la noción de autoría. «Night of the Living Death Author», 1998, combina, ya en el título, la película de culto «Night of the Living Death» (La Noche de los muertos vivientes) con la célebre tesis de Roland Barthes sobre la «muerte del autor»: el mundo del arte es retratado como un estado policiaco en el que los artistas —representados por los miembros de Art Club 2000— llevan, tras la muerte del autor, una existencia de zombies. Sin abandonar la distancia crítica con los mecanismos del negocio del arte, que se apropia incluso cualquier apunte de crítica, el grupo presenta la ambivalencia y las interconexiones de la propia

^[99] http://www.raqsmediacollective.net/images/steve_essay.pdf (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

^[100] Graham Coulter-Smith: <http://www.installationart.net/Chapter6Conclusion/conclusion04.html> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

posición, valiéndose de un humor sumamente eficaz.^[101]

3.3.8- Knowbotic Research

Formado por tres miembros de origen germano-suizo, Christian Hübler, Alexander Tuchacek e Yvonne Wihelm, todos ellos nacidos en 1962. El grupo de investigación Knowbotic ha experimentado con la intersección de la tecnología, la información y el conocimiento, el interfaz, la realidad virtual y la mediación en red. En su trabajo «Simulation Mosaik Data Klaengede» 1993, experimentaron con el agente de llamadas inteligentes, aplicaciones que pueden reunir información diáfana por sí mismos (también llamado knowbots) y espacios virtuales inteligentes (entornos de información flexibles distribuidos en redes electrónicas). Knowbotic Research invitan regularmente a gente de campos no artísticos para participar en sus proyectos, tales como científicos, filósofos e ingenieros, según el concepto de cada proyecto. En colaboración con la Academia de las Artes Audiovisuales de Colonia, Knowbotic Research fundaron «Membrane», un laboratorio de «media-estrategias», en 1995. En su trabajo más reciente, han creado proyectos basados en medios tecnológicos que tratan de intervenir (física o digitalmente) en el dominio público. En 1998 declaraban:

Estamos a favor de experimentos que no crean nuevos sistemas, sino que se encuentran temporalmente entre los más diferentes sistemas ya existentes y que abren campos de actuación con reglas variables, zonas efímeras de la diferencia, que crean enfrentamiento, condensación y que van más allá del intercambio de informaciones meramente transmisor e indicador.^[102]

En palabras del crítico de arte digital Christoph Blase^[103]:



SMDK_SIMULATIONSRAUM-
MOSAIK MOBILER DATENKLÄNGE.
Walk through data base. Vista de la
instalación en Hamburgo, Alemania
1993.

^[101] Texto de Astrid Wege, en VV.AA.: *Art at the Turn of the Millenium*, Taschen, Köln 1999.

^[102] VV.AA.: *Art at the Turn of the Millenium*, Taschen, Köln 1999, p. 278.

^[103] Texto de Christoph Blase en VV.AA.: *Art at the Turn of the Millenium*, Taschen, Köln 1999, p. 278.

Una de las grandes ilusiones que se han puesto en los nuevos medios de comunicación es la conexión entre los conocimientos artísticos y filosóficos y los resultados científicos. Estos medios permitirán representar fenómenos que hasta ahora no podían exponerse visual y físicamente. Knowbotic Research, un grupo de tres artistas, viene desarrollando desde 1993 instalaciones practicables sobre esa materia; se trata de instalaciones que se perfeccionan continuamente y que, por la complicada tecnología informática que exigen, sólo pueden verse durante unos días. En «Dialogue with the Knowbotic South» se vienen transmitiendo, desde 1994, datos de estaciones de investigación de la Antártida a un ordenador que las proyecta a una gran pantalla, donde pueden verse y oírse en forma de partículas que deambulan en el espacio. El usuario, del despliegue que tiene a la vista, puede solicitar datos de similar contenido apretando un botón, al mismo tiempo que se mueve tridimensionalmente entre el torbellino de datos. Sin saber exactamente de qué se trata, ese escaso acopio de datos comienza a ser comprensible para él, según determinados criterios. El proyecto «IQ_dencies-questioning urbanity», que se realizó por primera vez en Tokio en 1997, trata sobre los cambios y las planificaciones en aglomeraciones urbanas. El usuario es equipado con pequeños monitores manuales y móviles: mientras que se mueve en la sala, aparecen en pantalla asociaciones con un determinado barrio; en Internet puede consultar otras informaciones. El aspecto central es la ruptura de los habituales procesos de transmisión, que se confrontan con una experiencia desacostumbrada. La ventaja de la realización en el área artística estriba en que no hay que probar inmediatamente la utilidad de semejantes experimentos.

3.3.9- Seymour Likely

Es un personaje de ficción inventado por tres artistas holandeses: Aliso Mantje (1954), Ronald Hooft (1962) e Ido Vinderink (1953). Seymour Likely supuestamente es un artista estadounidense, cuyo trabajo abarca distintas disciplinas.

Este anárquico trío también abrió un bar en el centro de la ciudad de Amsterdam llamado Seymour Likely Lounge, patrocinaron un equipo de baloncesto local llamado The Canadians (Los canadienses), y han creado numerosos carteles de cine para películas inexistentes protagonizadas por ellos mismos. Por medio de la realización de copias de obras de arte y de eventos ficticios, pretendían denunciar la corrupción del arte y del dinero. Su obra minimal para suelo «Never marry a railroad worker» (Nunca te cases con un trabajador del ferrocarril), es un doble ataque a Carl André. Es una instalación donde se colocaron en el suelo varias copias de un libro que lleva este título, pero con todas las páginas en blanco, ordenadas como si fuera una obra de Carl André.^[104]

En 1993, en el mercado de la carne de la ciudad holandesa de Middelburg, Seymour Likely realizó una instalación escultórica que se alejaba de su ironía habitual. El comi-

^[104] Como es sabido, Carl André pasó algunos años trabajando en el ferrocarril y más tarde se vio envuelto en un escándalo relacionado con la muerte de su esposa, la artista Ana Mendieta.

sario y crítico de arte Lex ter Braak llegó a afirmar que en esta obra «se habían puesto serios»^[105]:

Inscritos en una forma rectangular había maniqués de hombres, mujeres y niños aparentemente desordenados que parecían flotar sobre las losas de la sala. Unidos con pesadas cadenas y con grandes candados que los ataban unos a otros. En algunas partes una figura se elevaba sorprendida, mirando pensativa a su alrededor. Entre las figuras había decenas de globos blancos y negros y todo eso (los maniqués, las cadenas, los globos...) se enredaba en un laberinto de serpentinas de color, como si las figuras se hubieran derrumbado bajo la pesada carga de su alegre fiesta de confeti.



Seymour Lively. Imágenes de la instalación *Men, Women, Children*, (1993) en el mercado de la carne de Middelburg (Holanda). Fotos: Wim Riemens.

La instalación recuerda por una parte a la figura introspectiva del pensador de Rodin, que en la situación actual estaría condenada a caer, como caído está el conjunto escultórico del suelo, por otra parte está la similitud con las pinturas del Juicio final de numerosas obras medievales y renacentistas. Al mismo tiempo recuerda las disposiciones en forma rectangular de las obras de Richard Long.

Además de las cuestiones que plantea la obra en sí sobre la condición humana: el hombre es prisionero de sus semejantes, la instalación parece el resultado de un desmadre festivo, pero la forma fría en que está presentada y los límites de todas estas preguntas y referentes, mantienen la obra un cierto distanciamiento moderno.

Entre las variadas disciplinas a las que se dedica Seymour Lively está la música. Estas son algunas de las letras de las canciones que han escrito:

Seymour Lively – «The GNP List» (demo)^[106]: *Say welcome to the new religion, sometimes called economy. It's a part of nature now and can't be changed. It's perfect as it is, let's win the BNP League [the GNP list]. Cut down the welfare state now, adjust to*

^[105] Ver artículo completo de Lex ter Braak titulado «Men, Women, Children»: <http://vleeshal.nl/tentoonstellingen/seymour-likely-men-women-children> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

^[106] <http://www.youtube.com/watch?v=2VPmPe4Xi7A>



Seymour Likely, S/T. Cortesía de la Verbeke Foundation. <http://www.verbekefoundation.com/seymour-likely.html>

the will of God. Cause it's created by God not by bank directors on some distant island, where the walls are high and the taxes are low. (Da la bienvenida a la nueva religión, llamada a veces economía. Es parte de la naturaleza y ahora no se puede cambiar. Es perfecto como es, vamos a ganar la Liga del GDP [Producto Interior Bruto, PIB]. Reducir el estado de bienestar ahora, se ajusta a la voluntad de Dios. Porque está creada por Dios, no por directores de bancos en alguna isla lejana, donde las paredes son altas y los impuestos bajos).

Seymour Likely – «Snow Over Stockholm» (demo)^[107]: *I moved to the big city up in the north where it snows all the time. It turned out to be no difference, just as lonely but in a silent crowd. Snow over Stockholm tonight. (Me mudé a la gran ciudad del norte, donde nieva todo el tiempo. Resultó que no hay diferencia, me sentía igual de solo, pero entre una multitud silenciosa. Esta noche nieva sobre Estocolmo).*

Seymour Likely – «You Are Needed» (demo)^[108]: *Killing time on your job it's ok soon it will be weekend. Men in ties they don't lie when they say that you are needed. They need you to uphold their wealth, they need you to buy the things they sell, they need you to behave very well. Yeah they need you like a child who needs his toys, yeah they need you like a sergeant needs his boys, to kill and die in a war. (Está bien matar el tiempo en tu trabajo, pronto llegará el fin de semana. Los hombres de corbata no mienten cuando dicen que te necesitan. Te necesitan para mantener su riqueza, te necesitan para comprar las cosas que ellos venden, necesitan que te portes bien. Sí, te necesitan como un niño que necesita de sus juguetes, sí, te necesitan como un sargento necesita a sus chicos, para matar y morir en una guerra).*

Seymour Likely – «Not What I Hoped For» (demo)^[109]: *This is not what I hoped for, hear my neighbors having sex. I am so happy for them, but I am worried about myself. This is not what I dreamt of, hanging on the Internet, talking to teenagers who feel so depressed. (Esto no es lo que yo esperaba, oír a mis vecinos practicar sexo. Me alegro por ellos, pero estoy preocupado por mí mismo).*

^[107] <http://www.youtube.com/watch?v=TNr5CVShqBY> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

^[108] <http://www.youtube.com/watch?v=5lR59Ukahnk> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

^[109] <http://www.youtube.com/watch?v=GBDfZlPAkRo> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

Esto no es lo que yo soñaba, estar colgado en Internet, hablando con adolescentes deprimidos).

Seymour Likely – «Revolution» (demo)^[110]: Let's make a revolution, because there's no time to wait and see. The rich are getting richer, and they tell us that we are free. They talk about equality, but that's nonsense, it's all just make believe. (Vamos a hacer una revolución, porque no hay tiempo para sentarse a esperar. Los ricos se hacen más ricos, y nos dicen que somos libres. Hablan de igualdad, pero es una tontería, todo es pura apariencia).

3.3.10- Atelier van Lieshout

El fundador del Atelier van Lieshout y su ideólogo es el artista Joep van Lieshout, nacido en Ravenstein (Holanda) y con residencia en Rotterdam. Desde 1994 lleva el nombre de «Atelier» (Taller) para subrayar que sus obras se deben a la colaboración con muchas personas. Su taller no sólo suministra estantes, mesas y sillas estandarizadas, la empresa se ocupa también de instalar, por encargo, cuartos de baño o cocinas completas. Los muebles de van Lieshout y los muebles empotrados adaptados a la arquitectura han de ser considerados y utilizados como parte de la cultura de la vida diaria. La fabricación económica y rápida y la no limitación del número de muchos de sus objetos les preserva de rodearse de un aura de sublimación. Además del mobiliario para viviendas han sido, sobre todo, las caravanas las que le han hecho famoso. También fabrica armas, destila alcohol y participa en carreras de automóviles. En su amplio concepto del arte se expresa también en sus dispositivos para matar animales. En exposiciones muestra también fotos de la matanza y embutidos o carne ahumada. Con sus muebles, instalaciones sanitarias y camas, la obra artística de van Lieshout proporciona todo lo que se necesita para vivir... o para sobrevivir. Muchas de sus obras presentan alusiones sexuales; esto puede decirse tanto de sus tempranas «Biopimmel», 1992, como de sus grandes camas (...); las cajas cerradas de van Lieshout pretenden elevar la energía sexual del hombre. Como éstas, también los cascos ortogonales se refieren a Wilhelm Reich, especialistas en psicoanálisis y ciencias del sexo. La obra de de Lieshout sigue la teoría de Reich en cuanto que afirma las necesidades de la libido y ve en ellas una amplia fuerza vital cósmica.

3.3.11-WochenKlausur

Desde 1993 el grupo WochenKlausur, con sede en Viena, viene desarrollando por encargo de distintas instituciones artísticas, propuestas concretas orientadas a realizar mejoras modestas, pero eficaces, en ciertas deficiencias socio-políticas de los contextos en los que trabajan. Para WochenKlausur, la creatividad artística ya no es un acto formal,



Dynamo, 2010. Es una unidad auto-suficiente que funciona como una habitación de hotel móvil. El interior no es mucho más grande que una cama doble y está equipado con lo básico: un colchón, sábanas, mantas, una luz de noche y un enchufe.



Cascade, 2010. Esta escultura por encargo de Sculpture International Rotterdam representa dieciocho barriles de aceite apilados, que parecen descender del cielo como en una cascada. Combinado una masa de jarabe con formas de una veintena de figuras humanas. Seres anónimos, en poses dramáticas, suben por los contornos sólidos de los barriles de petróleo con sus figuras flácidas e informes, fundiéndose en un todo para formar una columna monumental. La escultura evoca asociaciones con la actual crisis económica, el agotamiento de las materias primas y la quiebra de la sociedad de consumo.

^[110] <http://www.youtube.com/watch?v=TPv7Ub2CY8> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

sino una intervención en la sociedad. El requisito previo para cualquier intervención es la invitación de una institución artística, que proporciona a WochenKlausur un marco formado por: una infraestructura y un capital cultural. El propio espacio expositivo sirve de estudio desde donde llevar a cabo la intervención.

Raramente las instituciones de arte se han acercado a WochenKlausur con una solicitud específica. Es WochenKlausur quien se informa sobre las circunstancias políticas locales y propone las intervenciones correspondientes antes de iniciar el proyecto. Después de una extensa investigación, el grupo toma una decisión final sobre lo que ha de llevarse a cabo. A través de su trabajo, WochenKlausur pretende demostrar que ciertas condiciones de la vida humana, no tienen por qué ser forzosamente como están en el presente.

He aquí un resumen de las características del grupo y su metodología tal como aparecen en el sitio web de WochenKlausur^[111]:

Siguiendo el ejemplo de artistas del siglo XX, que supieron cómo contribuir al cambio de la sociedad, WochenKlausur considera el arte como una posibilidad para mejorar la convivencia. La expresión y la creatividad, que en el arte tradicional normalmente se orientan hacia objetivos formales, pueden emplearse para resolver problemas reales en la educación, la ecología, la economía y el urbanismo, así como en asuntos sociales. En todas partes hay problemas que no se pueden resolver de una manera convencional y que pueden servir como tema para un proyecto artístico. Teóricamente no existe ninguna diferencia entre los artistas tradicionales que dan lo mejor de sí mismos pintando un cuadro, por ejemplo, y aquellos que se hacen cargo, dentro de sus posibilidades, de un problema de nuestra sociedad. (...)

Todo comenzó en el año 1993 cuando Wolfgang Zingg invitó a ocho artistas a participar en una exposición con el título «11 Wochen in Klausur» (11 semanas de encierro) en la Secesión de Viena, para trabajar en la solución de un problema local. Durante la exposición el grupo se retiró para desarrollar un sistema de asistencia médica para personas sin techo. Al final se estableció un servicio médico gratuito que asiste cada mes a más de 600 pacientes que carecen de seguro social. En 1994, tras la invitación de la Shedhalle Zurich, se reunió un nuevo equipo (por primera vez bajo el nombre de WochenKlausur) que trabajó en la creación de un refugio para mujeres drogadictas. Un año después el grupo fundó un café con campo de bolos para los ancianos de la comunidad de Civitella d'Agliano. En Graz, en 1995, se consiguió que siete personas extranjeras pudieran permanecer legalmente en Austria. Desde el año 1993 el grupo ha llevado a cabo 32 proyectos en Berlín, Venecia, Fukuoka, Estocolmo, Zurich y otras ciudades. En total participaron más de 50 artistas.

[111] <http://www.wochenklausur.at/methode.php?lang=es> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

El núcleo del grupo está compuesto por artistas que han formado parte en varios proyectos. Dependiendo de cada intervención, el equipo cuenta con la participación de los más diversos artistas. La oficina de WochenKlausur se encuentra en la calle Gumpendorferstraße en Viena. Allí se realiza la concepción y organización de nuevas intervenciones así como el desarrollo profesional y la asistencia posterior de los proyectos; además sirve de archivo del grupo WochenKlausur y de central de información para el arte activista.

Como ya indica el nombre WochenKlausur ('semanas de encierro') los proyectos exigen todo el esfuerzo de un equipo durante un período de tiempo limitado, que suele llegar a varias semanas. En estos períodos de tiempo tan cortos se concentran energías que normalmente serían invertidas en meses de trabajo, lo que facilita una rápida realización de las intervenciones planeadas. Cada intervención requiere una invitación previa por una institución de arte que provee el capital cultural y la infraestructura necesaria. Los espacios de exposición funcionan como taller desde donde se dirigen las intervenciones. Es tarea del grupo informarse con antelación acerca de las circunstancias políticas locales y proponer en consecuencia una intervención adecuada. Hasta ahora, muy pocas instituciones se han acercado al grupo WochenKlausur con un deseo concreto. Tras investigaciones exhaustivas se toma la decisión final sobre qué proyecto deberá llevarse a cabo.

A menudo la realización de los proyectos exige el uso de estrategias muy sofisticadas o actuaciones poco ortodoxas. En Ottensheim, un pequeño pueblo en Alta Austria, el grupo desarrolló un modelo de participación política para la comunidad (1997). Parte de la estrategia para la realización de este modelo fue la construcción de una rampa de skate para los jóvenes. El grupo pensó que una construcción deportiva como ésta no tendría ningún detractor. En efecto no lo tuvo, pero lo que pasó fue que los partidos políticos no llegaron a un acuerdo sobre el lugar donde la rampa debía ser construida. Para forzar una decisión el grupo WochenKlausur simplemente situó una rampa en el centro del pueblo. Tres días después el alcalde declaró que finalmente se habían puesto de acuerdo y que la rampa sería construida en las inmediaciones del Danubio. En el transcurso del primer proyecto fue necesario un procedimiento igualmente ingenioso para tratar de cubrir los honorarios de los médicos de la clínica móvil para personas sin techo. La intervención llegó a su fin sin que la responsable consejera municipal tomara una decisión frente a la propuesta financiera. Esto se logró en el último minuto gracias al apoyo de un corresponsal de la revista alemana Der Spiegel que fingió escribir un reportaje sobre el proyecto. Temiendo que la revista pudiera presentar de manera negativa las políticas de la ciudad, la consejera destinó parte del presupuesto a la financiación de los costos médicos. (Viena 1993).

El grupo WochenKlausur trabaja con objetivos concretos. Una vez terminado el proceso se puede comprobar cuán lejos se ha llegado. Luego corresponde a la crítica comparar la intención con el resultado.

Estos son cuatro ejemplos de los más de treinta proyectos realizados con éxito por este colectivo:

- Salud para las Personas Sin Hogar (1993). Institución artística: Sección de Viena. El primer proyecto de WochenKlausur logró poner atención médica a disposición de personas sin hogar. Desde entonces, una clínica móvil ha atendido a más de 600 pacientes mensuales de forma gratuita.
- Servicio Social en la deportación de detención (1996). Institución artística: Salzburger Kunstverein (A). WochenKlausur creó un organismo de coordinación que provee servicios sociales y legales a los reclusos en prisión en espera de ser deportados en el centro de detención policial de Salzburgo. Desde entonces, las condiciones de las instalaciones son más humanas.
- Escuelas de Idiomas en campos de refugiados (1999). Institución artística: Bienal de Venecia.

En vista de los efectos catastróficos de la guerra en los Balcanes y la precaria situación de cientos de miles de refugiados Kosovares WochenKlausur ha puesto en marcha escuelas de idiomas para los escolares que vivían en los campamentos de refugiados en Macedonia y en Kosovo.

- Mobiliario instituciones sociales (2005). Institución artística: Smart Museo y la Universidad de Chicago (EE.UU.). Invitado por el Smart Museum y la Universidad de Chicago, WochenKlausur desarrolló una iniciativa para la reutilización de materiales desechados por las instituciones culturales como museos, galerías o teatros. Los elementos útiles han sido convertidos por los estudiantes de los institutos de diseño en muebles y objetos de uso cotidiano que pueden ser utilizados por las instituciones sociales.

He aquí algunos de sus comentarios sobre un proyecto reciente en base a un tema de «economía social»^[112], extraídos del siguiente texto firmado por Anna Böger, Carolin Eidner, Claudia Eipeldauer, Martin Plattner y Wolfgang Zingg:

En el verano del 2007, el WochenKlausur desarrolló un proyecto altamente teórico para la ciudad austriaca de Wörgl. La comunidad del Tirolo había desarrollado en 1932 —en los tiempos de la depresión económica— su propia moneda regional, lo cual impulsó la economía y disminuyó las tasas de desempleo drásticamente

^[112] Ver más información en la web de WochenKlausur: <http://www.wochenklausur.at/projekt.php?lang=es&tid=27> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

en un 25%. El «Milagro de Wörgl» fue rápidamente paralizado: El banco nacional de Austria tomó medidas legales alegando que sólo su propia institución estaba autorizada para imprimir dinero.

75 años después del experimento de monedas de Wörgl, las monedas regionales como el Sterntaler, el Roland (Bremen) o el WIR (Suiza) nuevamente se han hecho populares. La gente aún está buscando opciones alternativas a los modelos económicos establecidos: modelos regionales y globales, pragmáticos y utópicos. El uso y la necesidad de determinadas monedas o sistemas de intercambio están siendo cuestionados, mientras otros están llamando a la reforma de los mercados financieros y al trato igualitario de impuestos al capital y a los ingresos de trabajo.

Para hacer un balance de esta búsqueda de una economía social, prudente y de larga visión, WochenKlausur invitó a expertos internacionales de renombre a un «Discurso en Cadena». Los comentarios empezaron con la opinión del renombrado analista en economía Helmut Creutz. Su artículo defendía el uso de monedas locales incluso hasta el presente. El profesor Gebhard Kirchgässner, de la universidad suiza de St. Gallen, escribió opiniones contrarias a las de Helmut Creutz. Lo siguió Brigitte Unger, de la universidad de Utrecht, que fue seguida por Götz Werner, jefe de la cadena de farmacias DM, al que siguieron Stephan Schulmeister del Economic Research Institute, Vienna, y Adalbert Evers, profesor en Gießen. Como «Chinese whisper»^[113] el texto en cadena fue de una mano a la siguiente.

Los(as) autores no recibieron ningún honorario por sus trabajos, sino que, al estilo de los sistemas de intercambio tradicionales, recibieron una caja exclusiva de regalos con productos de Wörgl y de sus alrededores, suministrados por empresas de la región. Sólo eso animó a Guido Hülsmann, de la universidad de Anger, a colaborar.

Todos los textos ya están publicados, desde el primero hasta el actual y pueden leerse, incluyendo la última contribución, en el weitsichtig-wirtschaften.woergl.at en las ediciones online del periódico diario austriaco *Der Standard*^[114] así como en del periódico semanal alemán *Die Zeit*.^[115] Posteriormente un grupo de trabajo bajo la reposabilidad de Günter Moschig —de la asociación artística SPUR en Wörgl— retomó la organización de este proyecto.

Por último, citar un proyecto realizado en 2010 por WochenKlausur que consistió en poner una casa vacía de Oporto (Portugal) a disposición de un grupo de estudiantes de arte para que pudieran usarla libre de costes^[116]:

La estructura histórica y la arquitectura de Oporto es singular y única. Sin embargo, muchos de los edificios y viviendas de la ciudad están, por su mala situación, inutilizados y



WochenKlausur. Salud para las Personas Sin Hogar (1993). Sección de Viena.

[113] «Chinese Whisper» es una expresión equiparable al juego español «teléfono roto». Donde alguien susurra un mensaje al oído de la persona que tiene a su lado y éste debe pasarlo. Es importante destacar que las palabras no son cambiadas deliberadamente... una persona te susurra algo rápidamente al oído y debes repetir la misma información o lo que crees haber oído.

[114] <http://derstandard.at/3038266/Soziales-Wirtschaften-meint-mehr---Plaedoyer-fuer-eine-Oeffnung-der-Debatte> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

[115] <http://www.zeit.de/online/2007/43/besser-wirtschaften-guido-huelsmann> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

[116] <http://www.wochenklausur.at/projekt.php?lang=es&id=34> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)



WochenKlausur, Oporto 2010.

permanecen vacíos. De allí que el grupo artístico WochenKlausur se propusiera colocar estas realidades como partida de reflexión e investigación para la realización de un proyecto en Oporto. Tras una serie de investigaciones posteriores, el grupo se enteró de que Oporto tiene una de las universidades más grandes del país, que cuenta con 27.000 estudiantes, algo más del 10% del total de habitantes de la ciudad. Muchos de ellos se encuentran en necesidad de viviendas adecuadas y cómodas. En resumen, Oporto está, por un lado, lleno de viviendas inutilizadas y, por otro, tiene muchos estudiantes en busca de alojamientos baratos.

Como la ciudad de Oporto es dueña de muchos de los edificios vacantes, WochenKlausur contactó con un funcionario para la siguiente propuesta: La ciudad podría encargarse a un par de estudiantes la renovación de una de las casas para su posible utilización. A cambio ello, obtendrían el permiso de vivir en ésta por unos años sin pagar alquiler. Al cabo de estos años el propietario —la ciudad de Oporto— recibiría una casa renovada devuelta en óptimas condiciones.

En su estancia de 3 semanas, el grupo artístico WochenKlausur pudo convencer a la Ciudad de Oporto al respecto, quien estuvo de acuerdo en ofrecer una primera casa opcional para el experimento piloto y encontró un grupo de diez estudiantes de la facultad de Bellas Artes. Éstos estaban interesados en visitar la casa recomendada para decidir si querían tomar la oferta o no.

Lo más importante era, evidentemente, que esta casa debía estar en condiciones estables y no muy deteriorada pues los estudiantes no poseían licencias para trabajar profesionalmente. Sin embargo, éstos fueron capaces de renovar los pisos, pintar las paredes, pulir, alisar y barnizar las ventanas y las puertas y —lo más importante— transformar y mantener el edificio en buen estado.

En consideración a lo mencionado y, tras una primera visita e inspección detallada de la casa opcional, WochenKlausur negoció todos los detalles tanto con la ciudad como con los estudiantes. Asimismo, preparó un contrato detallado y en base a las condiciones de la casa, trabajó conjuntamente con los estudiantes un plan para la renovación y reorganización de ésta. Al final ambas partes llegaron a un acuerdo y así fue posible encontrar los primeros patrocinadores. Éstos estuvieron de acuerdo en donar parte del coste material para la construcción.

Tal como señala el objetivo de WochenKlausur, este proyecto piloto debía constituirse en un modelo para otros dueños de casas y grupos renovadores interesados en Oporto. El

contrato funciona como un plan y puede ser desarrollado en cualquier momento entre la Ciudad y los/las estudiantes. Asimismo, un grupo de personalidades con opinión respecto a Oporto —compuestos por arquitectos, profesores universitarios y periodistas— acordaron, a petición de WochenKlausur, promover el proyecto a través de sus redes de trabajo.

3.3.12-Superflex

Colectivo danés que inicia su labor en 1993, cuyos miembros de base son: Bjørnstjerne Christiansen, Jakob Fenger y Rasmus Nielsen a los que hay que sumar al menos un ingeniero y distintos colaboradores internacionales para cada proyecto. Desde sus inicios trabajan en una serie de iniciativas relacionadas con la producción de energía en países en vías de desarrollo, estudios de televisión por Internet en barrios y comunidades específicas y la producción de marcas en el sudeste de asiático. Aunque son proyectos muy diferentes, todos están relacionados con la cuestión de las relaciones de poder, la democracia y la auto-organización.

Charles Green en un artículo publicado en la revista ArtForum en 1999, hablaba así de *Superflex*:

Superflex (...) trabaja a nivel ecológico/mundial. Reúnen información acerca de las necesidades energéticas, proponen soluciones y tecnología de diseño para campesinos sin recursos. Han construido y patentado una unidad simple de biogas portátil que produce gas para cocinar y para la iluminación, y han instalado unidades piloto en aldeas pobres de Tanzania y otros países africanos. Superflex tiene un sitio web-y hábilmente www.superflex.dk serio, a todo color, folletos sobre su proyecto. También imprimen concienzudos folletos sobre los «fundamentos de biogás», la «Microbiología» y los «beneficios ambientales globales de la tecnología del biogás». Como si fueran una mini-organización en misión de paz, colaboran con ingenieros occidentales y africanos y, sobre el terreno, con una pequeña organización africana, SURUDE, para crear «tecnologías apropiadas».

El sistema patentado como planta de bio-gas satisface diversos criterios desde el punto de vista del diseño, es eficiente, barato, fácil de usar, y del gusto de los agricultores locales que lo miran con orgullo. Mejor aún, se ve como un gran globo brillante, naranja, incluso como una enorme cama de agua de los años 60. (...)

En las paredes, textos didácticos y los diagramas que estudian el ciclo del gasto humano de combustibles útiles.

Superflex suena a la construcción de otra ficción -como el concurso de Miss General Idea del colectivo General Idea, las líneas aéreas Ingold Airlines de Ingold

En agosto de 1997, Superflex instaló y probó su primer sistema de biogás. El experimento se llevó a cabo en una pequeña granja en el centro de Tanzania, en cooperación con la organización africana SURUDE (Sustainable Rural Development = Desarrollo Rural Sostenible). La planta produce aproximadamente 3 metros cúbicos de gas por día a partir del estiércol de 2 ó 3 cabezas de ganado. Lo suficiente para que una familia de entre 8 ó 10 miembros pueda cocinar y encender una lámpara de gas en la noche.

Some things Rotten, Museum Fridericianum, Kassel, Alemania, 1998.



Res o el artista Seymour Likely del colectivo holandés del mismo nombre. Al fin y al cabo, las implicaciones alegóricas de transformar la mierda humana y animal en gas caliente útil es irresistible. Sin embargo, todo parece indicar que Superflex son auténticos. Teniendo en cuenta esto, está claro que no les interesa en absoluto el estilo o la firma como indicador de su autenticidad, y mucho menos (como Dan Cameron señala en un ensayo sobre su trabajo) preservar la línea divisoria entre arte, diseño industrial e ingeniería. ¿Por qué, entonces, se exhiben en una galería de arte? Hay una larga tradición de arte útil que va más allá de movimiento Landart o los Earthworks —por ejemplo el trabajo de Helen y Newton Mayer Harrison— que ve el arte como un dispositivo de contextualización.

Luego, por supuesto, está la tradición ensayística en video: por ejemplo la obra de Jean-Luc Godard, posterior a la década de los 70, que plantea por medio de sus aforismos con doble sentido que ahora es el momento para la reflexión. La similitud entre Superflex y la tradición del Land Art de la que ellos proceden parece residir en la actitud que comparten de intervenir en tiempo real y sus consecuencias, y por lo tanto en que es una verdadera acción de acuerdo con una perspectiva profundamente ética, humanista y social. La diferencia, al menos visualmente, es que Superflex es un colectivo muy en sintonía con la década de los años 90. Entienden, por tanto, que las demandas extremas de la paciencia y del tiempo del espectador no pueden ser compensadas por la producción de un espectáculo museológico,



porque no hay capacidad de atención. Ellos calculan que el aburrimiento del espectador impaciente será incorporado a la obra de arte como un dispositivo de puerta de mantenimiento. Su sofisticada e importante «obra» artística es un emblema de cambios más amplios en los que el autor de una obra de arte no es necesariamente su creador y, por último, en el que los límites de la representación y la categorización indican los límites de una perspectiva posmoderna.

Las siguientes fotografías muestran imágenes fijas del vídeo *Flooded McDonald's*, un trabajo reciente de *Superflex*: 3.3.13-Pawel Althamer en colaboración con Artur Zmijewski y el Grupo Nowolipie



Flooded McDonald's, 2008. *Flooded McDonald's* (McDonald's inundado) es un vídeo de Superflex en el que una convincente réplica de tamaño natural del interior de una hamburguesería McDonald's, sin ningún cliente ni miembro del personal trabajador, se va inundando poco a poco. El mobiliario se va levantando, las bandejas de comida y las bebidas empiezan a flotar, se producen cortocircuitos y, finalmente, el espacio queda completamente sumergido bajo el agua.^[117]



^[117] Para ver más proyectos de Superflex consultar la web del colectivo: <http://www.superflex.net/tools/supergas/introduction.shtml> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

3.3.13-Pawel Althamer en colaboración con Artur Zmijewski y el Grupo Nowolipie

Paweł Althamer (nacido en 1967) es un escultor contemporáneo polaco, suele trabajar en colaboración para crear instalaciones y video arte, e incluso esculturas. Una de sus colaboraciones más duraderas ha sido con el Grupo Nowolipie, una organización en Varsovia para adultos con discapacidad mental o física, a quienes lleva enseñando cerámica desde principios de los años 90. En 2008 Althamer preparó al grupo con ropa apropiada e hicieron un viaje en un biplano, que se convirtió en el tema de un cortometraje (Winged, 2008 –con alas) realizado por Artur Żmijewski, otro artista polaco que ha colaborado en varias ocasiones con Althamer.

«Skulls», 2007, de Pawel Althamer y Nowolipie Group, técnica mixta.



Althamer formó parte del llamado Estudio Kowalski en la Academia de Bellas Artes de Varsovia, junto a otros artistas que actualmente forman una generación de artistas relevantes en la escena artística internacional, entre los que se encuentran Artur Żmijewski y Katarzyna Kozyra. Bajo el título «Espacio común-Espacio privado», Kowalski entendía la obra de arte como un efecto de la compleja comunicación no verbal que tenía lugar entre los artistas en la interacción de los unos con otros, neutralizando el individualismo: *cada uno de los participantes tenía a su disposición un espacio propio, donde podía construir elementos de su propio lenguaje visual, y el «espacio común», abierto a todo el mundo, donde se podían llevar a cabo diálogos simultáneos con los demás participantes. Todo ello sin usar palabras.* ^[118]

^[118] http://en.wikipedia.org/wiki/Pawe%C5%82_Althamer (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

Althamer afirma que las obras que realizan son una forma oblicua de autorretrato. En este mismo sentido apuntan también las palabras del crítico Massimiliano Gioni.^[119]

Parece no haber límite a la proliferación de Pawel Althamer. Su identidad se ha reproducido sin fin en un ejército de avatares y máscaras, en una especie de explosión de autorretratos. Algunos de los seres que pueblan las múltiples exposiciones Althamer incluyen una deidad de madera, una figura de Cristo de cera y hierba, una armadura de piel que se puede poner como si fuera el traje de un astronauta, una muñeca atrapada en una maleta, un feto de cerámica con rasgos de adulto, e incluso seleccionó a una persona anciana como retrato viviente del artista viejo. A pesar de su inmensa variedad, las encarnaciones Althamer tienen muy poco en común con los juegos de rol a los que nos tiene acostumbrados la cultura postmoderna. Althamer no está interesado en la alegre esquizofrenia que nos permite desarrollar la tecnología, ni tampoco le importa la mascarada del robo de identidad. No lleva su personalidad como un traje y no cree en el deslumbrante espectáculo de los mass media.

En cambio, Althamer está fascinado por una interpretación primitiva, casi arquetípica de la identidad. Seguramente no es casualidad que el artista se represente con frecuencia a sí mismo desnudo, en una especie de estado edénico. Todas sus obras figurativas tratan de llegar a un nivel primario, un retorno a un estado mítico de comunión con la naturaleza, que también es representado por el uso de materiales orgánicos que conservan una relación directa con el reino animal. Muchos de sus autorretratos y retratos de los miembros de su familia, de hecho, están realizados con piel e intestinos de animal, heno y cabello; en parte Golems y en parte fetiches, poseen una especie de poder totémico. Combinando la precisión hiperrealista y el expresionismo grotesco, las esculturas de Althamer se muestran quietas y hieráticas como ídolos de una civilización olvidada. Sus diferentes identidades parecen estar claramente inspiradas por siglos de antiguas tradiciones folclóricas pobladas por criaturas y seres mágicos que cambian de forma. Es el papel del chamán el que interpreta en sus reencarnaciones de infinitas efigies múltiples. Pero Althamer no es naïve: ha leído sobre antropología y sobre estudios culturales y realiza esta función con una absoluta dedicación y un cuidado distanciamiento, sabiendo perfectamente bien que las oscuras fuerzas a las que tiene acceso no son poderes sobrenaturales sino presiones sociales y formas de exclusión y control.

Althamer es plenamente consciente de que como chamán, o al menos como su equivalente contemporáneo, ocupa una posición fundamental en su comunidad, pues es a través de él y de su trabajo con la sociedad habla de sus miedos y sus deseos. Se da cuenta de que tiene el potencial de ser un vehículo para las voces de otras personas, un conducto para que puedan canalizar sus sueños e histerias. Y él sabe que a veces puede curar, pero sólo si su tribu se compromete a trabajar al unísono.

^[119] <http://www.parkettart.com/library/82/pdf/althamer.pdf> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)
Massimiliano Gioni es Director de Special Exhibitions en el New Museum de Nueva York y director artístico de la Fundación Nicola Trussardi de Milán donde comisarió la exposición individual de Pawel Althamer «One of Many» en 2007, en esa fecha Althamer ya había trabajado colaborativamente con diversos agentes.

Desde su obra más temprana, Althamer ha tratado el tema de la religión y las creencias colectivas. CARDINAL (1991) —una de las primeras piezas «terminadas» de Althamer, se compone de una performance filmada que realizó como parte de un ejercicio en la Academia de Bellas Artes de Varsovia. Cuando le pidieron que realizara un retrato de una figura religiosa, Althamer apareció en clase completamente desnudo, a continuación se sumergió en una bañera instalada en lo alto de un escenario de madera, que estaba llena de una sustancia oscura y fangosa de papel y agua. Envuelto en cantos gregorianos y otras músicas religiosas que sonaban simultáneamente, Althamer procedió primero a fumar hachís y luego se abandonó a un ritual un tanto críptico, cubriéndose la cabeza con la sustancia fangosa que flotaba en la bañera y balanceándose hacia adelante y hacia atrás como si estuviera en trance. CARDINAL es un comentario sobre la religión y sus muchas mistificaciones, también adquiere aún más connotaciones cuando se mira en el contexto de un país como Polonia, donde el catolicismo ha contribuido a la caída del régimen comunista antes de ser rápidamente reabsorbido por una nueva estructura de poder. Al borde de la blasfemia brutal, Cardinal mantiene una extraña intensidad espiritual, es una reapropiación secular, alucinante, de lo sagrado que no está lejos de los retratos viscerales de iconos religiosos de Francis Bacon o del gusto de Pasolini por una forma rural, casi primordial, de cristianismo. Los temas de la espiritualidad y el misticismo son fundamentales para el trabajo de Althamer, y es muy raro encontrar un artista que pueda tratar estos temas sin caer en las asociaciones trilladas, incluso kitsch. Althamer no tiene miedo de incurrir en prácticas que en manos de cualquier otro artista fácilmente dan lugar a ejercicios académicos. Él mismo se ha hecho pasar por algunas experiencias extremas como trances inducidos por fármacos, experimentos de privación sensorial, ceremonias religiosas, y visiones de éxtasis. La pieza más notable entre las obras dedicadas a estos estados alterados de conciencia es una serie de videos titulada «So Called Waves and Other Phenomena of the Mind», 2003-2004 (Las llamadas ondas y otros fenómenos de la mente), realizada en colaboración con Artur Żmijewski. Los nueve videos retratan cómo Althamer prueba sistemáticamente los efectos psicológicos de las distintas drogas, medicamentos y tratamientos. Inyección de LSD, hachís, hongos, peyote, suero de la verdad e hipnosis, los videos registran los viajes mentales de Althamer con verdadera franqueza. Cosmovisiones y alucinaciones espirituales combinadas con momentos de pura tontería verbal.

Los diálogos pasan de grandiosas epifanías a soltar palabras sin más, en una transmisión de conciencia que es a la vez involuntariamente cómica y reveladora. Es otro gesto de exponerse así mismo, otra forma de desnudez, la que Althamer representa en estos videos. Al igual que despoja a sus esculturas de ropa, él desnuda su inconsciente ante la cámara. El tono confesional de estos videos culmina en uno de los nueve episodios titulado Weronika (2004), en el que se filmó el nacimiento de la hija de Althamer, de frente y con todo detalle. Visto junto con los videos de las drogas, este episodio adquiere un carácter casi delirante: Se trata de una sobredosis

de realidad, un exceso de vida que da acceso a una forma superior de conciencia – con una alta probabilidad de cambiar completamente la manera en que vemos lo que es considerado «normal».

Este cambio continuo en la percepción es una de las técnicas favoritas Althamer, que investiga no sólo en sus vídeos de drogas, sino también en una serie de performances en las que organiza la realidad como si fuera un director de teatro. Guiando a actores y extras para realizar gestos banales y movimientos casi invisibles, reproduce la vida cotidiana en toda su riqueza, y lo hace con extrema sencillez. Esta escasez de medios es absolutamente radical en una época de hiperproducción de obras de arte. Gracias al relativo aislamiento en que nació su práctica a comienzos de la década de los 90, y al rigor y la concentración continuos desde entonces, la obra de Althamer habla con una franqueza única. Sus temas y sus técnicas tienen una modestia que no es común en nuestros tiempos, ya que abarca un sentido de la disciplina que casi podemos llamar monástica.

Su enfoque es también una prueba de los artistas que le han influido, Joseph Beuys y las enseñanzas del escultor polaco Grzegorz Kowalski en la Academia de Bellas Artes de Varsovia. Su obra también puede relacionarse con la estética del Arte Povera y con los gestos heroicos de muchos artistas de la performance de los años sesenta y setenta. Pero Althamer se distancia intencionalmente de los tonos demasiado enfáticos de muchos de esos modelos, la forma en que muestra las mitologías individuales y los rituales colectivos está lejos de la glorificación de la singularidad del artista. En su obra, en todo caso, hay un culto a la debilidad y a la fragilidad completamente distinta a los precedentes de los sesenta y setenta. Es como si su práctica estuviera más preocupada por cuestionar los héroes existentes que por coronar otros nuevos. Porque él es muy consciente de su posición dentro de un sistema de relaciones, y por lo tanto está muy alejado del mito del artista aislado, incluso sus esculturas y autorretratos más misteriosos evitan ser entendidos como la celebración de la rareza, del artista absorto en sí mismo. Al contrario, son retratos «presentados en sociedad, rodeados por significantes de la adquisición de aptitudes, influencias y aspiraciones». Describen una «persona cuyos límites fluctúan entre el compromiso, la influencia, la historia, la comunidad y el aprendizaje constante».^[120]

BLACK MARKET (Mercado Negro), (2007), es uno de los proyectos más interesantes del artista, consiste en una efigie de ébano, algo mayor que la escala real, que Althamer realizó con la colaboración de un grupo de inmigrantes africanos que llegaron a Varsovia y a los que pidió que cooperaran con él. Los inmigrantes no tenían conocimiento previo ni experiencia con la talla. Eran profesionales de la educación, sin formación artística, ni experiencia en escultura africana. Este encuentro entre diferentes competencias e idiomas, todos aparentemente incompatibles, hace de Black Market un ejercicio semiótico

^[120] Matt Saunders, «Paweł Althamer» en Frieze 107 (Mayo 2007), p. 162.

especialmente complicado entre distintas culturas e individuos que negocian con signos y señales de autenticidad mientras intentan enseñarse mutuamente lo que realmente son. El resultado es una escultura que es un receptáculo de las negociaciones, un autorretrato coral que retrata a Althamer al igual que capta la imagen de las personas que lo crearon. Porque este es otro de los elementos recurrentes de la práctica de Althamer: Sus esculturas son objetos físicos que, de una forma bastante natural, se convierten en historias; incluso pueden existir únicamente como leyendas urbanas o, como el artista las llama a menudo, «cuentos de hadas». En este sentido, el arte de Althamer es realmente una forma de escultura social, sus objetos son campos de tensiones donde los distintos individuos y comunidades tratan de labrarse su propio territorio y hacer valer su propio terreno.

La participación es otro de los temas fundamentales Althamer, y ha colaborado a menudo con la gente situada fuera del contexto tradicional del arte contemporáneo. En los últimos años, en diversas exposiciones, ha invitado a personas desfavorecidas a refugiarse en el interior de museos; utilizó la estructura de una bienal para conseguir el estatus de residencia permanente para un inmigrante ilegal, trabajó con niños con problemas para crear talleres educativos y redecorar el interior de un museo con una salvaje serie de graffitis. Althamer también tiene un laboratorio de cerámica para personas con discapacidad con los que trabaja semanalmente en la creación de esculturas y monumentos.

En palabras de Massimo Gioni:

En los últimos años, hemos asistido a un resurgir de obras basadas en la comunidad y prácticas colectivas de este tipo, en el que individuos colaboran con diferentes grupos sociales y los utilizan, o incluso se aprovechan de ellos, como un medio para comentar las disparidades del sistema capitalista y la economía del arte contemporáneo. El equilibrio entre la explotación y el empoderamiento es un tema difícil de tocar y a Althamer no le asustan los temas polémicos. Pero cada vez que se involucra en un proyecto social, lo hace con tal delicadeza e integridad que es extraordinariamente raro. En todos sus proyectos de colaboración, se hace un esfuerzo por ubicar a cada participante en un núcleo de relaciones tan fuerte y protector como el de una familia. De hecho, las relaciones familiares son otro de los temas favoritos de Althamer. No sólo ha retratado a su esposa, a su hija y a su actual pareja en una serie de esculturas icónicas, sino que también invitó a su hijo a presentar una de sus obras y tomar el papel de su padre en una exposición de arte contemporáneo polaco. También ha incluido dibujos de su esposa y de su hija en otras instalaciones. En estas obras, como en los proyectos políticos más ambiciosos de Althamer, la participación se crea por medio de la proximidad, estableciendo relaciones en las que él se intercambia con otros colaboradores y donde todos tienen la oportunidad de actuar al mismo nivel. Esta estrategia alcanza una alegoría

visual casi perfecta en el proyecto BRÓDNO (2000), en el que Althamer convenció a más de doscientas familias para crear una gigantesca escultura simplemente encendiendo y apagando las luces de sus apartamentos —un gesto colectivo a medio camino entre una feria callejera improvisada y un rito de comunión.

De nuevo estas obras son ejemplos de la identidad fluida de Althamer: el artista simbólicamente, o incluso, literalmente, negocia lugares con los miembros de su familia, vecinos, desconocidos, y los de afuera, para eliminar gradualmente su propio yo. Es casi lo contrario de la afirmación de Joseph Beuys de que cualquier persona puede ser artista. Althamer parece decirnos que todo artista debe ser sólo una persona. Visto en este contexto, los proyectos de colaboración de Althamer aparecen simplemente como lo que son: retratos de organismos sociales y no de individuos. Es muy significativo que cuando esculpen los sustitutos de sí mismo, prestan mucha atención a la representación de la piel, al tejido conectivo que nos hace absolutamente únicos, pero que al mismo tiempo nos mantiene constantemente conectados con los demás. La piel es a la vez la frontera final de nuestra identidad y la barricada de nuestros propios cuerpos, pero también es nuestra herramienta básica de comunicación. Uno de sus autorretratos más ambiciosos es una escultura hecha exclusivamente de piel: un globo de helio gigante del modelado del artista y pintado con la ayuda de su familia. Mientras flota en el cielo, el globo se convierte en retrato una forma de espejismo urbano, que manifiesta visualmente la paradoja que anida en todas sus obras y dentro de cada uno de nosotros: la paradoja de estar divididos por las particularidades de nuestro propio cuerpo al mismo tiempo que participamos en un organismo colectivo que llamamos universalidad, o, por utilizar el título de una de las exposiciones Althamer, la paradoja de ser «uno entre muchos».^[121]

Pawel Althamer y Nowolipie Group, "Marzyciel/Dreamer", 2009. Aluminio.

Pawel Althamer y Nowolipie Group, Sylwia, 2010. Aluminio. 320 x 121.9 x 91.4 cm.



[121] Artículo de Massimo Gioni en: <http://www.parkettart.com/library/82/pdf/althamer.pdf> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)



Gelitin, 2000.

3.3.14-Gelitin

Gelitin está formado por cuatro artistas que se conocieron en 1978 en un campamento de verano y desde entonces «juegan y trabajan juntos» —como declaran en su página web.^[122] Proceden de Austria y comenzaron a exponer internacionalmente en el año 1993.

Gran parte de su trabajo es desconcertante y humorístico. En el año 2000, por ejemplo, realizaron una instalación con un pequeño estanque con botes de remos dentro de una galería de arte, lo cual no pareció del todo bien a quienes piensan que las galerías son lugares para la contemplación silenciosa, sin embargo hubo gente que esperó una cola de una hora para poder subirse a bordo de un barquito —incluso los que estaban acostumbrados sólo a la pintura y la escultura parecían entusiasmados con el llamado arte de la instalación de Gelitin. En sus obras es innegable un componente lúdico y hedonista que tiene su origen en el proceso de trabajo-juego con el que parecen disfrutar los cuatro miembros de Gelitin y que se ve reflejado en la obra y en el disfrute a su vez del público.

En la Bienal de Venecia 2011 hicieron una instalación en el Arsenale donde, en cierto sentido, jugaban con lo prohibido y con el terreno de nadie o el estado de excepción del arte: instalaron un horno de leña en medio del césped en el que fundían cristal —dos cosas prohibidas en Venecia.

Matthew Schum, en un artículo reciente sobre la Bienal de Venecia habla de las prácticas de Geletin como gestos que regresan al pasado de varias maneras:

El colectivo Gelitin (que tenía un video incluido en la obra Studio-kitchen de West^[123]) investiga sobre un tipo de horno que era utilizado para fundir vidrio en la antigüedad y lo retoma para que los visitantes de la bienal puedan ensayar la vida comunitaria, antigua y en una comunidad temporal. El colectivo fusionó perfectamente el aspecto material (básicamente una pila de leña y un horno) con su declaración sobre la comunidad (...) y su propia imagen consistía en esa integración. Ellos estaban allí en representación de su troop para tomar parte en la quema del vidrio y posaban felices haciéndose fotos del grupo cuando no estaban avivando las llamas, bailando o charlando. Cuando la gente se juntaba para ver las calderas y los hombres con sus trajes ignífugos vertiendo el vidrio al rojo vivo sobre el césped en el extremo más alejado del campus del Arsenale pasada la Artiglierie, al tener que abandonar La Biennale uno se sentía como si hiciera una regresión a los happenings de los años 50. Lo que ocurre con esta tribu que une las regresiones actuales con el arte Moderno o el de la Ilustración es una agradable omisión de la historia, junto con una falta de concreción (y la forma tan familiar de esa falta de concreción).

^[122] http://www.gelitin.net/mambo/index.php?option=com_content&task=view&id=15&Itemid=31 (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

^[123] La instalación de Franz West contenía obras de otros/as artistas en las paredes, una especie de ready-made sobre la inevitable unión entre el arte y lo doméstico, entre las obras estaba un video del colectivo austríaco Geletin.

Gelitin era una «iluminación» ideal, porque era simple: era arte para pasar el rato, poco gratificante para iniciados. Los que se sentaron a compartir, compartieron una «comunidad» alejada de los imperativos de la bienal. Era una mezcla sutil de materiales y de trabajo immaterial (un listado de: 'Instalación, performance, música, amor, fuego, sudor' y un 'un horno de fusión de vidrio construido con ladrillos y alimentado con madera').

La parte fotogénica y las performances improvisadas que repetían todos los días animándolas con cerveza y vino hecho en casa, se diferencian del resto de obras de la Bienal basadas en el tiempo (excepto quizás la obra «The Clock» de Christian Marclay); disolvían abiertamente la obra de arte y el trabajo de ver. Gelitin, como artesanos temporales que calentaban vidrio sólo para volcar la lava en el jardín también representaban una idea fundamental para el arte global descrita por Boris Groys (comisario del Pabellón de Rusia de este año). Para Groys, «el rechazo» del trabajo «no alienado» ha situado al artista post-duchampiano de nuevo en la posición de utilizar trabajo manual alienado para transferir ciertos objetos materiales de fuera del espacio del arte hacia el interior, o viceversa. La pura creatividad inmaterial se manifiesta aquí como pura ficción, cuando el trabajo artístico no alienado a la antigua usanza es sustituido por el trabajo manual alienado de transportar objetos. El análisis de la situación de Groys suena un poco triste, pero el reino del desplazamiento y del rechazo que él describe hoy se ha convertido en un tipo muy privilegiado de subcultura. La repetición exitosa de su privilegio, su obsesión, es el alma de la bienal. El horno de Gelitin, al igual que sus payasadas nudistas y puestas en escena punk rock, eran una regresión al pasado, no importa a dónde o a cuándo exactamente (el pretexto del trabajo en cristal veneciano era excusa suficiente para importar paracaidistas Japanther, que en sí mismos son una forma estudiada de anacronismo New Wave). Sentarse en el jardín del Arsenale, —un jardín como cualquier otro entorno cuidado en otra parte del mundo—, viendo reunirse a la multitud, entre el ruido y el humo que aumentaban a intervalos, lo más importante era el regreso al pasado, a cualquier tiempo pasado y en muchas formas distintas.^[124]



Gelitin. Arsenale, 54 Bienal de Venecia, 2011.

[124] Matthew Schum: Gelatin Vibrations. Flash Art, International Edition, Vol. XLIV, nº 279, July-September 2011, p. 65. Traducción mía. También disponible en PDF: http://www.gelitin.net/mambo/files/newspaper_articles/FlashArt_072011.pdf (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

Algunas de sus ideas en torno a esta obra de Venecia se pueden leer en una entrevista realizada por Christian Egger.^[125]

¡Y cuando se estabiliza, es hermoso, también, y puede volverse a fundir otra vez! Y cuando algo se funde, se mezcla de manera diferente una vez más, entrópico!...

Wolfgang: Hemos tenido este proyecto en mente desde hace años y durante nuestra primera investigación siempre terminábamos con cosas como, no puede ser de vidrio, te puedes cortar y quemar, «demasiado bruto»!

Christian: ¿Podrías hacer pequeñas piezas de vidrio para llevar como un recuerdo, como anillos o gafas de sol, por ejemplo?

Florian: ¡Esa no es la idea!

Tobias: ¡Sería la ruina de todo el proyecto, si se produjese nada!...

Tobias: Figuritas de caballos o algo así. ¡Para nosotros se trata de desperdiciar un montón de energía! Hay que utilizar una cantidad increíble de energía para hacer algo líquido, lo cual es una imagen hermosa, ¿no?

Ali: Todo este calor que arde será capturado dentro de esa masa de vidrio fundido. La recreación de un proceso natural básico, los árboles captan la luz del sol y hacen que la madera crezca, y nosotros pusimos los árboles, que no han sido quemados por el sol, dentro del horno para generar el calor para fundir nuestro vaso! Somos nuestro propio pabellón, el «Pabellón Gelitin!» ¡Una gran montaña de madera y un gran escenario!

(...) Ali: Venecia se ha quemado tantas veces, que las industrias de fabricación de vidrio se alejaron, por una suerte maravillosa nos dieron el permiso para hacerlo en el Arsenal! Sólo hay un horno de pizza de leña en toda Venecia. (...) El horno tiene que estar funcionando 24 horas al día, tiene que encenderse con dos días de antelación. Lo bello de esto es que tiene que alimentarse el fuego constantemente para que alcance y mantenga la temperatura.

3.3.15-BijaRI

Formado en 1996 por arquitectos y artistas, BijaRI (São Paulo, Brasil) es un grupo de creación de artes visuales y multimedia. Mediante proyectos desarrollados en diversos soportes y tecnologías, tanto analógicos como digitales, el grupo actúa proponiendo experimentaciones artísticas de naturaleza crítica. Sus intervenciones urbanas, performances, videos, diseños gráficos y diseños web se convierten en medios para establecer la posibilidad de una vivencia allí donde la realidad aparece más cuestionada.

El grupo está formado por Sandro Akel, Flavio Araújo, Rodrigo Araújo, Mauricio Bran-

^[125] Gelatin Pavilion - Some Like It Hot! Gelatin about their wood fired glass melting furnace at the Venice Biennale 2011 in the Giardino delle Vergini at the Arsenale. Interview by Christian Egger. http://www.gelitin.net/venezia2011/Interview_Gelatin_en.pdf (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)



«Cubo» (2005) muestra la lucha por el espacio público, cuatro proyecciones con señal en vivo de las esquinas adyacentes.

da, Olavo Ekman, Eduardo Loureiro, Frederico Ming, Giuliano Scanduzzi y Geandre Tomazoni.

En una entrevista realizada por Virginia Gil Araujo^[126] a *BijaRi* se muestra su trabajo de posicionamiento frente a los problemas urbanos a través de acciones provocativas e imágenes disidentes:

Primeramente, creemos oportuno hablar del motivo de la urgencia actual en pensar la arquitectura, el urbanismo y las ciudades, con las connotaciones políticas e ideológicas que involucran estos conceptos, para luego ver cómo canalizamos esas reflexiones a través del arte de hoy.

La metrópoli de San Pablo, con casi 20 millones de habitantes y con toda la diversidad, complejidad y contradicciones que supone, siempre fue un gran reto para BijaRi. Por ser extremadamente rica y pobre al mismo tiempo, tiene todos los problemas propios de las grandes ciudades contemporáneas en una escalada inmensa y muy explosiva. Por un lado, la polución causada por los coches con la emisión de gases nocivos al ambiente; por otro, la estupefacción causada por aquellos que

[126] Virginia Gil Araujo entrevista a BijaRi en: http://www.corneta.org/no_46/corneta_presenta_colectivo_bijari.html (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

son marginalizados y que ocupan las áreas de manantiales —ríos, riachuelos, cuencas— sitios inapropiados para la urbanización, y sin la mínima estructura sanitaria. Altos índices de violencia causados no solamente por las diferencias de clases, sino también étnicas en sus recientes tensiones: facciones marginales versus la policía; movimientos sociales urbanos (por el trabajo y la vivienda) versus el gobierno. Exclusión y marginalización por un lado, y por otro, promoción de la imagen de una ciudad globalizada y rica donde se valora el mito del éxito profesional a toda costa, de la cultura de las celebridades y de la ostentación obscena. Todos esos ingredientes constituyen el caldo explosivo que es la cultura de Sao Paulo. BijaRi buscó primeramente maneras de posicionarse críticamente y propositivamente frente a los problemas urbanos a través de acciones que en principio no se identifican con los formalismos pensados para el arte, sino con la creación de mensajes contra culturales, contra-medios, imágenes disidentes, acciones provocativas, con el paisaje urbano como contexto —siempre fue una intención en el modo de actuar de nuestro colectivo: estar en contacto con la calle, con las nuevas construcciones, con los muros, con las zonas fronterizas, los habitantes desclasificados y las personas en general. Y, así, naturalmente esas creaciones fueron apropiadas poco a poco por la esfera del arte, que es un terreno donde todo está permitido, donde todo es apropiado con revisión de sentidos, de valores éticos.

Gallina: elemento analizador (2002), Largo da Batata, Centro comercial Iguatemi.



La acción urbana titulada *Galinha: elemento analizador* —Gallina: elemento analizador— (2002), está relacionada con la cuestión biopolítica urbana. Estudiada y planeada a través de análisis de contextos socio-culturales antagónicos, la acción buscaba la activación y el diálogo con el público en sus más diversificadas formas, a través de una situación inusitada: una gallina suelta en dos de los espacios más concurridos en Sao Paulo, y extremadamente cercanos uno del otro. Sin embargo, con características bastante distintas: el primero, Largo da Batata, una mezcla ocupada por el mercado informal, es un espacio habitado por la clase baja, en la cual predomina la población del Noreste de Brasil, una mayoría mestiza y negra. Al lado, el centro comercial Iguatemi.

temí, el supermercado más exclusivo y rico de la ciudad, frecuentado por celebridades. Es importante matizar que ambos espacios están ubicados en la zona oeste y en la misma Avenida Faria Lima. En los dos espacios soltaron una gallina, y con una cámara fueron registrando las acciones de las personas y el desarrollo de la situación creada. Mientras en el espacio más marginado se desencadenaban una serie de revelaciones simbióticas, corporales, verbales, de entropía y acercamiento; en el espacio exclusivo del centro comercial se desencadenó una situación típica de la sociedad de control, la gallina se convirtió en «elemento intratable» en «actitud sospechosa» (término policial usado para alegar la detención indiscriminada de sospechosos), la gallina en el centro comercial de la zona rica quedó confinada al aislamiento, al temor y al control de los asistentes, que culminó con la expulsión de la gallina por los guardias de seguridad del centro comercial.

Bijari señala que:

Las situaciones yuxtapuestas evidencian a través del registro videográfico las formas y las estructuras tanto visibles como ocultas de control socio-espacial. Además, ponían en duda algunas nociones urbanísticas de vitalidad de espacio público, muchas veces evaluadoras del proceso de reordenamiento urbano de carácter excluyente –el Largo da Batata en su fase avanzada de reforma «gentrificadora»^[127]. El Shopping Iguatemi, con su paseo de granito amplio, palmas exóticas, vitrinas iluminadas y cámaras de seguridad, se puso tan rígido, tanto los cuerpos como las mentes de las personas que pasaban por el entorno: perplejos y desestabilizados emocionalmente, reaccionaron mal, por momentos denunciando o solamente manifestando una visión de mundo, en que la gallina se volvía una amenaza. Del otro lado de la Av. Faria Lima, la gallina representa un alimento bastante popular y querido por la población brasileña, y la acción denotaba una serie de reacciones de entropía, de acercamiento y juego, evidenciando una calidad genuinamente colectiva que, por ser de nadie, son efectivamente de todos.^[128]



BijaRi. «Natureza Urbana», 2007–08, serie de intervenciones orientadas a ocupar espacios publicitarios urbanos para convertirlos en áreas verdes.

[127] El aburguesamiento o gentrificación (del inglés, gentrification) es un proceso de transformación urbana en el que la población original de un sector o barrio deteriorado y con pobreza es progresivamente desplazada por otra de un mayor nivel adquisitivo a la vez que se renueva y aumenta el valor del terreno y el nivel de vida.

[128] Virginia Gil Araujo entrevista a BijaRi en: http://www.corneta.org/no_46/corneta_presenta_colectivo_bijari.html (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)



Grupo BijaRi, de la serie «Natureza Urbana», toma de coches abandonados, 2008, Sao Paulo.

Trabajos más recientes del colectivo BijaRi siguen mostrando un interés crítico por el espacio público y su gestión, como se muestra en los documentos fotográficos.

3.3.16- Grupo N55

El Grupo de artistas de Copenhague que funcionaban con el nombre de «Exhibition Space» tuvieron que tomar un nombre cuando participaron en una exposición colectiva en 1996. Partían de la Academia de Copenhague de arte y con un número variable, decidieron trabajar bajo el «no-nombre» de N55, inspirados por su dirección de entonces en Nørre Farimagsgade 55 y la latitud de Copenhague. Si hubiesen tenido su sede en alguna otra calle, o unos pocos grados más arriba o más bajo, se podrían haber llamado F69 o N48. Desde mediados de los noventa, N55 está formado por cuatro personas que viven, trabajan y exponen juntas.

En palabras de Lars Bang Larsen^[129], la producción de N55 rompe la distinción entre pensamiento y acción, desarrollándose en dos caminos diferentes que son mutuamente dependientes:

Un pilar de su producción es su planteamiento filosófico «Arte y la Realidad», en el que abogan por unas relaciones necesarias entre el lenguaje, la experiencia y el mundo circundante. Algunos tienden a ver esto como la formulación de una jerarquía y un origen ideológico del que surge el proyecto N55. En mi opinión, el uno no forma o prefigura la otra: la práctica no está sujeta a la teoría en N55.

El discurso y el concepto espacial basado en el objeto son flujos simultáneos y diferenciados en N55. Por un lado tenemos un texto, una declaración de la unificación de la lógica y la razón, por otro lado tenemos la versión del grupo de las cosas cotidianas y la función. De esta manera, lo abstracto se encuentra con lo concreto, lo estable se encuentra con lo improvisado, lo idéntico se topa con lo contingente. De hecho, se podría argumentar que las dos partes de la práctica de N55 son igualmente experimentales, sólo que la parte discursiva es formalmente más estática que la otra. La lectura y la agencia se complementan mutuamente: la racionalidad y la orgía co-existen. Es aquí donde aparecen el humor y la fuerza lunática de N55, que se vuelven creíbles a través de su forma de actuar en situaciones concretas y de crear acceso, exceso o provocación.

Se podría argumentar que en su búsqueda de formas de contrarrestar la capitalización de la vida social, N55 no están haciendo más que reemplazar una serie de hábitos antiguos por otro nuevo. Hay un conservadurismo en este movimiento que radica en su posición; tiene que haber, es inherente al intento de crear una posición estable dentro de la actual hegemonía del capitalismo burocrático que avanza en el desmantelamiento y la reinención del espacio social y de sus instituciones. Pero como el movimiento N55 hacia lo nuevo y lo auto-concebido se mantiene como una posición, se está abriendo un nuevo espacio para la formulación de nuevas

^[129] Lars Bang Larsen (2003): «Space Body Life- Basics and Mutations of N55», (traducción mía), ver texto original completo en inglés en: http://www.n55.dk/manuals/discussions/OTHER_TEXTS/LB_TEXT.html (última fecha de consulta 23/09/2011). Este ensayo fue publicado por primera vez en 1998 como "Manual para el N55" en Siksi The Nordic Art Review (La Revista de Arte Nórdico) 2 / 1998. (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

diferencias. Es decir, si la idea de establecerte en un SPACEFRAME N55 no te gusta, es por lo menos inspiradora que un grupo de personas elija construir vehículos para la exploración de este mundo (o del siguiente), y verlos despegar.

(...)Hoy tenemos a N55 realizando registros con sistemas integrados de música que ¡hacen log music! (música de registro). En general, el trabajo de N55 ha pasado de un enfoque en lo utilitario a una apropiación del espacio. No han abandonado ninguna de sus posiciones anteriores, y otras nuevas están proliferando. Es significativo que el N55 no es la suma total de las obras o proyectos que han producido, son cuatro personas involucradas en una práctica concreta. N55 están muy presentes, al igual que la Oficina de los surrealistas, por ejemplo, donde el visitante no sólo podía encontrar objetos surrealistas, sino a los propios surrealistas.

Lars Bang Larsen afirma que N55 vuelve a repensar las dimensiones sociales sobre las que básicamente estructuramos nuestra vida cotidiana^[130]:

En el verano de 1999, en un muelle del puerto de Copenhague, N55 construyó «Spaceframe»: una unidad residencial transformable, de peso ligero en los módulos de acero flexible, diseñada en colaboración con un arquitecto. Se trata de una escultura funcional y habitable, y constituye toda una revisión radical de la casa tal como la conocemos, es decir, como un objeto inmóvil en su construcción y colocación. Siendo mucho más que una instalación orientada a objetivos, la construcción de la unidad de vivienda sugiere un proceso orgánico en que la gente puede entrar en todas las formas posibles. Músicos, artistas, arquitectos, escritores y curadores cada uno contribuye con el ambiente social del trabajo con proyectos, la fuerza de



Spaceframe en el Puerto de Copenhague. Diseñado por el grupo de artistas N55 y Erling Sørvin. 1999

^[130] Lars Bang Larsen, «Social Aesthetics: 11 examples to begin with, in the light of parallel history», Afterall, nº1 (London: Central Saint Martins School of Art and Design, 1999), pp. 77-87.

trabajo, y su presencia terrenal, sociable. N55 Spaceframe CONSTITUYE el marco de las actividades que los participantes establecerán, sin ningún tipo de interferencias institucionales. N55 Spaceframe es, en ese aspecto, un proyecto utópico en el que se trata de un gesto inicial, un redescubrimiento del mundo. Pero a diferencia de la gran utopía, cada vez que se erige, «N55 Spaceframe» está arquitectónicamente y socialmente conectada con el excedente social que posee en relación con el proceso de construcción en el contexto en el que funciona. Lo «utópico» en el proyecto no es como un plan maestro que analíticamente se anticipa a los cambios sociales, sino que describe una actitud determinada desde las acciones de las personas en situaciones concretas.

La manera en que Palle Nielsen practica el arte como una crítica de la arquitectura y de las condiciones de vida se relaciona por así decirlo con la praxis de N55 como fantasía asocial. El «Spaceframe» de N55, se erige brillante en el centro de Copenhague como una reconceptualización de la vivienda, es como una criatura fantástica que acaba de aterrizar y mira directamente a los ojos de las exigencias del derecho de la vida contemporánea. Si no te gusta la idea de instalarte en un «Spaceframe N55», entonces el proyecto, al menos de forma constructiva, constituye un modo de reflexionar sobre la oposición entre el individuo y las formas habituales de pensamiento que muy a menudo y de forma latente y escondida crean la sintaxis para nuestras vidas. Se podría objetar que N55 no consiste más que en reemplazar los viejos hábitos y foros por los nuevos hábitos lingüísticos, pero en el espacio entre estas dos posiciones y en el alejamiento de lo que ya está osificado hacia lo nuevo y lo auto-concebido, están creando un nuevo espacio para la formulación de nuevas diferencias. N55 introduce la actual determinación dominante neoliberal de la libertad de elección y está desplazando la dinámica relacional de los mecanismos del mercado para afirmar que hay cosas que se deben hacer.

3.3.17- Grupo de arte callejero (GAC)

Desde 1997 el GAC trabaja a partir de la necesidad de creación de un espacio en donde borrar las fronteras entre lo artístico y lo político. Sus intervenciones toman como eje de producción la apropiación de los espacios públicos. El grupo está integrado por personas de distintas disciplinas artísticas: egresados de escuelas de arte, diseñadores gráficos, comunicadores sociales, fotógrafos. La metodología de trabajo apunta a la tergiversación de los mensajes del sistema y abarca desde la intervención gráfica hasta la performance o la acción.

Nació en 1997, cuando cuatro alumnos del último año de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón (Buenos Aires) organizaron la convocatoria abierta para pintar un mural. Entusiasmo, sensibilidad y creatividad parecían ser los motores de los estudiantes, que desde el comienzo tuvieron una idea muy clara: no hay que pedir los

espacios públicos, sino tomarlos. Según ellos, eligieron la calle porque no había ninguna institución que los amparase pero, sobre todo, porque la consideran como el lugar de comunicación por antonomasia.

La aparición pública del GAC se produjo en apoyo a la huelga de hambre que realizaron los docentes en la Carpa Blanca que montaron frente al Congreso de la Nación como forma de protesta para reclamar mejoras salariales. Allí pintaron su mural en rechazo a la Ley Federal de Educación. En aquella primera intervención unas veinte personas, que se habían enterado por boca a boca, participaron en la acción. Hubo una colecta entre los organizadores que permitió comprar la pintura. No obstante, lo imprescindible —según el GAC— era las ganas de decir algo. Con el paso del tiempo el grupo se fue afianzando y los lazos afectivos entre sus integrantes se hicieron más fuertes: *Las reuniones eran los domingos. Comíamos fideos porque era lo único que había. A partir de compartir esos momentos surgieron la amistad y el compañerismo*^[131], confiesan los integrantes del GAC.

El siguiente proyecto fue tal vez el que más repercusión obtuvo: señalaron cuáles habían sido los centros clandestinos de detención durante la última dictadura militar. Lo hicieron «resignificando» las señales de tráfico. *Al principio no sabíamos bien si lo íbamos a hacer con las Madres de Plaza de Mayo o con quién. Una vez que tuvimos la propuesta estética, encontramos a quienes en ese momento estaban haciendo escraches: la agrupación h.i.j.o.s. Decidimos proponérselo a ellos y así fue como se hizo.*^[132]

La subversión de los códigos comunicativos establecidos se convirtió en el gran recurso del GAC. Otro ejemplo fue el *escrachepass*, que idearon para denunciar al ex miembro de la Triple A acusado de 27 asesinatos, Miguel Ángel Rovira, cuando descubrieron que era el jefe de Seguridad de Metrovías. Los integrantes del grupo se pusieron en cada una de las entradas de las distintas estaciones y regalaban la imitación de una tarjeta de metro que en su reverso contenía la imagen del represor: *La gente la cogía porque pensaba que eran viajes gratis --recuerdan-- En muy pocas ocasiones hay un diálogo directo con los transeúntes, que en general son sólo observadores y se llevan una sensación a sus casas, donde comparten algo con su familia. Cada cosa tiene un período de maduración, tal vez después de varios años puedes encontrar las resonancias de mucho tiempo atrás.*^[133]

Tras estas acciones el GAC fue invitado a participar en la 50ª Bienal de Venecia, en 2003. Hasta allí llegó *Cartografía de Control*, una proyección de video y collage basada en un icono de este grupo: el mapa de la ciudad de Buenos Aires debidamente señalado, con

[131] <http://gacgrupo.ar.tripod.com/> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

[132] <http://gacgrupo.ar.tripod.com/> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

[133] <http://media.lavaca.org/pdf/elfindelperiodismo.pdf> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

marcas que identifican los centros del poder económico, acciones de la represión militar, lugares de conflictos bélicos y zonas militarizadas.

Durante los primeros dos años, el grupo funcionó gracias a la clásica buena voluntad, donde cada integrante aportaba recursos según sus posibilidades, para llevar adelante las acciones. Con el tiempo, recibió ayudas del Centro Cultural de la Cooperación y subvenciones de distintas personas e instituciones. Su modo de trabajo, aseguran, es dinámico. A medida que la vida e intereses de sus integrantes cambian, también varían los roles dentro de la organización. Si bien se asumen como horizontales, prefieren definirse simplemente como un grupo de personas.

El proceso creativo que el GAC lleva a la calle tiene que ver —además de ocupar espacios— también con ciertos aspectos lúdicos. Así surgió, por ejemplo, *Insegurísimo*, una intervención donde el grupo promocionaba armas personales para mofarse del discurso mediático sobre la inseguridad. Así diseñaron y distribuyeron folletos con la estética de los anuncios de supermercado, pero otra vez subvirtiendo el sentido. «*La estrategia usada para esa intervención tuvo que ver con la sobreidentificación*». Nos pusimos en el lugar del poder y éramos más exagerados que el poder. Sin duda, fue a partir del 19 y 20 de diciembre de 2001, cuando muchos otros grupos estaban también en ebullición, que el GAC comenzó a cobrar mayor actividad: «*En ese momento el grupo se plegaba a estrategias de comunicación de otros colectivos que, en muchos sentidos, nos tomaban como referente o nos pedían ayuda. Fue un momento de hacer, hacer, hacer sin tanta reflexión*», recuerdan. Hoy, como tantos movimientos sociales de Argentina, el GAC piensa en un cambio de dirección: «*Ahora el poder habla de derechos humanos y de un montón de cosas por las cuales nosotros peleamos. Hay cosas por las que luchamos que se institucionalizaron. Entonces tenemos que pensar en un reacomodamiento para seguir generando estrategias que no pertenezcan a la institución y sigan contraponiéndose con las hegemonías y con el poder*».^[134]

El Proyecto «Carteles de la memoria» (1999) surgió a partir de que el GAC fuera seleccionado en diciembre de 1999 en el «Concurso de Esculturas Parque de la Memoria» en homenaje a las víctimas del terrorismo de Estado de la última dictadura en la Argentina.

Este proyecto surge como consecuencia del trabajo con señales de tráfico y consiste en una profundización tanto visual como conceptual de lo que se venía realizando. Se trata de una serie de 58 señales que, a modo de secuencia histórica, narran hechos sucedidos en Argentina, desde los años 70 hasta la actualidad; dando un nuevo significado al

^[134] <http://gacgrupo.ar.tripod.com/> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

lenguaje de la señalización del tráfico, manteniendo su sentido informativo y educativo, pero utilizándolo fundamentalmente como forma de denuncia. A su vez, cada cartel consta de un texto que da testimonio de lo que se está mencionando en la imagen. Dicho texto se encuentra a la altura del observador y puede leerse únicamente a una distancia próxima al mismo, de modo que no entorpece una visión total de la secuencia. El Grupo trabajó arduamente no solo en la elaboración de todas y cada una de las imá-



G.A.C. *Carteles de la memoria*. 1999

genes y búsqueda de textos correspondientes para lograr una coherencia conceptual y estética, sino también frente al conflicto que implicaba la participación en un concurso en donde había un apoyo explícito del Gobierno de la Ciudad. Sobre todo para un grupo que venía manifestándose a través de la intervención directa en espacios públicos, con una metodología que rechazaba todo lo que se gestionara desde la institución.

Frente a esta situación, en el Grupo prevaleció la idea de la presentación del trabajo recalcando el sentido de la denuncia, y a su vez, tomando la última dictadura no como



Detalle de la instalación del movimiento La Internacional Errorista. Instalación realizada para el Proyecto exArgentina en 2006.

Etcétera... comisariado por Claire Fontaine, París, 2008. <http://gruportcetera.wordpress.com/2005-2/>

Etcétera... Acción realizada en diciembre de 2008 en la ciudad de Buenos Aires.

un hecho puntual en el tiempo, sino relacionándolo con acontecimientos previos y fundamentalmente haciendo evidente la responsabilidad de las actuales instituciones.

Para la presentación de la Instalación, se hizo una maqueta arquitectónica, varias láminas generales y especiales de cada cartel y un CDrom. Dicho CD fue expuesto en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires y en otros centros culturales y eventos de derechos humanos. Actualmente se está reelaborando y ampliando para ser distribuido como material didáctico en las escuelas de la Ciudad de Buenos Aires.

Después de catorce años de labor, los integrantes del grupo reconocen que sus prácticas tienen que ver cada vez más con la inmediatez. «El GAC es ya. Hagamos algo porque está pasando tal cosa. Pero es una inmediatez pensada. Hay una necesidad de reflexionar sobre lo que se va a hacer».^[135]

3.3.18- Grupo ETCÉTERA...

Etcétera... fue creado a principios de 1998 en Buenos Aires por artistas dedicados a la poesía, el teatro, las artes visuales y la música, procedentes de Buenos Aires y Santiago de Chile. Interviene con sus obras, manifiestos y acciones en las protestas sociales, en los espacios públicos y en el propio medio artístico. Uno de sus trabajos más conocidos fue su participación en *La Internacional Errorista*, un movimiento que reivindica el error como filosofía, surgido en las protestas contra la visita de George Bush^[136]:

En noviembre de 2005, cuando tuvo lugar la Cumbre de las Américas, el grupo Etcétera... comenzó a organizar la célula secreta de La Internacional Errorista. Es parte de una reflexión que veníamos haciendo sobre cómo construyen los medios de comunicación la figura del enemigo terrorista y cómo crean el estereotipo un determinado sujeto social con características que después mutan de acuerdo al contexto. La Internacional Errorista surgió de un error de deletreo, y ese error hizo que el texto dijera: «Usted quiso decir erotismo o terrorismo». Empezamos a trabajar desde lo erótico y lo sensual que tiene este tipo de práctica e ingresamos en el campo del debate filosófico en

[135] <http://media.lavaca.org/pdf/elfindelperiodismo.pdf> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

[136] Para ver más detalles sobre el Plan Errorista y otros proyectos del grupo Etcétera...: <http://www.exargentina.org/prensa12.html> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

torno a qué es el error en la vida y qué la perfección. Para nosotros el capitalismo es el gran error de la humanidad que está disimulado de acierto. Proponemos la liberación del error, reconocer que nuestros errores no son algo negativo sino positivo. Y tenemos también la idea del error, porque errando nos hicimos «erroristas».

Basados en nuestra experiencia de tantos años con H.I.J.O.S, se nos ocurrió hacer que Bush tuviese que convivir con una imagen espejo de lo que estaba provocando en Oriente Medio. Apareció así un equipo, como si fuera de la resistencia de Irak, con los pañuelos y el armamento –fotocopias en tamaño real pegadas sobre cartón– como las que se utiliza en ese tipo de guerrilla. No es burla ni ironía, pero tiene que ver con el humor y con esta sensación del absurdo. Empezamos a ir a las reuniones para la coordinación de la Contra-cumbre; también a paranoiquearnos, porque nos dimos cuenta de que no se puede hablar del terrorismo porque viene la censura o te hackean el mail. Por la paranoia les tuvimos que poner a las armas un banderín de «bang». Las llamamos armas poéticas porque no disparan nada más que onomatopeyas. Participamos de las manifestaciones haciendo una especie de «workshop errorista» en la Cumbre de los Pueblos y el último día teníamos tiempo para descansar, estábamos en Mardel y nos queríamos divertir un poco. Fuimos a la playa y llevamos las cosas para filmar las escenas que nos faltaban: Los erroristas desembarcando en Mar del Plata... Tomamos mucha cerveza, estábamos filmando, con un jeep militar que usamos nosotros, y pasan dos helicópteros de guerra. Dijimos: «Vamos a apuntarles». Y después pasa un avión gigante, que no sabíamos que era el Air Force One. Hubo una alerta y la policía empezó a llegar a la playa: «¡Manos arriba!, ¡Manos arriba!». Y nosotros que decíamos: «¡No, es un error, es de cartón!». Ésa es la situación que reflejamos en el cómic.

3.3.19–Radek Community

Tiene sus orígenes en la «Escuela de Arte Contemporáneo» Avdej Ter Oganian, un curioso experimento artístico-pedagógico que reproduce ciertos gestos vanguardistas con la participación de adolescentes. En 1998, Avdei hizo el experimento de cortar impresiones baratas de iconos en la feria de Arte de Moscú como una forma de entrenamiento de lucha para «jóvenes ateos». Esta performance didáctica pronto tuvo consecuencias jurídicas: Avdei se vio obligado a huir. A día de hoy, insiste en que la performance tenía que ver más con el arte que con cualquier otra cosa, aun cuando le desbarató su vida, y sostiene que era un comentario sobre la iconoclastia como la última reducción del gesto vanguardista, que no tenía la intención de hacer ningún manifiesto anticlerical, etc. Pero lo cierto es que fue interpretado como un acto político inadmisibile. La realidad radicalizó la afirmación del artista, y también su experiencia pedagógica. En ese momento Anatoly Osmolovsky asumió el cargo de instructor de la escuela, que finalmente dio nombre al grupo, que ya era sinónimo de radicalismo estético-político. Al igual que Avdei, Osmolovsky irrumpió en la escena del arte en la década de 1990 para desafiar el



Acción Mausoleum. Vídeo, 12 de octubre, 1999. Las palabras de la pancarta dicen: Против ('Contra todos').

post-conceptualismo *underground* con un nuevo tipo de accionismo. El trabajo de Osmolovsky se había construido en torno al concepto de vanguardia propiamente político, es decir, un concepto de vanguardia impensable sin la noción de revolución social, con una formación cuasi-militar dispuesta a librar una guerra para cumplir con su «objetivo revolucionario».

Los primeros escritos teóricos de Osmolovsky describen ya esta práctica como una especie de prácticas post-punk, contra-Dada, como prácticas «imposibles», intervenciones redundantes y embriagadores discursos hiper-performativos. Inicialmente, Osmolovsky llamó a esta práctica *Nezesüdik*, un grupo que, además de Osmolovsky, incluía a los accionistas Alexander Brener, Dmitry Pimenov, Mavromatti Oleg, y Alexandra Obukhova.

En 1994, publicaron el primer número de una revista a la que dieron nombre en honor de Karl Radek, un político y escritor bolchevique, un carácter contra-Dada, suprimido por ser partidario de un desviacionismo de ultra-izquierda, a pesar de su famosa broma en los interrogatorios, de que él siempre se había «desviado en la línea del partido».

En cualquier caso, entre 1994 y 1998, el nombre de «Radek» se convirtió en símbolo de una contracultura especialmente discursiva y performativa. Esta contracultura fue sometida a varias permutaciones. Hubo tres revistas Radek (1993, 1997 y 2000), así como el proyecto de mail-art Mailradek (1995-98) y una serie de pequeños boletines llamados «Inforadek». (1998-99). Por lo tanto, la marca *Radek* era ya claramente identificable mucho antes de que los estudiantes huérfanos de Avdei, comenzasen a trabajar con Osmolovsky.

Cuando Osmolovsky se hizo cargo, trató de revivir su propia auto-educación artística y comenzó a exponer a sus alumnos menores de edad a dosis masivas de teoría, cine, poesía, música y obras de arte. *Gilles Deleuze, Walter Benjamin, Castoridius Cornelius y Guy Debord se consumían en comunidad como las drogas.*

Su trabajo con Osmolovsky también incluía un aspecto práctico, básicamente Osmolovsky no sólo pedía a sus alumnos inventar nuevas micro-prácticas, sino que les invitaba a llevar a cabo «tareas de activistas», por ejemplo ayudar a construir la famosa «Barricada» (1998), un homenaje a mayo de 1968 que cerró con éxito la calle Bolshaya Nikitskaya.

Y lo que es más importante, algunos de ellos espontáneamente eligieron el Mausoleo de Lenin, en 1999 para mostrar una pancarta que decía «CONTRA TODOS». Estas acciones generaron imágenes espectaculares y memorables en los medios de comunicación, pero su efecto político fue cuestionable, lo único que pudieron hacer fue subrayar la

posibilidad decreciente para la expresión estética de la subjetividad política en el espacio social.

Aún así, en ese resquicio ocurrieron cosas significativas, como muestra la siguiente imagen estática del vídeo, que todavía hoy los profesores de la Radek *Community* siguen considerando su mejor trabajo.

Lo que se ve aquí es un acto increíblemente contradictorio, un truco óptico singular casi imposible de repetir, aunque conozcas el secreto.



Imagen estática del vídeo de la acción Nezesüdik's Journey into the Land of the Brobdígnags. Moscú, 1993.

Lo irónico es que este video fue filmado en realidad dos veces. La primera versión fue hecha por Dima Gutov, que agregó música de Pink Floyd de la emblemática película de Antonioni «Zabrieski Point» (1969). La música llega a su clímax cuando los jóvenes de Radek levantan sus banderas. En opinión de los jóvenes de Radek, la versión de Gutov parecía demasiado espectacular por lo que reinterpretaron ese momento de nuevo, antes de mostrar el resultado en la Manifesta 4, en Frankfurt.

La presencia de las dos versiones en realidad refuerza lo que la Comunidad Radek quería

decir acerca de las imágenes y la política en esta película: que se pueden captar imágenes de cualquier masa social en movimiento y transformarla en un desfile político, de la misma forma que se puede captar cualquier acción en esta película y construir una narrativa visual diferente y totalmente arbitraria. Aunque no es del todo cierto, de hecho, la captura de la gente sólo es posible porque ya se está moviendo al ritmo bio-mecánico correcto y es la representación de unas protestas que no se conocen, pero cuya forma se siente, es decir, que el público ya es un cuerpo colectivo, lo único que tiene que hacer es levantar la bandera del deseo revolucionario.

Al mismo tiempo, el propio gesto de captar a una multitud «inocente» con los sentidos embotados para simular una manifestación ya es una falsificación en sí misma. Expresa la sospecha de que todas las ideas y las imágenes no son más que una falsa conciencia, una ideología contraria a la experiencia corporal real de la colectividad, lo cual es imposible de representar.

Esta es la razón por la cual la Comunidad Radek tuvo que rechazar la histórica estetización de Gutov, que les parecía poco auténtica y también esta es la razón por la cual las consignas de las pancartas de la Comunidad Radek tenían que ser irónicas, contradadaístas, modestas:

Karl Marx and Sex Pistols; another world is possible (Karl Marx y los Sex Pistols, otro mundo es posible), que ya anuncian una negación de la ideología, una privatización del estar-juntos.

Viniendo de un grupo de jóvenes activistas, los «hijos del accionismo de Moscú», «Manifestación» es un gesto curioso que resulta melancólico, realista y casi de viejos prematuros, por una parte muy triste y sin embargo extrañamente esperanzador. «Manifestación», admite que el ultra-izquierdismo de la «Cultura Radek» de la década de los 90 se ha vuelto imposible bajo el enfoque de una nueva era mucho más formalizada, pero también expresa la potencialidad propia de la Comunidad Radek como grupo de artistas que tratan de resistirse a la distorsión y la falsedad.^[137]

3.3.20- Colectivo Situaciones

Es un colectivo de Buenos Aires que se definen como investigadores militantes. Se trata de una investigación autónoma que pretende indagar en una nueva forma del compromiso, como forma de habitar y producir en las nuevas condiciones que vivimos.

Ha creado *Tinta Limón*, una editorial que difunde textos propios y ajenos. Uno de sus trabajos más interesantes es el díptico *Mal de Altura (2006)*, una publicación y un audiovisual sobre Bolivia.

^[137] Radek Community Retrospective (Part II): <http://driff.wordpress.com/2008/01/24/radek-retrospective-part-ii-where-the-community-got-its-name/> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

Su trabajo arranca con el Movimiento Amplio de Transformación Argentina (MATE) en 1992: participan en las luchas abiertas, fundan un periódico, buscan «salir de la Universidad» vinculando un espacio con otro... Sus conclusiones les llevan a la conocida Cátedra Libre Che Guevara, como foro abierto de debate no universitario, y la ruptura con la idea de «vanguardia» en favor de la posibilidad de «síntesis políticas a partir de las luchas sociales» en las que El Mate era un grupo más. Influidos por el neozapatismo y por Alain Badiou, la disputa sobre la estructura de partidos es superada, para que «toda esa energía circulara, en lugar de unificarse». Definitivamente, el objetivo del grupo no iba a ser ya ganar la representación de los estudiantes, los «centros de poder», sino la renovación de las prácticas sociales y políticas; experimentando. Es entonces (año 2000) cuando dan el salto al *Colectivo Situaciones: más potencia y menos poder*. Se desvinculan del MATE y asumen la posición del militante investigador, ni académicos, ni afiliados: comparten su conocimiento en los movimientos que los centros de poder, el gobierno o el gran sindicato, desprecian como marginales o localistas. «Entendimos que se podía estar en cualquier barrio pensando cosas interesantes por el hecho de que ahí se está produciendo una política ya en lo social. No como se pensaba antes, que de lo social se iba a lo político. Sino que lo político es el propio lazo que arma sociedad, que arma pensamiento y afectos en cualquier lugar».^[138] De ahí su nombre: *situación, contra representación*, es el momento y el lugar en los que un grupo de gente está pensando la existencia misma. Por ejemplo, *una escuela que tiene una cierta relación con la comunidad, que tiene una cierta preocupación por la cuestión de la educación y está pensando en el conurbano, está pensando la pobreza, pero también está pensando el piquete, la época, está pensando qué pasa con los jóvenes que no tienen futuro, está pensando en la familia. Es en la situación donde surge el colectivo como tendencia. Porque una situación no es un foco marginal o localista, sino un lugar, una relación o proceso que contiene en sí la realidad, el mundo.*^[139]

Todo el material mencionado del Colectivo Situaciones puede encontrarse y en buena parte consultarse directamente en PDF en la página web de Tinta Limón.

La actividad del *Colectivo Situaciones* está muy marcada por lo que han sido los últimos diez años de tumultuosa vida política argentina: la insurrección de 2001, los procesos autogestionarios de 2002 (clubs de trueque, fábricas recuperadas, asambleas barriales, etc.), la nueva gobernabilidad progresista instalada en 2003, la polarización campo/ciudad como nuevo tablero de ajedrez de la escena política, el impasse de las experiencias de autonomía, la emergencia difusa de nuevas formas de politización (que ellos nombran como 'infrapolítica'), etc.

En ese paisaje, el *Colectivo Situaciones* ha desarrollado una reflexión muy interesante

[138] <http://www.nodo50.org/rebelde/mule/foro/viewtopic.php?p=42868> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

[139] <http://www.nodo50.org/rebelde/mule/foro/viewtopic.php?p=42868> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

sobre lo que puede ser una política de emancipación en condiciones de altísima complejidad y dispersión social, cuando las brújulas clásicas han saltado por los aires y se trata de inventar nuevas formas de decir, de hacer y de estar en común. Y también han ido afilando una práctica específica del pensamiento como activación de las capacidades de escucha, diálogo y construcción (de lo) común, donde lo importante es sostener la posibilidad de pensar juntos y no tanto convencer al otro o tener razón.

3.3.21- Mujeres Creando

El colectivo *Mujeres Creando* tiene una casa en La Paz que es hostel, café, videoteca, emisora de radio, almacén de productos orgánicos y centro de debates. Edita una publicación mensual *—Mujer Pública—* y tiene una página web^[140] en la que está embebida su emisora, *El Deseo FM*. Sus escritos fueron compilados en el libro *La virgen de los deseos*, editado por Tinta Limón, el sello del Colectivo Situaciones.

Para *Mujeres Creando* es importante influir en la política a través de su práctica y así es como la definen:

Es la capacidad, el sueño y el empeño de transformar la sociedad. Es una tarea vital y vitalizante y que la asumimos como interminable y por lo tanto gozosa. Es una tarea y un modo de vivir que vale las penas, las alegrías y los placeres que nos cuesta. Para poder asumirla así lo primero que tuvimos que subvertir es la concepción de la lucha como un sacrificio, como un acto heroico de inmolación, tuvimos que subvertir la concepción de la lucha como un finalismo que tiene una meta estática grande y monstruosa por la que hay que morir, la lucha es para nosotras algo por lo que vale la pena vivir, es tan seductora que podemos desvelarnos o hambrear, pero que jamás nos impone olvidar los cumpleaños de la amiga, ni dejar de festejar la vida en todas las formas posibles y en todos los momentos posibles incluidos bautizos, abortos y divorcios.^[141]

Instaladas más acá y más allá de la relación única, exclusiva y obsesiva con el Estado. Huidas del juego demanda-víctima-concesión, que es la relación en la que se han colocado históricamente los movimientos sociales, *Mujeres Creando* ha abierto otras formas de hacer política, otros escenarios temáticos desde donde hacerlo. En el centro de las sensibilidades sociales, se comunican desde las zonas de placer y de dolor de la sociedad con todos los sectores imaginables.

No interesa que seamos cuatro locas, no interesa que nos coloquen la etiqueta de «marginales» o «minoritarias» porque no nos deseamos complacientes con ninguna mayoría. No caemos en el proselitismo y por eso no apelamos sino a la desobediencia y la provocación. Somos un referente de rebeldía, contestación y alegría que se nutre de nuestras tercas, históricas y constantes transgresiones y que se abre ca-

[140] www.mujerescreando.com (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

[141] www.mujerescreando.org (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

mino subterráneo dentro y fuera de todas las instituciones sociales, desde el arte hasta la Iglesia. ^[142]

En el video *La Virgen Barbie*, donde un grupo de mujeres indígenas bolivianas transporta a hombros a una mujer blanca vestida de Virgen barroca. La tela de su vestido está estampada con princesas de Disney y como gargantillas y ornamentos lleva montones de muñecas Barbie ensartadas; una bola del mundo de plástico en una mano y la cabeza de un cordero en la otra. La procesión recorre las calles y se detiene en lo alto de un montículo desde el que se divisa una impresionante vista de La Paz. Y ahí la Virgen Barbie comienza su discurso: *Ya no quiero ser la Virgen Barbie. Ya no quiero ser la patrona del racismo ni la protectora del capitalismo. No quiero ser la Virgen Barbie. No quiero enseñar a las niñas a odiar sus cuerpos morenos...* ^[143]

Tras la negación del canon previsto para las mujeres occidentales, pasa a la proposición: No quiero ser yo. Quiero ser otra distinta. Alegre, amiga, defectuosa, imperfecta y amante...

Y a continuación el canto a la mezcla, al mestizaje, y la heterogeneidad como potencias políticas transformadoras, en el que resuenan ecos de escritoras y activistas feministas americanas como Gloria Anzaldúa, María Lugones o Cherrie Moraga. La impureza y la multiplicidad son amenazas a la ficción imperialista desde la que se ha construido el discurso del poder. Pero amenazan también la ficción indigenista con la que Galindo es crítica en Bolivia.

Que detrás de mí el capitalismo se derrumbe y pierda hasta los dioses y las vírgenes que lo sustentan. Que detrás de mí se desmorone el racismo y el color blanco que lo sustentan. Que los úteros de las mujeres blancas puedan parir hijas morenas. Que las morenas tengan hijos rubios. Y que el amor y el placer nos mezcle y nos mezcle y nos mezcle. Hasta diluir todas las estirpes de nobles, de patronos y de dueños del mundo...

Esther Moreno describe la video-performance en las siguientes líneas:



PROCLAMO LA TRISTEZA DE LOS ALTARES

Imagen fija del video *La Virgen Barbie*, de Mujeres Creando, colectivo cuya cabeza visible es María Galindo. El video se pudo ver en la muestra Principio Potosí (12 de mayo – 6 de septiembre, 2010 Museo Reina Sofía, Madrid).



QUE SE QUEDEN VACIOS LOS ALTARES

Imagen fija del video *La Virgen Barbie*, de Mujeres Creando, colectivo cuya cabeza visible es María Galindo. El video se pudo ver en la muestra Principio Potosí (12 de mayo – 6 de septiembre, 2010 Museo Reina Sofía, Madrid).

^[142] <http://tintalimon.com.ar/libro/LA-VIRGEN-DE-LOS-DESEOS> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

^[143] Los fragmentos en cursiva son de María Galindo y pertenecen al discurso de la *Virgen Barbie*.

La Virgen desciende de las alturas, le regala el mundo a un niño, quien juega con él a la pelota, y procede a desnudarse. Bajo su vestido se muestra completamente vendada o envuelta en un sudario. Las mujeres la descubren y su cuerpo está lacerado, insultado y humillado por el patriarcado. A pesar de ser el modelo de mujer sancionado por el poder, o precisamente por eso, porque no existen las mujeres libres y felices bajo el machismo, aunque sean blancas y rubias. La protagonista es ataviada por sus nuevas compañeras al modo tradicional boliviano y, acto seguido, lava los pies de todas ellas. (...) Una de las características de los distintos trabajos de María Galindo es la posibilidad de sentido y de descodificación que ofrecen a cualquiera que los ve, combinada eficazmente con tal riqueza simbólica que cuantas más cosas sabes, más aspectos puedes interpretar. De forma igualmente certera combina la denuncia política directa con la poesía, seduciendo y dejando una estimulante sensación de belleza sublevada.^[144]

No quiero ser la madre de dios, de ese dios blanco civilizado y conquistador. Que dios se quede huérfano sin madre ni virgen. Que se queden vacíos los altares. Y los púlpitos. Yo dejo este altar mío. Lo abandono por decisión libre. Me voy, lo dejo vacío. Quiero vivir, sanarme de todo racismo, de toda condena, de toda dominación. Quiero sanarme yo misma y ser una mujer simple. Ser como la música que solo sirve para alegrar los corazones. He descubierto que para ser feliz sólo hay que renunciar a tus privilegios, a tus virtudes y perfecciones. Proclamo la inutilidad de los privilegios. La tristeza de los altares. La muerte del capitalismo.^[145]

3.3.22–Temporary Services

Temporary Services^[146] es un colectivo formado en 1998 por Brett Bloom, Salem Collo-Julin y Marc Fischer. En palabras del grupo:

Nuestra práctica estética es inseparable de otros aspectos de nuestra propia vida. La gran motivación de nuestro trabajo es responder a problemas que presenciamos todos los días. La distinción entre la práctica artística y otras actividades inventivas humanas es irrelevante para nosotros. Integramos el trabajo creativo dentro de los contextos sociales reflexivos e imaginativos para crear situaciones de participación. La relación entre la estética y la ética es fundamental para nuestras ideas y debates. Desarrollamos espacios para el diálogo. Reconfiguramos formaciones sociales y obra estética en formas transparentes y centradas.

Buscamos maneras reflexivas y responsables tanto para la representación de nuestro trabajo como para colaborar con otros. La colaboración es una actividad importante para nosotros, dentro de nuestra estructura del grupo y como precursor para hacer frente a otros fuera del grupo.

Temporary Services hace todo lo posible por crear y participar en relaciones no competitivas y mutuamente beneficiosas. Desarrollamos estrategias para agregar las ideas y las energías de las personas que no han tenido relación con él anterior-

[144] Artículo de la comisaria y crítica de arte Esther Moreno: «Rebeldía Feminista en Principio Potosí. La instalación de María Galindo», en www.mujarescreando.org (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

[145] Discurso de María Galindo en la video-performance *La Virgen Barbie*.

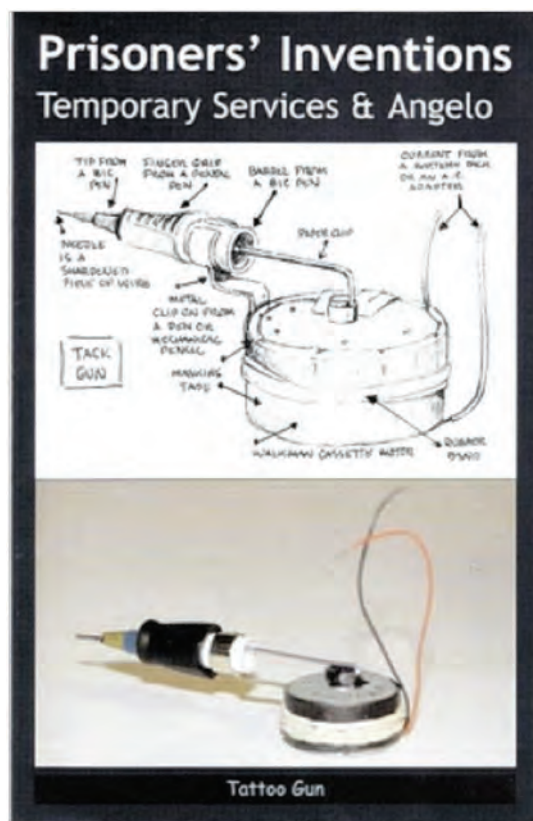
[146] *Temporary Services* dispone de una web con amplia información y documentación de sus proyectos, un archivo de colectivos a nivel internacional, artículos sobre creación colaborativa, etc., en: <http://www.temporarieservices.org/> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

mente, o que pueden sentirse excluidas de los discursos del arte. La generosidad de muchas personas, nos permite producir proyectos a una escala que ninguno de nosotros podría lograr de manera aislada. Nos esforzamos por crear experiencias estéticas basadas en la confianza y la experimentación sin límites.^[147]

TEMPORARY SERVICES y ANGELO: *Prisoners' Inventions* (Los inventos de los presos). En 2001 Temporary Services invitó a Angelo, un artista que estaba en la cárcel, a escribir e ilustrar un folleto sobre las cosas y objetos ingeniosos, prácticos y a veces raros que hacen los presidiarios. Angelo generó más de 100 páginas de dibujos y textos representando 78 inventos y artilugios diferentes. *Prisoners' Inventions* —Inventos de los presos— fue publicado en forma de libro en 2003. Como documento es una importante contribución a la escasez de información disponible sobre las formas en que los presos personifican su ambiente e intentan recrear condiciones de vida de fuera de la cárcel.

Los inventos cubren un amplio o espectro de técnicas desde el almacenamiento, el baño, a la cocina, el comedor, la privacidad, el recreo, el embellecimiento de la casa y muchas más. Los textos y los dibujos que Angelo nos mostrarán cómo improvisar un reloj despertador, tostar un sandwich de queso en un armario, hacer una estufa de inmersión con hojas de afeitar y palitos de helado, usar un baño para enfriar soda o por tomar un baño caliente, y conseguí realizar —con unos recursos severamente limitados— muchas otras tareas que en el exterior damos por sentadas.

Prisoners' Inventions recoge todos los inventos y textos que envió Angelo. Los textos con las instrucciones a menudo son anécdotas con referencias a la vida diaria en la prisión, incluyendo pequeñas historias sobre las formas en que los presos tratan de eludir las normas penitenciarias. La mayoría de las instrucciones también incluyen dibujos muy detallados y cuidadosos que permiten entender claramente los materiales usados y cómo funcionan los objetos. En conjunto, la colección ofrece una visión del entorno social de la prisión, donde se necesita creatividad e ingenio para



Herramienta casera para hacer tatuajes, hecha con un motor reciclado y cables de cobre. Prisoner's Inventions, 2002.

[147] «Kollektive Kreativität/Collective Creativity» (Kassel 2005), Kunsthalle Fridericianum, Siemens Art Program & Revolver, 2005. Catálogo publicado con ocasión de la exposición 'Kollektive Kreativität/Collective Creativity' en Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 1 mayo-17 julio, 2005, p. 365.



Performance «Choir», 2005.

satisfacer los deseos humanos más básicos.

Para la exposición, presentaron facsímiles ampliados de las ilustraciones de Angelo. También construyeron copias de los objetos que Angelo ilustró para hacer los dibujos más tangibles.

En una presentación anterior de este proyecto, Angelo sugirió que construyésemos una copia de su celda en la cárcel para que los visitantes pudieran experimentar algunos de los impactos psicológicos de la arquitectura en la que vive.

3.3.23- Escape Program

Escape Program fue iniciado por V. Aizenberg en 1999. Sus primeros miembros fueron Mamonov B., A. Litvin, L. Morozova. Más tarde el grupo estuvo sujeto a cambios. En la actualidad, incluye a Valeriy Aizenberg y Adjer Constantin. Las líneas principales del colectivo son la investigación sobre problemas de comunicación, las prácticas interactivas y de simulación, y la articulación de los mecanismos propios de las actividades colectivas. En la práctica, el programa presenta videoinstalaciones y instalaciones sonoras, fotos, objetos y performances.

Entre sus obras más conocidas del primer período se encuentran: «Disappearance», «Vertigo», «Choir» y entre las recientes: «ESCAPE Radio Transmitter». En la performance «Disappearance» los autores, se colocan entre en una multitud, y permanecen en ella sin ponerse en contacto con nadie y tampoco contestan a ningún intento de comunicarse con ellos. La instalación objetual «Vertigo» trata el tema de la soledad humana y la imposibilidad de una verdadera comunicación. El video «Choir» (Coro) es un intento de visualizar el carácter contradictorio de la creación colectiva. El proyecto de audio «ESCAPE Radio Transmitter» se basa en archivos sonoros preexistentes, en vez de en material sonoro nuevo. Permite escuchar conversaciones privadas, para aprender cosas que no están destinadas a oídos de extraños. También se rompe el mito de que las obras de arte son siempre el resultado de conversaciones inteligentes entre gente seria. El proyecto imita la práctica de las

estaciones de radio en línea, ampliamente difundidas en Internet.

3.3.24- Flyingcity

Colectivo de Corea del Sur que estudia la realidad geográfica del urbanismo moderno y la posición del artista ante la cuestión de lo urbano. Trabajan específicamente en torno a los problemas de la ciudad de Seúl y analizan la influencia del tejido urbano en el proceso de cambio de la ciudad y el impacto que el tejido urbano tiene en la comunidad. Buscan alternativas a las condiciones de hacinamiento de la ciudad y abogan por un crecimiento integral. En su obra critican al paisaje urbano de Seúl y plantean la necesidad de redefinir el concepto de lo urbano, a través de fotografías, carteles e instalaciones que muestran el proceso de crecimiento de Seúl, utilizando los conceptos de «geografía psicológica» y de «deriva» que toman prestados de la filosofía situacionista.

El siguiente texto describe una deriva por la ciudad de Seúl^[148]:

Invitación a una deriva por Seúl: La ciudad de Seúl, todavía parece estar en la misma dinámica delirante de siempre. Su densidad y complejidad es cada vez mayor y dejando tras de sí una débil infraestructura. Al mismo tiempo, se puede ver una forma mutante de arquitectura, una estructura urbana y estilo de vida urbano.

Su crecimiento delirante no significa necesariamente que Seúl haya tenido un crecimiento organizado a nivel espacial, ni tampoco su estructura espacial se ha construido de forma continua. La narrativa de la ciudad se caracteriza esencialmente por el resplandor (o ceguera) y una sensación de velocidad (o parálisis) y como resultado un empeoramiento de las condiciones de vida. Seúl carece de la imagen representativa propia de las grandes ciudades.

Mapa de la deriva, con café por encima, 2001.

A very well done city, 2007.



[148] Texto en el que se describe una deriva por la ciudad, publicado en su página web: <http://flyingcity.kr/>

Pero creemos que todavía es (y siempre) demasiado pronto en lo que se refiere a este caos como una ruptura de la narrativa. Hay historias en las formas ocultas y grandes esfuerzos para mantener y construir la continuidad y la unidad de la propia vida.

Entender la vida a la deriva y volver a pensar ese estado como una plataforma para la creación de un nuevo estilo de vida, y para dibujar una topografía espiritual de la relación de producción de la modernidad de Seúl, exige una hipótesis construida sobre pistas repartidas por todo el paisaje urbano, a través de una estrecha observación visual paralela, de espionaje, disfraz, instalación de antena, haz de alta velocidad, entre otros.

Escuchamos quejas de los residentes por las carreteras que atraviesan amplios terrenos baldíos. Entramos en una casa vacía, con antiguas pertenencias destrozadas y abandonadas. Nos inclinamos solemnemente ante los apartamentos Olímpicos de Seúl que se erigen solitarios. Hemos creado una señal que apunta tanto al Palacio de los Niños de Pyongyang, como al Centro Mundial del Comercio. Tomamos fotos turísticas frente a una barrera de tanques en la autopista de la Libertad. Nos vamos dentro de un taller de artes y oficios en Insa-dong -un área artística de Seúl- y hacemos que el encargado de la tienda nos cuente los secretos del propietario mientras fingimos que le estamos sacando fotos. Gritamos el 7,4 SurNorte Comunicado Conjunto en contra de un alto muro. Damos vueltas y vueltas por la noche y nos consumimos por el fuego. (In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni.)^[149]

3.3.25- Oda Projesi

Oda Projesi es un colectivo artístico con sede en Estambul, Turquía, iniciado por tres artistas mujeres: Özge Acıkkol, Savas Günes y Yersel Secil. *Oda Projesi* significa «Project Room» y tiene que ver con los distintos usos de «habitación»: encontrar una manera de combinar la vida cotidiana y las prácticas artísticas. El grupo quiere salvar las distancias y tender puentes entre los artistas, los no artistas, los grupos, las instituciones y las comunidades del barrio. El grupo comenzó a trabajar en el año 2000, tras un período de tres años de alquilar un apartamento como estudio en el barrio de Galata, un distrito histórico de la ciudad de Estambul con una gran mezcla de clases sociales y en proceso de gentrificación.

Oda Projesi colaborando con Libia Pérez de Siles de Castro y Ólafur Árni Ólafsson, «Searching for a Clay Language!», Diciembre, 2002. Contemporary Art Center, Estambul. Fotografías: Libia Pérez de Siles de Castro y Ólafur Árni Ólafsson.



^[149] Utilizan en su presentación este famoso palíndromo en latín como un guiño a Guy Debord. En 1977 Guy Debord realizó, con total libertad y sin ninguna imposición de los productores, un largometraje en 35 mm, en blanco y negro. La crítica, desconcertada, lo maltrató y Debord levantó acta de las reacciones de la prensa en un artículo que tituló precisamente «In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni».

El trabajo de Oda Projesi opera a través del contacto directo con las comunidades y desarrolla relaciones dentro de la vecindad precisamente para transformar este proceso de gentrificación. Desde su primer proyecto —en el que Özge Acikkol vaciaron la sala y exhibieron el texto de George Perec, «About a Useless Space» (Sobre el espacio inútil) el grupo ha cursado invitaciones a los vecinos de Galata, a otros artistas y grupos de artistas para reunirse y colaborar de diversas maneras. Estos eventos están basados en los procesos, lo que significa que a menudo no tienen un objeto como producto final, sino que se basan en la experiencia como resultado.

Oda Projesi asegura querer crear «*un monumento compuesto por los gestos de la vida cotidiana y las capas de la memoria de la comunidad*» y hacen hincapié en que esto siempre se produce junto «con» los participantes, y no «para» los participantes.^[150]

Los artistas que hemos tratado hasta el momento son marginales dentro del mundo del arte, pero eso puede cambiar. Y nadie quiere negar a ningún artista los considerables beneficios que puede ofrecer el sistema del arte. Pero la principal razón para que volvamos continuamente al sistema del arte no es simplemente debido a su poder, su magia económica, el toque de Midas que Benjamin llamaba «aura» y «valor de culto». Hay otra razón para el continuo retorno a las bellas artes, que es que el sistema del arte también tiene una mente colectiva y una conciencia colectiva y lo que los media-artistas están haciendo hoy en día se nutre de lo que los artistas deconstructivos hicieron en los años 60 y 70 y a principios del siglo XX. Hay un cordón umbilical que conecta el media-art con la historia del arte deconstructivo. Y debido a esto el mundo del arte no está completamente cerrado al media-art. Hay un hilo de interconexión y un ejemplo de ello es el fenómeno Oda Projesi.^[151]

Oda Projesi comenzó en 1997 de una manera muy sencilla, alquilando una habitación en la calle Sakhulu, en el barrio Gálata, de Estambul. Pero desde el principio el grupo hizo dos cosas que constituyeron un paso adelante significativo: en primer lugar, la sala era para exponer a otros/as artistas y no a sí mismas, y, en segundo lugar, se pusieron en contacto con sus vecinos y les consultaron sobre el tipo de exposiciones que querían que se hicieran en el espacio. En su página web se dice que el proyecto inicial estaba destinado a funcionar como un medio donde todos los artistas o no artistas, espectadores del arte o no espectadores del arte, pudieran aportar sus puntos de vista, ya fueran conscientemente o de una manera vaga. La sala se convirtió en un espacio para el arte de vanguardia, pero sin el elitismo y el individualismo propios del mundo del Arte. En las prácticas del *Institute for Infinitely Small Things*^[152] y de Oda Projesi se puede intuir el virus del principio femenino vacunando al arte contra el cáncer del ensimismamiento, propio del legado patriarcal.

[150] www.odaprojesi.com (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

[151] <http://odaprojesi.blogspot.com/> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

[152] *Institute for Infinitely Small Things* (El Instituto de las cosas infinitamente pequeñas) lleva a cabo una investigación creativa y participativa que pretende transformar temporalmente los espacios públicos e instigar al diálogo sobre democracia, justicia espacial y vida cotidiana. Los proyectos del Instituto utilizan la performance, la conversación y las intervenciones inesperadas para estudiar las «pequeñas cosas» sociales y políticas. Con sede principalmente en Boston, Massachusetts, y ocasionalmente bajo la dirección de la artista Kanarinka (Catherine D'Ignazio), la pertenencia al grupo es variada e interdisciplinaria. Más información en: <http://www.ikatun.org/institute/infinitelysmallthings/> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

Oda Projesi explica cómo en su primer proyecto del año 2000 el grupo funcionó: como un campo para mostrar cómo la obra de arte ocupaba un lugar en la vida cotidiana, dentro de un espacio público, y cómo estaba codificada con diferentes significados, y por lo tanto generaba nuevas lecturas. Para *A Day in the Room*, (Un día en la Habitación), 2000, Günes Savas, miembro de Oda Projesi proporcionó un día de actividad en la sala con personas (los niños) del barrio. Esta serie se realizó sin público y fue documentada por imágenes en vídeo. La mencionada artista, Gunes Savas, decoró la sala guiada por una de las niñas del barrio: las paredes se pintaron de rosa y se colocó un sillón en el centro. A la niña se le dio una muñeca y una cámara de vídeo. Otra cámara se fijó en la puerta. La niña se quedó sola durante una hora «siendo observada y observando» a través de las cámaras que la grababan maltratando la muñeca aunque sabía que estaba siendo vigilada, luego escondió la muñeca debajo del sillón, fingió llorar, miraba a la cámara y comprobaba la pantalla estudiando todos sus movimientos consciente de la presencia cámara. Esta obra tiene el sabor de un experimento de psicología social, ya que, por supuesto, la niña no estaba sola y, básicamente, representaba una obra de teatro para los espectadores.

Para el sexto proyecto también participaron los niños, pero en relación con obras de arte. El grupo accidentalmente contactó con el artista de Estambul Komet, que trabajaba con nombres de pintores famosos. Esta idea parecía apropiada para un proyecto con los niños del barrio que a su vez podrían crear «Komets de segunda mano». Komet también participó pintando una obra con el nombre de «Momet». El 23 de abril de 2000, las



obras se sacaron de la sala de la calle Sahkulu, en el barrio de Galata, y fueron llevadas en procesión desde Tunel, Galatasaray y Beyolu a Dulcinea, lugar donde estuvieron expuestas un día que se acompañó de una fiesta. La venta de las pinturas fue para ayudar los gastos de educación de los niños. Después, la obra se exhibió en el espacio de Oda Projesi durante tres semanas.

Al igual que el *Institute for Infinitely Small Things* (El Instituto de las cosas infinitamente pequeñas) Oda Projesi supone un desarrollo fascinante reciente en un período problemático en la historia del arte deconstructivo. Lo que resulta particularmente interesante de Oda Projesi es que se está construyendo un perfil a considerar en el mundo del arte, que está apareciendo en varias exposiciones internacionales probablemente porque se ajustan a la prescripción de Bourriaud de estética relacional mejor que los artistas que él ejemplifica en su libro. Oda Projesi forma parte, en un sentido muy real, de una revolución silenciosa, pero lo que están haciendo actualmente es más típico del media-art que de la práctica de las bellas artes. La orientación de su actividad hacia el *media art* es evidente por su interactividad y por el uso del video para documentar su trabajo.

Oda Projesi siempre ha trabajado con los vecinos y comunidades locales, con artistas y expertos locales, y en relación a centros sociales, espacios educativos u otras redes locales. Han producido proyectos con los vecinos, proyectos colaborativos por medio de residencias en otras ciudades promovidas por espacios culturales. También han participado en exposiciones y talleres con otros colectivos (escuelas, mujeres, paseantes, asociaciones de vecinos, grupos de inmigrantes...). Oda Projesi como metodología de trabajo siempre han colaborado con agentes locales, produciendo diversas publicaciones, exposiciones y presentaciones de los proyectos.

María Lind describía el trabajo de Oda Projesi en la siguiente forma:

...El punto de partida del trabajo de Oda Projesi es el espacio, cómo se puede crear y recrear lugares y situaciones espaciales a través de su uso en un número de maneras diferentes. Por ejemplo ¿cómo se puede encontrar junto con distintos grupos de personas, nuevas funciones para un espacio público como una plaza? ¿O un espacio vacío en un piso? ¿O un espacio diseñado por un arquitecto como el atrio de una galería, que fue cerrado por las autoridades a los no residentes y prohibido como zona de juegos? (...) Se trata de un modelo de trabajo basado en las relaciones entre las personas y en la creatividad social y no en la auto-expresión, y se caracteriza por la cooperación. Está basado en la comunidad, a menudo en relación con los grupos marginados, socialmente comprometido, interactivo y dirigido a un público menos anónimo que el de las instituciones de arte. «New genre public art» («el nuevo género de arte público») trata de participar creativamente en un proceso.

Las actividades se llevan a cabo principalmente fuera de las instituciones artísticas establecidas, en otros contextos sociales, tales como las zonas de viviendas o las escuelas. De esta manera, surge una especie de exclusividad inversa: quienes se sienten atraídos y capturados por el proyecto tienen más acceso a este arte que el público habitual del arte.^[153]

3.3.26- SubRosa

SubRosa es un colectivo artístico mutable ciber-feminista que combina el arte, el activismo social y la política para explorar y criticar las intersecciones de la información y de la biotecnología en la vida, el trabajo y los cuerpos de las mujeres. Desde su fundación en 1998, subRosa ha desarrollado prácticas específicas trans-disciplinarias, performativas, y discursivas que crean ambientes abiertos donde los participantes interactúan con objetos, textos, tecnologías digitales, y experiencias de aprendizaje crítico interactuando entre sí y con las artistas. SubRosa ha realizado exposiciones, conferencias y publicaciones en los EE.UU., España, Gran Bretaña, Holanda, Alemania, Croacia, Macedonia, México, Canadá, Eslovenia, y Singapur, y ha recibido numerosos encargos de su trabajo, así como financiación de la Creative Capital Foundation, el Consejo de las Artes de Pennsylvania, y el STUDIO para la Investigación Creativa de la Carnegie Mellon. Muchas de las publicaciones subRosa se puede descargar gratis en <http://home.refugia.net>.

Manifiesto^[154]:

El nombre subRosa honra a pioneras feministas en el arte, el activismo, el trabajo social, la ciencia y la política: Rosa Bonheur, Rosa Luxemburg, Rosie la Riveter, Rosa Parks.

subRosa es una célula cyberfeminista reproducible compuesta de investigadoras culturales comprometidas en combinar el arte, el activismo y la política para explorar y criticar los efectos de las intersecciones de las nuevas tecnologías informáticas y de la biotecnología en el cuerpo, la vida y el trabajo de las mujeres.

subRosa produce obras de arte, campañas y proyectos activistas, publicaciones, intervenciones en los medios de comunicación y foros públicos que hacen visibles los efectos de las interconexiones de la tecnología, el género femenino, la diferencia; el feminismo y el capitalismo global; las nuevas tecnologías médicas, la biotecnología y la salud de las mujeres; así como también los cambios en las condiciones de trabajo y reproducción para las mujeres en todo el mundo.

subRosa práctica una política feminista, corporal y situacional nutrida de jovialidad, determinación y el deseo de formar alianzas y coaliciones afirmativas.

¡Deja que un millón de subRosas florezcan!

^[153] Maria Lind: *Actualisation of Space: The Case of Oda Projesi*. (Actualización del espacio: el caso de Oda Projesi.) 2004, en: <http://eipcp.net/transversal/1204/lind/en> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

^[154] Ver el manifiesto de subRosa en inglés, francés y castellano en: <http://cyberfeminism.net/> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

En 2002 subRosa recibió una beca de la Creative Capital Foundation para desarrollar una serie de proyectos relacionados entre sí bajo el título global *REFUGIA-BAZ (Becoming Autonomous Zones)* (Convertirse en Zonas Autónomas). Uno de estos proyectos fue la creación de un espacio curatorial y de un archivo en Internet que reflejase las ideas expuestas en *REFUGIA: Manifiesto for Becoming Autonomous Zones* (Manifiesto para convertirse en zonas autónomas).

REFUGIA: Manifiesto BECOMING AUTONOMUS ZONES (BAZ)

Un lugar de clima relativamente inalterado que está habitado por plantas y animales durante un período de cambio climático continental (como una glaciación) y se mantiene como vestigio de que una nueva dispersión y especiación puede ocurrir después de reajuste del clima. (Nuevo Diccionario Webster, 1976)

Secciones de los campos agrícolas sembradas con cultivos no transgénicos, alternando con cultivos transgénicos. Se cree que esto limita la tasa de mutación de resistencia en los insectos sensibles y algunas especies de hierbas causada por la transferencia de genes a partir los mono-cultivos de la Ingeniería Genética.

Una zona convertida en autónoma (BAZ) de mezclas y recombinaciones deseables; vincula la liberación sexual femenina y la autonomía con las habilidades ciberfeministas, la teoría, realización, y el activismo político.

Un espacio crítico de vida social liberada e intelectual, un espacio liberado de la producción capitalista Taylorizada, un espacio de tiempo no regulado, administrado para el intercambio creativo y el juego, la acción experimental y el aprendizaje, la producción deseante, cocinar, comer y compartir habilidades.

Un concepto reproducible que puede adaptarse a diversos climas, economías y regiones geográficas del mundo. Cualquier espacio inútil puede ser reclamado como refugio: los céspedes suburbanos, parcelas urbanas abandonadas, tejados, los bordes de los terrenos agrícolas, las zonas claras en los bosques, las secciones apropiadas de los campos de monocultivos, las tierras en barbecho, zonas de malas hierbas, terrenos de transición, campos de batalla, edificios de oficinas, squats, etc. También refugios existentes en la actualidad, tales como los campos de arroz de varios, compañeros de siembras, las granjas orgánicas, las huertas familiares de verduras, etc.

Un patrimonio común post-moderno, un jardín resistente a la victoria de la biotecnología, un espacio de bricolaje de convivencia, una riqueza común con normas de derecho común, no es un retiro, sino un espacio de resistencia al mono-cultivo en todas sus formas sociales, ambientales, libidinales, políticas y genéticas.

Cell Track: Mapping the Appropriation of Life Materials, subRosa, Chicago 2004.

Epidemic! DIY Cell Lab, subRosa, 2005.



Un nuevo hábitat para la AMO (Autonomously Modified Organism) -OMA Organismo Modificado manera Autónoma- y los cultivos agit-, por ejemplo, «Proactiva», una hierba que es un injerto de raíz de bruja, mandrágora, y lo cura todo.

Un lugar de asilo para la recuperación, regeneración y revitalización de cultivos

transgénicos inútiles que han sido corrompidos por los virus de la codicia capitalista y la agroindustria.

Un lugar de la inercia imaginación que frena los motores de las empresas de la agro/biotecnología y da tiempo para evaluar sus riesgos y beneficios a través de pruebas a largo plazo.

Ni una utopía ni una distopía, sino un espacio habitado por ingeniería inversa, injertos monstruosos, generación espontánea, recombinación, diferencia, hibridación poli-diversa, seres silvestres, mutaciones, *mongrelizing*, cosechas circulares, anomalías, belleza inútil, coaliciones, los cultivos de *agit-*, y brotes indecorosos. El trabajo de la biotecnología y los transgénicos en Refugia se basa en el deseo, la evaluación consensual de riesgos públicos, experimentación amateur bien informada, política contestataria, la alimentación y el valor de gusto, la experiencia de la no-propiedad, el deleite de la convivencia, y la curación. Criadero ciberfeminista de subRosa para estrategias y acciones tácticas en proceso.

Unos de sus proyectos recientes es *«Cell Track: Mapping the Appropriation of Life Materials»* (Pista de células: Mapeado de la apropiación de materiales para la vida). Consiste en una instalación y un sitio web que examinan la privatización y la concesión de patentes de genomas de seres humanos, animales y plantas en el contexto de una historia de la eugenesia. *«Cell Track»* (Pista celular) llama la atención sobre la creciente separación entre los órganos que producen las células madre y el material genético, y los «productos» médicos y farmacéuticos derivados de él. Células y tejidos del cuerpo materno como ovarios, placentas, fetos y sangre del cordón umbilical se han convertido en valiosas «materias primas», extraídas de las tecnologías de las células madre. Este desarrollo ha abierto el camino para que la ciencia empresarial se beneficie de la manipulación y el control de la vida —por medio de patentes y licencias de las secuencias de ADN, genes de ingeniería, líneas de células madre, organismos transgénicos, etc. *«Cell Track»* plantea la posibilidad de un laboratorio activista de investigación y de recursos con células madre embrionarias de inspiración feminista, a disposición de aficionados, artistas, científicos independientes e investigadores sin ánimo de lucro que realizan investigaciones en el campo de salud pública experimental y la salud pública contestataria y la producción de conocimiento compartido.^[155]

3.3.27- The Propeller Group

The Propeller Group (El Grupo Hélice) es una colaboración artística, que se especializa en una producción basada en los medios comunicación, utilizando la cultura popular,

^[155] <http://cyberfeminism.net/projects.html> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

Tony Transformer trabaja con artistas y bailarines de apoyo en un video musical grabado en Saigón, en febrero de 2011. Tony interpreta a un mago del baile, y también ha coreografiado las secuencias de baile con los co-coreógrafos Ambitious Alex y Clarizcel Perez de KM Legacy fame.



el cine, la televisión, la publicidad, internet, la galería, los museos, escritos, entrevistas y conversaciones para distribuir y difundir proyectos artísticos. Los proyectos del Grupo Propeller han versado sobre el colapso de las estrategias mediáticas del poder, la distribución y el acceso a la información así como a las cuestiones del espacio público versus espacio privado en el desarrollo de las sub-culturas y las culturas populares.

En muchos de nuestros proyectos, tratamos de crear el desorden, con la esperanza de que el trastorno en tales casos particulares puede convertirse en otro «sentido del orden» para un público que puede temer demasiado al cambio, o a no aceptar otras posibles formas de relacionarse con las actuales estructuras socioculturales. Nos gusta jugar. Nos alineamos con diferentes productores culturales. Nos gusta dejarnos ingerir por los vientres de las grandes bestias sociales como la televisión o las diversas manifestaciones de la cultura pop. Creemos que la crítica verdadera proviene de los cambios que se pueden hacer desde el interior de un sistema, y no desde el discurso analítico planteado a partir de una posición externa.



Artistas de Singapur colaboran con El Mac en un muro de Singapur en 2010 dentro del «Vietnam Global Tour».

TOUR The Propeller Group: A movement from HoChi Minh City/ Los Angeles transcending national borders bringing together artists to celebrate the viral spirit of creative energy. (Gira del grupo Propeller: un movimiento de HoChi Minh a Los Angeles para trascender las fronteras nacionales, que reúne a artistas para la celebración del espíritu contagioso de la energía creativa).

The Propeller Group está formado por: Phunam Thuc Ha, Matt Lucero y Tuan Andrew Nguyen, en la ciudad vietnamita de Ho Chi Minh, la ciudad más grande de Vietnam.

Uno de los proyectos más recientes de Propeller Group es el proyecto Viet Nam The World Tour (Viet Nam La Vuelta al Mundo), que consiste en una serie de performances en vivo y una colección de medios, fotografías, películas y escritos que se pueden encontrar online^[156]. Estos documentos dan prueba de un movimiento que trasciende las fronteras nacionales y las ideas sobre lo nacional, un movimiento que reúne a artistas y a una gran variedad de formas de arte para celebrar el espíritu de la energía creativa.

A menudo colaboran con la producción de otros colectivos, por ejemplo el video *Flooded McDonald's* del colectivo Superflex, del que hemos hablado en un apartado anterior.

[156] <http://vietnamtheworldtour.com/> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

3.3.28- Chto Delat / What is to be done?

«Chto Delat» en ruso significa ¿qué hacer? o ¿por dónde empezar? También es conocido internacionalmente por su nombre en inglés: *What is to be done?*^[157]

Fundado en 2003 Chto Delat / *What is to be done?* Es un grupo formado en Moscú por artistas, filósofo/as y escritore/as de San Petesburgo, Moscú, Nizhny Novgorod y Berlín. Son en total cinco artistas: Nikolai Oleinikov, Kirill Shuvalov, Tsaplya y Glucklya y Dmitry Vilensky; tres filósofo/as: Artem Magun, Alexei Penzin y Oxana Timofeeva; y dos escritores: David Riff y Alexander Skidan.

Tienen como objetivo la creación de un espacio público para establecer un intercambio de opiniones sobre la politización de la producción del saber y la posición del arte dentro de ese proceso. Algunos de sus videos tratan desde la posición política y artística del grupo en la Post Unión Soviética, hasta la relectura de los textos de Brecht en el contexto de la Rusia actual.

Todos sus proyectos han estado acompañados por periódicos. La mayoría de los periódicos son completamente bilingües (inglés/ruso). El proceso editorial se basa en un animado debate cultural entre artistas, críticos, filósofos y activistas, lo que da como resultado ensayos teóricos, proyectos de arte, traducciones de código abierto, cuestionarios, diálogos, y tiras cómicas. Esta publicación se distribuye de forma gratuita en congresos o exposiciones, foros sociales y reuniones donde se llega a un público cultural más amplio. El conjunto completo de los temas, así como la documentación de los proyectos artísticos e información actualizada sobre Chto Delat se pueden encontrar en su web.^[158]

La mayoría de los temas del periódico *Chto delat* han generado ya sea colaboraciones artísticas, o proporcionado comentarios o escritos sobre los proyectos artísticos llevados a cabo por los miembros del grupo de trabajo. Desde el año 2003, esto ha llevado a una colaboración permanente entre Nikolai Oleinikov, Tsaplya, Dmitry Vilensky, Gluklya y Shuvalov Kirill, así como otros artistas de Rusia y del extranjero, de modo que Chto delat se ha convertido en una plataforma creativa donde las colaboraciones no sólo se dan en la práctica curatorial, sino que toman forma como reflexiones artísticas en obras que son auténticamente colaborativas. Al mismo tiempo, todos estos esfuerzos artísticos intentan volver a conectarse con la discursividad de la prensa, que a menudo funciona como un complemento en los escenarios artísticos.

En relación a la instalación «*Trabajador como disidente, disidente como artista, artista como trabajador...*» que fue realizada por el colectivo en conexión con el periódico Chto delat nº 3, que más tarde fue distribuido como parte de ella, Dmitry Vilensky afirma que «...el desarrollo de la historia tiene lugar a través de la negación de la experiencia

[157] ¿Qué hacer? (en ruso: Что делать? Chto delat?) es un tratado político, escrito por Vladimir Lenin a finales de 1901 y principios de 1902 y publicado en febrero de ese mismo año. En él, Lenin presenta propuestas concretas sobre la organización y la estrategia que debe seguir un partido revolucionario. Se trata de un desarrollo de los conceptos organizativos del partido revolucionario, ya expuestos en la revista Iskra, particularmente en el artículo «¿Por dónde empezar?», de mayo de 1901. El título se inspira en la novela homónima de Nikolai Chernishevski, escrita en 1862, que según Lenin ha influido en numerosos revolucionarios.

[158] <http://www.chtodelat.org/> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)



histórica que —a su vez— niega a la que la precede. La obra trata de nociones tan básicas como un 'trabajador' y un 'disidente.' En el contexto contemporáneo, ambos términos parecen carecer de un significado real, sin embargo, como nos enseña la historia, ciertos fenómenos del pasado tienden a volver a representarse en el presente con otro nivel semántico.»^[159]

Así es como se difinen Chto Delat a sí mismos: La plataforma Chto Delat une a artistas, filósofos, investigadores sociales, activistas y todos aquellos cuyo objetivo es la realización de colaboraciones sobre un tipo de investigación crítica e independiente, que se desarrollen en publicaciones, proyectos artísticos, educativos



Arriba

Toni Negri habla en *Multitude or Working Class?* Un video de Dmitry Vilensky (2003) que forma parte de la instalación *Negation of Negation* y que fue grabado durante el *European Social Forum* en París, 2003. El video completo se puede ver en: <http://vimeo.com/6890234>

Centro

Instalación *Negation of Negation*, Milán 2007.

Derecha

Iskra - Chto delat, instalación gráfica realizada por Dmitry Vilensky, con páginas de la revista del mismo nombre.

y activistas. Todas las iniciativas de la plataforma se basan en los principios de autoorganización y colectivismo. Estos principios se realizan a través de la coordinación política de los grupos de trabajo —el análogo contemporáneo de los antiguos soviets.

Los proyectos llevados a cabo por cualquiera de estos grupos representan toda la plataforma y están estrechamente coordinados entre sí. Al mismo tiempo, la existencia de la plataforma crea un contexto común para la interpretación de los proyectos de los participantes individuales. Estamos también guiados por el principio de la solidaridad.^[160]

^[159] Dmitry Vilensky: *The Negation of Negation*. Ver texto completo en: http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=20%3Athe-negation-of-negation&catid=1%3A1-what-is-to-be-done&Itemid=427&lang=en (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

^[160] http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=192%3Acho-delat&catid=91%3Afront&Itemid=331&lang=en (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

3.3.29- Lá Revolução não será televisionada

(La revolución no será televisada). Creado en São Paulo por Fernando Coster, Daniela Labra, Daniel Lima y André Montenegro. Se inició en 2002 sobre la base de un contra-programa de televisión. Su objetivo consiste en intervenir el propio medio, utilizando contenidos artísticos, imágenes periodísticas, música, leyendas y narraciones. Exhibe las emisiones realizadas. (www.chavezthefilm.com)

El proyecto tuvo sus inicios como una forma de crear anti-TV. Su estrategia es la intervención en el contenido de la televisión multimedia con imágenes artísticas y periodísticas, agrupados en episodios de 25 minutos.^[161] Además de las imágenes, el proyecto también consta de elementos musicales y de lenguaje, tales como subtítulos y narraciones en *off*.

Produjeron ocho episodios, distribuidos en la televisión por cable durante 3 meses. A propósito de este proceso se catalogaron las obras de vídeo de más de 50 artistas, desde jóvenes hasta nombres consagrados.

3.3.30- Zagreb Kulturni kapital Evrope 3000 (ZCK3000)

«Zagreb Capital Cultural de Europa 3000» es una plataforma de colaboración creada conjuntamente entre el *Centre for Drama Art*, el *Multimedia Institute*, la *Plataforma 9,81* y la plataforma curatorial *What, How and for Whom*. El proyecto fue desarrollado con sus socios alemanes *Project Relations*^[162] y con el apoyo financiero de la fundación alemana *Kulturstiftung des Bundes*.

Cultural Kapital alienta la colaboración —entre autores tanto de proyectos e iniciativas locales como internacionales— que abordan los cambios en las condiciones sociales de producción cultural, desarrollan la posición estructural de la cultura independiente y la cuestionan los regímenes de la cultura dominante.

En el período 2003–2006, ZCK3000 ha desarrollado congresos, festivales de arte, exposiciones, talleres, conferencias, presentaciones, publicaciones, producciones audiovisuales, etc. Una parte importante del proyecto han sido actividades de política cultural dirigidas a reformar el marco institucional de la cultura independiente - el aumento de su influencia y el fortalecimiento de sus recursos.^[163]

3.1.3.31- Andreas Siekmann y Alice Creischer

Artistas de Berlín, co-curadores del proyecto *Ex Argentina*,^[164] basado precisamente en

[161] <http://www.corocolectivo.org/arnstiv/index.htm> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

[162] Colectivo que promueve proyectos culturales entre Alemania y Europa del Este: <http://www.projekt-relations.de/index2.php> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

[163] <http://www.labforculture.org/en/directory/contents/region-in-focus/adriatic-region-in-focus/regional-directory/croatia/zagreb-kulturni-kapital-evrope-3000> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

[164] El proyecto *Ex Argentina* (2002-2006) es una investigación realizada por artistas e intelectuales de diferentes ámbitos acerca de los factores que condujeron a la crisis económica de la Argentina en su contexto internacional. A través de la erosión de las instituciones representativas y los valores que ellas conllevan, Argentina se presenta hoy en día como el síntoma extremo de una tendencia mundial que, con diferencias de tiempo e intensidad, atañe tanto a los países ricos como a los pobres. El proyecto une producciones artísticas con reflexiones políticas, económicas y estéticas en diferentes ámbitos por un lapso de cuatro años. A través de la producción artística, de eventos teóricos, exposiciones y publicaciones, *Ex Argentina* reflexiona acerca de los métodos artísticos para representar una realidad política, para estimular un compromiso político que tome posición respecto a las condiciones del poder contemporáneo. Para saber más consultar: <http://www.exargentina.org/elproyecto.html> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)



En *La Normalidad* (2006, Palais de Glace, Buenos Aires), se exhibieron los trajes bordados que realizaron Alice Creischer y Andreas Siekmann en cooperación con las trabajadoras de la fábrica recuperada Brukman. Detalle de los trajes *Mrs Rohaya* y *Sr. Mejor No*.

reunir el trabajo de distintos colectivos internacionales que no buscan crear objetos sino campos autónomos para trabajar en la sociedad:

La base teórica de la presente investigación parte del concepto de Genealogía, tal como lo entendía Michel Foucault: una crítica particular y local, que frena la producción teórica centralizada. Cuando Foucault se refiere a la rebelión del saber reprimido a través de los métodos de una ciencia no-eficiente, está pensando en darle visibilidad. Los métodos de visualización artística de este saber son como los contenidos expresión de un compromiso. No se trata entonces de hacer un análisis definitivo, sino de una búsqueda de modos de representación para guardar la indignación y la solidaridad en la memoria, como un poema o una imagen que, de pronto, puedan cobrar la forma de una táctica adecuada a los tiempos que corren.^[165]

ExArgentina es un ejemplo de actividad artística colectiva actual que demuestra la existencia de agrupaciones de artistas que se unen para la realización de proyectos específicos para una coyuntura social concreta. Estas agrupaciones pueden ser transitorias o estables, en ambos casos tienden a estar formadas por artistas que tienen una marcada tendencia a trabajar en colaboración ya que la mayoría de ellos han participado en otros colectivos artísticos con anterioridad o bien han colaborado en el pasado con otras personas de forma esporádica. Según Laura Rosso, *Ex Argentina se inició con la estancia en nuestro país de los artistas alemanes Andreas Siekmann y Alice Creischer, entre noviembre de 2002 y abril de 2003. Durante ese tiempo conocieron a grupos y artistas de Buenos Aires, La Plata, Rosario y Bahía Blanca con quienes conformaron el núcleo inicial del proyecto pero al que, rápidamente, se fueron sumando nuevos integrantes. A partir de esos encuentros, comenzaron a desarrollar investigaciones y producciones artísticas y teóricas. La primera presentación de Ex Argentina tuvo lugar en Berlín, en noviembre de 2003, durante «Planes para huir de las visiones panorámicas», un congreso internacional sobre información política y métodos artísticos. Luego, en marzo de 2004, fue presentado en el Museo Ludwig de Colonia, Alemania. Ahora, y después de tres años de trabajo e intercambio, puede verse en Buenos Aires la tercera etapa de este proyecto: «La normalidad». Cuarenta y cinco artistas y agrupaciones de Argentina, Chile, Brasil, Alemania, Francia, Holanda, Austria y Rusia reflexionan y plantean interrogantes acerca de la realidad socio-política, post-estallido diciembre de 2001 como caso testigo de la crisis global del capitalismo.*^[166]

3.3.32- Societé Realiste

Societé Realiste es una cooperativa de París creada por Ferenc Gróf y Jean-Baptiste Naudy en junio de 2004. Su trabajo está relacionado con el diseño político, la economía experimental, la ergonomía territorial y la consultoría de ingeniería social. Se definen

[165] *Ibidem*.

[166] <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-2535-2006-03-07.html> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

como un colectivo politécnico que desarrolla sus planes de producción a través de exposiciones, publicaciones y conferencias.

En la actualidad, la Societé Réaliste está desarrollando la segunda fase del proyecto *Empire, State, Building*, que podrá verse a partir de marzo de 2012 en el Ludwig Muzeum, de Budapest.^[167]



Empire State Building, proyecto en el que actualmente trabaja Societé Realiste en relación a los emblemas sociopolíticos. Imagen de una de las videoproyecciones de la instalación que trabajan para el Jeu de Paume de París.

El proyecto *Empire, State, Building* está co-producido por el Jeu de Paume de París y el Ludwig Múzeum de Budapest. El título evoca el famoso rascacielos de Nueva York, un «Gesamtkunstwerk»^[168] que desde que fue concluido en 1931 ha sido tanto un emblema mítico de los Estados Unidos como una fuente de inspiración artística: *Cooper&Schoedsack's King Kong* (1933); *Andy Warhol's silent Empire* (1964).

La exposición explora las posibilidades del nombre, en la medida en que pueden ser utilizadas para un discurso del orden o del desorden. El nombre del mito, cuando se desordenan los signos, se convierten en algo diferente, una red que hace decrecer las escalas de percepción y poder, desde *empire*=imperio hasta *building*=construcción, vía el *state*=estado. Estas tres perspectivas están en el eje de esta exposición del último trabajo de Societé Realiste, articulado en torno a dos piezas fundamentales: *The Fountainhead* (2010) y *Cult of She-manity* (2011).

3.3.33-Bird Head

Ji Weiyu (1980) y Song Tao (1979) nacieron en Shanghai, donde viven y trabajan. Se graduaron de la Escuela de Artes y oficios de Shanghai (2000). Han expuesto en varias

^[167] <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-2535-2006-03-07.html> (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)

^[168] El término alemán *Gesamtkunstwerk* (traducible como obra de arte total) se atribuye al compositor de ópera Richard Wagner, quien lo acuñó para referirse a un tipo de obra de arte que integraba la música, el teatro y las artes visuales. Wagner creía que la tragedia griega fusionaba todos estos elementos, que luego se separaron en distintas artes; de hecho, Wagner era muy crítico con el tipo de ópera imperante en su época, a la que acusaba de centrarse demasiado en argumentos fatuos con música casi subordinada a requerimientos del texto y para lucimiento de los solistas y dejando casi ignorados a los demás elementos. Wagner concedía gran importancia a los elementos ambientales, tales como la iluminación, los efectos de sonido o la disposición de los asientos, para centrar toda la atención del espectador en el escenario, logrando así su completa inmersión en el drama.

ciudades chinas, en Noruega y en la Bienal de Venecia en 2011. Bird head es un colectivo de artistas cuya obra consiste en en capturar a través de fotografías la vida cotidiana de Shanghai, su ciudad natal. Es una estética de instantánea hecha de series fotográficas acumulativas y extensas —tanto en blanco y negro, como en color— que proporcionan un toque subjetivo y sin retocar de la realidad urbana actual.



Bird Head, *Bird Head 2005 Suitcase*. 2005. Maleta con cerca de 30 fotografías únicas enmarcadas.

Bird Head, *Bird Head world 2004-2005*. 2005. C-print, 40 x 60 cm.

A menudo siento que noviembre es un niño con los bolsillos de los pantalones llenos de castañas asadas, con una camisa fina al viento helado, y un caminar enérgico y valiente. Hace mucho tiempo, antes de Starbucks, McDonald's y las salas de cine Dolby Surrounding. Así, en muchos días soleados de noviembre, los chicos tenían que vagar en grupos por las calles sin nada que hacer, enfurecidos y con energía. Y al parecer, nuestra Shanghai ha crecido mientras vagaban y la miraban. Han quitado y desmontado los andamios de color verde oscuro, las columnas de cemento de los viaductos forman sombras silenciosas sobre nuestras cabezas, un gran paisaje al otro lado de las casas antiguas que nos han visto nacer, durante la temporada de tifones, el muelle del ferry tiembla en el río Huangpu, a medianoche, los camiones que remueven la tierra ruedan por las vacías carreteras. Camiones cisterna. Rosas. Ruinas. Fuentes. Fuegos artificiales. Se tarda demasiado tiempo y la noche se acerca. Casi atraviesan todo Shanghai, cuando las columnas de los viaductos están ocupadas por hiedra verde de Boston.

Nuestros corazones están llenos de gran cantidad de amor y de tristeza. Después, hay metro y tren ligero, cruzando a través de Shanghai bajo el suelo o en el cielo. El tiempo pasa demasiado rápido para que podamos tomar una postura revolucionaria-



ria. No hay tiempo para preguntas y dudas. Hay una voz que nos empuja, a seguir al niño de las castañas, vagando sin rumbo y de manera agresiva, para presenciar la sombra que creará nuestra Shanghai cuando la hiedra cubra todos los caminos.^[169]

3.1.3.34-Frente 3 de Fevereiro

Frente 3 de Fevereiro es un grupo transdisciplinar de investigación e intervención artística que desde 2004 lucha por erradicar el racismo en la sociedad brasileña; su objetivo es crear una nueva forma de entender y contextualizar la información sesgada que lanzan los *mass media*. Las intervenciones artísticas del *Frente 3 de Fevereiro* crean nuevas formas de protesta en torno a asuntos raciales, recuperando el legado artístico de generaciones que pensaron nuevas maneras de interactuar con el espacio urbano y la lucha histórica y resistencia de la cultura afro-brasileña de los años 60.

El grupo nació tras el asesinato por la policía militar de Sao Paulo del joven negro Flavio Sant'Ana, el 3 de febrero del 2004, un asesinato que más allá del hecho era la denuncia expresa de una contradicción social: el discurso de Brasil como país mestizo y por ello libre de racismo con la realidad de la tipificación cotidiana de todo joven negro como «sospechoso» o «amenaza». En 2006 realizaron «Zumbi somos nos, cartografía del racismo para el joven urbano», un libro editado con licencia *creative commons* que se puede descargar de la web. *Zumbi somos nos* no es un tratado sobre el racismo en Brasil, sino un intento de crear un dispositivo para el diálogo: las acciones de F3F, manifiestos poéticos, instalaciones, fragmentos de textos, entrevistas en grupo con teóricos, búsqueda de datos... acaban por formar los distintos estratos de lectura. En el capítulo 8º del libro encontramos la historia de Zumbi, en una compleja comunidad autosuficiente de libertos reconstituida según patrones africanos, con una población que llegó a alcanzar los 20.000 habitantes y que luchó por mantener su independencia frente a los ataques de las potencias coloniales de la época, Holanda y Portugal, hasta la captura y ejecución de Zumbi, su jefe-guerrero, en 1695.



Instructions for the sharing of private property, 2006, de Claire Fontaine.

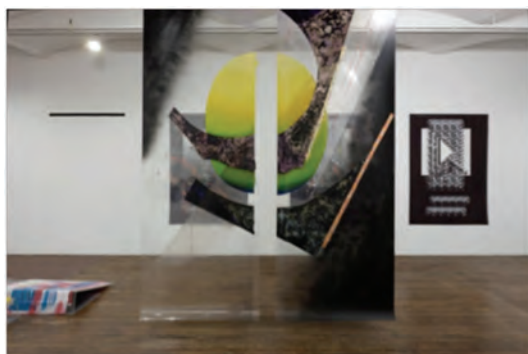


Detalle de la bandera *Onde estão os negros* ('Dónde están los negros') de la agrupación 'Frente 3 de Fevereiro'.

^[169] Bird Head, declaración de los artistas 2004-2005: www.shanghartgallery.com/galleryimage/image/8828/download (consultado por última vez el 10 de septiembre de 2011)



Instalación de Claire Fontaine en Art Positions, 2008.



DAS INSTITUT, «D / Why?» Swiss Institute Contemporary Art New York, New York, 2009, vista de la exposición, copyright: Kerstin Brätsch, Adele Röder, Swiss Institute.

3.3.35- Claire Fontaine

Claire Fontaine es un colectivo de una artista fundado en 2004, con sede en París. Después de tomar su nombre de una popular marca de cuadernos escolares, Claire Fontaine se declaró un «artista ready-made» y comenzó a desarrollar una versión de arte neo-conceptual que a menudo se ve como el trabajo de otras personas. Trabaja con luces de neón, video, escultura, pintura y escritura, su práctica puede ser descrita como un interrogatorio de la impotencia política y la crisis de la singularidad que parece definir el arte contemporáneo. Pero si el propio artista es el equivalente subjetivo de un urinario o una caja de detergente Brillo –tan desplazado y privado de su valor de uso e intercambiable como los productos que hace– siempre existe la posibilidad de lo que ella llama la «huelga humana». Claire Fontaine utiliza su frescura y juventud para transformarlas en una singularidad cualquiera y en una terrorista existencial en busca de emancipación. Crece entre las ruinas de la función autorial, experimentando con los protocolos de producción colectiva, la diversión y el establecimiento de varios mecanismos para compartir la propiedad intelectual y la propiedad privada.^[170]

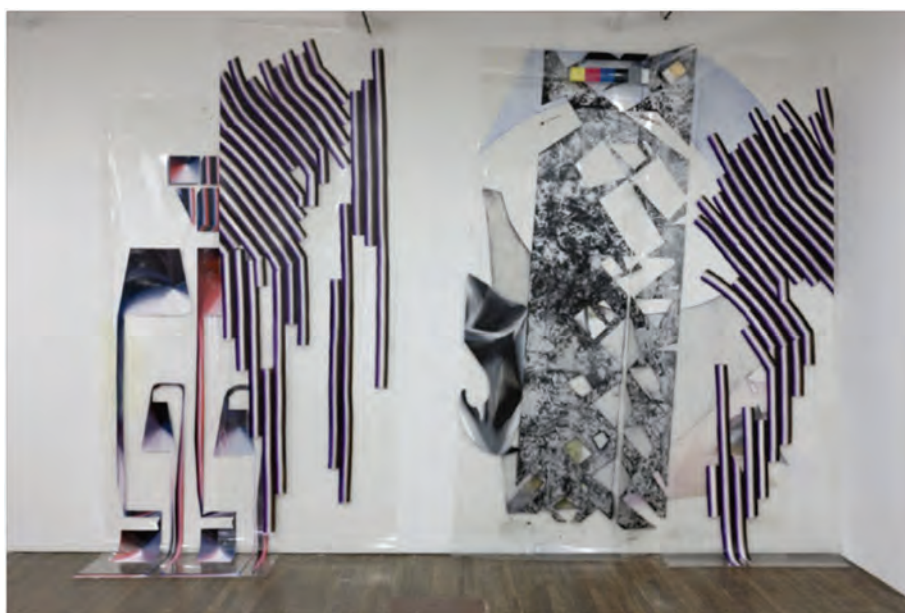
3.3.36-DAS INSTITUT

DAS INSTITUT es una agencia de importación/exportación fundada en 2007 por Kerstin Brätsch (Hamburgo, 1979) y Adele Röder (Dresde, 1980), que actualmente viven y trabajan en Nueva York. Su colaboración se caracteriza por utilizar las estrategias de la publicidad para manipular e intercambiar información integrando las pinturas de Kerstin Brätsch y las imágenes generadas por ordenador por Adele Röder. La agencia DAS INSTITUT atrajo la atención internacional en el Instituto Suizo de Nueva York (2009), en Basilea, Suiza (2010) y a través de participaciones en exposiciones colectivas como la exposición «Younger than Jesus» en el New Museum de Nueva York (2009) y en el PS1 / MOMA (2010). Su trabajo ha estado presente en la Bienal de Venecia en 2011.

Realizan un tipo de obras que evitan la legibilidad inmediata, creando un universo casi totalizador de líneas gruesas y colores

^[170] Para ampliar información ver: <http://www.clairefontaine.ws/> (enlace consultado por última vez el 11 de noviembre de 2011)

vivos que se acercan al espectador en un gran despliegue de pinturas colgadas teatralmente y apiladas o simplemente en el suelo, junto a impresiones, pegatinas y otros objetos. En lugar de molestar la estridencia del color, las obras de colores vivos y llamativos crean un fuerte sentido de unidad gracias a que sus respectivas ubicaciones están equi-



Das Institut, Vista de la instalación «D I Why?», 2009.

libradas y no compiten entre sí porque los puntos de atracción tienen distintas escalas y orientaciones —la puesta en escena de la sala se ve reforzada por la interacción entre las pinturas sobre material transparente y las impresiones sobre superficies opacas.

En muchos sentidos, sus instalaciones adquieren el aspecto de *showrooms* o de *boutiques*. Lo «importado» y lo «exportado» parece estar relacionado con los motivos compartidos que aparecen en las pinturas y en las impresiones que realizan los dos artistas, que ponen de manifiesto la identidad clara, pero a la vez difusa de la «agencia». Por alguna razón DAS INSTITUT ha formulado todo este sistema de interrupciones mutuas dentro de un marco de apariencia conceptual, que es la citada «agencia de importación/exportación» orientada a la comercialización de la marca, que sirve para marcar y pero también para enmascarar un cambio en la forma de producción.

El concepto de identidad cambiante y flexible también está presente en los títulos de



DAS INSTITUT, «BuyBrätschWörst,» ('Compre-salchichas-Brätsch'), 2010. C-print sobre papel de archivo, 240 x 182 cm.

algunas de las obras, por ejemplo:

«¿Quién es Kerstin Brätsch? Soy Champagne. Cuando me veas de nuevo, no seré yo» es el lacónico título de una de las obras de Kerstin Brätsch. Las pinturas de esta artista alternan entre una distante tercera persona y una voz entusiasta como de eslogan que promociona la «marca» Kerstin Brätsch con títulos como Kerstin Kopy Kommerzial Brätsch. Se dice que Brätsch se asoció con Adele Röder en 2007 para fundar la «agencia de importación-exportación» DAS INSTITUT, en base a su idea de que el modelo «una sola artista-mujer» no es menos conservador que el modelo de «un hombre artista». Brätsch elige conscientemente colaborar y utiliza el humor para socavar sutilmente estereotipos y nociones convencionales sobre lo que significa ser artista. Pero no se queda sólo en estrategias de subversión, sino que también suele ser muy directa en su intento por acabar con las pretensiones de la pintura aurática, por medio de un uso irónico de los gestos pictóricos utilizados por la generación de artistas masculinos anteriores a ella, por ejemplo, retomando las estrategias de la desilusión de pintores como Martin Kippenberger y Albert Oehlen, es decir, desafiando los patrones seductores y el lenguaje expresivo de la pintura.

Brätsch canaliza sus propias piezas en la *Agencia for Corporate Abstraction* como plantillas o modelos, sometiéndolos conscientemente a procesos de producción económica. Lo que al principio parece ser una exageración a medio camino entre el arte, el tejido de punto, el juego de rol y el marketing es también un comentario sobre el mundo del arte y una reivindicación de la pintura y sus posibilidades.

Para su extensa exposición en la Kunstverein Kölnischer, que tuvo lugar en primavera de 2011 en la ciudad alemana en Colonia, Brätsch creó una tensión dando a esta gran instalación de pinturas el conciliador título de ('Stern Stern') / ('Nothing! Nothing!'), ('¡Nada! ¡Nada!'). El título hace referencia al famoso cuento de Honoré de Balzac *La obra maestra desconocida* (1831), en la que el pintor Frenhofer grita «Nada, nada! Y después de trabajar diez

años!" cuando sus compañeros artistas ven el retrato en el que ha estado trabajando todo ese tiempo y no ha pintado más que un pie desnudo saliendo de unas masas confusas de color. En ese sentido, el título es la respuesta de Brätsch al estallido frenético de Frenhofer, y lo que hace ella es presentarse a sí misma en la exposición como su antípoda artística.

En la nota de prensa para la exposición en la Kunstverein Kölnischer de Colonia se decía: *La exposición convierte la pintura en un material multifuncional y también en el estreno en Colonia de «Schröderline», una nueva colección de ropa de DAS INSTITUT que presenta trajes de pantalón tejidos digitalmente «hechos a la medida de Röder y Brätsch» y «Parasite Patches», una línea de elementos con varias capas de punto que pueden añadirse a los elementos ya existentes de ropa para promocionar las creaciones de ambas artistas. Brätsch y DAS INSTITUT proponían dos maneras de ver la exposición —una para los visitantes que entraban en el espacio expositivo y otro para los transeúntes que miraban al espacio expositivo desde la calle.^[171]*

^[171] <http://www.e-flux.com/shows/view/9170> . Traducción mía.
Instructions for the sharing of private property, 2006, de Claire Fontaine.

4. MARCO TEÓRICO SOBRE LA CREACIÓN COLECTIVA Y EL EQUIPO DE TRABAJO

4.1-La noción de autoría colectiva a lo largo del siglo XX

Evolución de las teorías que abren el camino para la colaboración artística y la posibilidad de la autoría múltiple.

Creo que no hay nada más interesante, más conmovedor y más difícil de clasificar que la intersección entre el yo y la historia (Linda Nochlin, describiendo el primer seminario «Mujeres y Arte» en Vassar el año 1969).

4.1.1-Introducción histórico-panorámica

Antes de abordar el estudio de los casos prácticos y el trabajo de campo, por medio de entrevistas a artistas con experiencia de trabajo colectivo en el contexto del arte vasco, donde puedo acercarme de una manera más próxima y eficaz a la práctica artística en equipo, me detendré en la evolución de las distintas teorías que han permitido que vaya cambiando la noción de autoría y de colaboración a lo largo del siglo XX hasta la actualidad, desde las perspectivas de la teoría artística, la filosofía, la sociología, la literatura, la historia, la psicología y por supuesto la práctica artística, para observar cómo se han ocupado de la noción de autor teóricos como Walter Benjamin, Hannah Arendt, Roland Barthes, Michael Foucault, René Passeron, Maria Lind, Charles Green, Nancy Roth o Claire Bishop, entre otros. Así mismo, he estudiado e incluido fragmentos de textos de artistas como Allan Kaprow, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Graciela Carnevale o Juan Luis Moraza, entre otros, por ser artistas que tienen en común no solamente el haber desarrollado obras colectivas, sino también haber reflexionado sobre la cuestión de la creación colectiva a nivel teórico, algo que no siempre suele ser habitual. Por último, he tenido especialmente en cuenta las tesis doctorales de Teresa Marín ('Creación Artística en Equipo: Comunidad Valenciana 1982-2005') y de Almudena Baeza ('Arte Colectivo Neopop en el Madrid de los 90').

Por el momento me propongo hacer una relación de esos argumentos sin juzgarlos, mi objetivo es proporcionar un linaje teórico que muestre la importancia de la creatividad colectiva y sus implicaciones para la práctica artística, el sistema del arte y la educación, a través de una variedad de posiciones que espero sirvan a estudiantes e investigadores para repensar de una manera más amplia las implicaciones y las posibilidades que ofrece la creación colectiva hoy.

Quisiera subrayar el enorme reto que supone hacer una tesis doctoral sobre el tema de la autoría colectiva precisamente en el campo del arte, uno de los campos donde históricamente se ha rendido culto a la autoría individual como la única autoría posible.

De hecho, en la actualidad la noción de autoría individual está tan arraigada en las estructuras socioeconómicas que olvidamos con frecuencia que es una construcción relativamente reciente de la cultura occidental. Antes del Renacimiento el estatus de autor, así como las condiciones para la creación, eran absolutamente distintos a los de hoy, y es a partir del siglo XV cuando comienza a gestarse la noción de artista genio y, con ella, la de autoría individual como Autor-Dios o cuasi-demiurgo creador indiscutible, que se ha ido conservando sin apenas fluctuaciones en la historia moderna, hasta llegar a alcanzar su anti-clímax en una de las épocas más revolucionarias de la historia del arte del siglo XX: la época de las neovanguardias o vanguardias de postguerra, momento histórico que continuará con la sucesiva serie de deconstrucciones ya iniciadas en el período de las Vanguardias de principios del siglo XX, que afectarían a todos y cada uno de los aspectos heredados de la tradición artística, siendo el último de ellos el relacionado con la autoría:

...la disolución del autor es en cierto sentido un repensar la noción de autoría, una más en la carrera de las deconstrucciones que se han ido sucediendo desde el inicio de las vanguardias.^[1]

A pesar de todo ese cuestionamiento, la figura del artista como autor trascendental transmisor de una verdad superior sigue persistiendo en el imaginario colectivo de hoy, en palabras de Christine Battersby

Los post-estructuralistas nos aseguran que el autor ha muerto, añadiendo sus voces a las generaciones anteriores de críticos marxistas que han debilitado la autoridad y propiciado un cierto aislamiento del autor único. Pero en la cultura popular seguimos encontrando el viejo vocabulario y la figura del artista como héroe, tan vivos y saludables como siempre.^[2]

Desde el punto de vista histórico, el grupo de artistas es aún un fenómeno «joven» que sólo fue posible cuando el artista individual se liberó de los gremios y de esa forma obtuvo una nueva autoconfianza. La primera asociación moderna de artistas se considera que fueron los Nazarenos de Roma. Se reunieron a principios del siglo XIX sobre todo porque estaban descontentos con la educación artística y deseaban revivir el arte alemán con la ayuda del espíritu italiano. De ahí que establecieran un orden artístico para llevar su credo artístico al mundo. Las agrupaciones de artistas como la escuela de Barbizon o Worpswede eran comunidades de artistas con ideas comunes que volvieron a la sencillez del estilo de vida rural. Algunas de estas colonias produjeron movimientos reformadores cuyas influencias fueron mucho más allá de sus contextos artísticos y que implicaban cuestiones sobre cómo dar forma a su vida de acuerdo a los unos ideales y políticas propios. Además de una comunidad social fuerte también había una «práctica

[1] Juan Luis Moraza, «Cualquiera , Todos, Ninguno», Cuadernos Arteleku, Diputación de Gipuzkoa, San Sebastián 1991,

[2] Battersby, Christine: «Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics», The Women's Press, Reino Unido, 1989, p. 15.

colegiada» lo que significaba como mínimo un intercambio de ideas, que a menudo incluía algún tipo de cooperación artística e implicaba muchas veces un ideal de síntesis entre arte y vida. Lo que tenían en común era su desaprobación de la situación existente en el arte y su deseo de introducir cambios. A menudo sus ideas eran distribuidas en textos programáticos. Este tipo de grupos con programas estéticos decididos a principios del siglo XX incluyó, entre otros, a los fauvistas, los cubistas y los futuristas de París, los Blaue Reiter en Munich, Dadá en Zurich, a partir de los cuales se formó el Surrealismo después de la Segunda Guerra Mundial. El grupo alemán De Stijl y el movimiento de la Bauhaus, que estuvo fuertemente relacionado con él conceptualmente, lucharon por un arte interdisciplinar con el objeto de reformar todos los aspectos de la vida. Con el fascismo internacional y la Segunda Guerra Mundial la evolución del trabajo artístico colectivo sufrió un parón temporal. Sin embargo, para el año 1948 se formaba una nueva comunidad: el grupo internacional COBRA, que posteriormente mantuvo contactos con Quadriga en Frankfurt y Spur en Munich. En el año 1957 surgieron importantes formaciones: el grupo Zero de Dusseldorf reivindicaba un principio radicalmente nuevo, que equivalía a situar un punto cero en el inicio de una nueva forma de mirar al mundo. El grupo literario Wiener Gruppe, con sus lecturas y acciones, preparó el terreno para la creciente escena del *Happening*. Y finalmente en París la Internacional Situacionista fue fundada como una práctica que lo abarca todo adscrita a la producción anónima y colectiva y un arte del diálogo y la cooperación. Alrededor de 1960, en Nueva York, Tokyo y en varias ciudades alemanas se formó el movimiento internacional Fluxus, una red de artistas que se reunían regularmente para presentar conciertos y exposiciones en común de nuevas formas de arte que desviaban las fronteras del género tradicional y funcionaban «inter-medialmente». De ahí directamente hasta el presente, la Internacional Situacionista y Fluxus, con sus llamamientos a la interdisciplinariedad y a la unidad de arte y vida, continúan teniendo muchísima influencia, preparando el terreno para otras formas colectivas. En 1962 fue fundada la anti-individualista Factory de Andy Warhol, que produjo en equipo retratos así como trabajos fotográficos, películas y en los que cada miembro era elegido como si fuera una «superestrella» por el artista. En 1973 Joseph Beuys fundó la Freie Internationale Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung (Universidad Internacional Libre para la creatividad y la investigación interdisciplinar) a fin de evitar la educación jerárquica del arte en instituciones osificadas. A mediados de los 80 las Guerrilla Girls —las artistas siempre han llevado trajes de gorila durante sus acciones— se manifestaban en frente de algunos museos de los Estados Unidos para protestar por las políticas de adquisición y de exhibición que discriminaban a las mujeres. Aquí los colectivos funcionaban como combinaciones variables con una

serie de objetivos definidos. En la década de los 90 la situación para el trabajo colectivo se volvió considerablemente más variada. Convivieron muchas opciones igualmente válidas. Un ejemplo sería el dúo de artistas Christine e Irene Hohenbüchler, que a menudo colaboraban con estudiantes o discapacitados y de ahí que consiguieran una autoría múltiple. Otro es el enfoque artístico de Apolonija Sustersic, quien busca regularmente la cooperación con grupos amateur. Con frecuencia muchos artistas formaron equipos temporales para proyectos concretos, sin abandonar sus enfoques individuales a favor de un estilo colectivo, como Mike Kelly y Paul McCarthy, Heimo Zoberding y Franz West, o Dominique Gonzalez-Foerster y Philippe Parreno. Ahí el trabajo artístico es el resultado de influencias mutuas productivas. Este tipo de fusiones flexibles y relacionadas con un proyecto de artistas que comparten opiniones se han popularizado sobre todo en la década pasada. El colectivo Raqs Media de la India, que ambiciona cambiar la sociedad, ha desarrollado distintas estrategias alternativas para producir y diseminar información con la ayuda de la World Wide Web y el uso de programas gratuitos a fin de evitar los mecanismos de vigilancia. Por último, un colectivo como Multiplicity aglutina a un grupo internacional de arquitectos, geógrafos, artistas, urbanistas, sociólogos y se y directores de cine que trabajan para desarrollar una gramática política y socioeconómica del espacio europeo. A pesar de las muchas diferencias entre todos estos ejemplos, los grupos presentados aquí tienen en común su cuestionamiento del concepto de autor, sus enfoques anti jerárquicos y heterogéneos, sus oportunidades para trabajar libres de instituciones en organizaciones creadas por ellos mismos, y su reflexión sobre las condiciones sociales y discusión sobre temas como praxis social, interacción e interdisciplinariedad.

Un estudio de la creación colectiva, por tanto, plantea una ampliación de la perspectiva hacia una investigación más amplia: la del cambio hacia un nuevo concepto de la identidad artística que surgiría con la noción moderna de obra de arte —tanto en las obras más radicales como en las más conservadoras— y continuaría evolucionando a lo largo del siglo XX hacia modelos de autoría bastante alternativos y extremos, que distan mucho del paradigma del creador artístico solitario individual. Mi intención, por tanto, es ahondar y examinar las distintas consideraciones teóricas sobre el origen de la obra de arte colaborativa y su esencia. He organizado este apartado sobre el marco teórico de forma muy parecida a lo que considero el encuentro colaborativo entre personas: reuniendo una variedad de voces y puntos de vista para plasmar un espectro lo más amplio posible, que permita abordar el tema de la creación colectiva desde los distintos argumentos teóricos, que se han sucedido desde principios del siglo XX hasta la actualidad.

Las vanguardias artísticas se habían caracterizado, entre otras cosas, por su voluntad de acabar, por medio del arte, con la escisión entre «lo público y lo privado», que de hecho es uno de los emblemas que constituyen la cultura moderna y termina cobrando forma al convertirse a finales de los sesenta en una de las principales reivindicaciones del Feminismo: «*lo personal es político*»^[3]. Esa escisión en el terreno específico del arte, toma una de sus formas en la dualidad «espectador/artista», con la que querían acabar los vanguardistas, que buscaban la universalización del arte y la fusión del arte con la vida. Hoy constatamos que la cultura de masas ha realizado en parte ese ideal vanguardista, pero de forma distorsionada. Otra parte importante de la vanguardia histórica fue la crítica marxista de la cultura que hacía hincapié en las formas y procesos de producción cultural. Lo que plantea Walter Benjamin, al poner en marcha las prácticas culturales para la lucha política, es que el lugar del intelectual en la lucha de clases se puede identificar, o determinar, solamente desde su posición en el proceso de producción.^[4] Este cuestionamiento crítico de los procesos de producción se trabajó intensamente a principios de los años 60 por medio de la introducción de la colectividad y de una práctica colaborativa no individualista que afectaría directamente a la transición entre lo que se entendía hasta entonces como «arte» y lo que posteriormente se ha denominado «práctica artística», en un intento por desgastar algunos de los valores del mercado implícitos en la relación inmediata entre obra y «autor elegido». Este nuevo tipo de obra o práctica artística, al igual que la mutación que proponía Barthes en «De la Obra al texto»,^[5] se define no solamente por estar abierta a una pluralidad de significados que implicaría a su vez una pluralidad de puntos de vista, sino que de la misma manera que el texto no se contiene en la (buena) literatura, tampoco se puede contener en una jerarquía, ni siquiera en una simple división de géneros. Al contrario, lo que constituye el texto es precisamente su fuerza capaz de subvertir las viejas clasificaciones. Aquí es donde empieza a aparecer una forma de actividad artística crítica e interrogadora que cuestionaría algunos términos y que llegaría incluso a ir en contra la propia naturaleza de la «creación artística». Por otra parte, las teorías emergentes sobre la noción de ideología lanzadas por Louis Althusser en su famoso ensayo «*Ideology and Ideological State Apparatuses*»,^[6] crearon modelos para analizar la ideología como una experiencia más de la vida cotidiana, en vez de como la expresión de unas doctrinas explícitas claramente articuladas.

[3] La frase «*Lo personal es político*» ha sido un emblema del Feminismo desde los años 70, que significa la intersección entre los problemas personales y los asuntos públicos: la biografía y la historia. El Feminismo cristalizó este concepto para denunciar la opresión de las mujeres, históricamente relegadas al ámbito de lo privado. Pero el tema no sólo afecta a las mujeres, sino a las etnias, a los hijos, a los hombres... que no tienen 'autorización' para actuar libremente. La reivindicación se basa en la idea de que cualquiera de nuestras acciones tiene un origen en la cultura de la que procedemos, siendo la situación política y económica en la que habitamos la que 'permite', transforma o censura esas acciones.

[4] Walter Benjamin «The Author as a producer», republicado en Brian Wallis Ed., *Art After Modernism* (Boston: David R. Godine Publisher Inc., 1986), p. 303.

[5] Lo interdisciplinario (...) no puede realizarse con la simple confrontación de saberes especiales, lo interdisciplinario no es en absoluto reposo: empieza efectivamente (y no por la simple enunciación de buenas intenciones) cuando la solidaridad de las antiguas disciplinas se deshace, quizás incluso violentamente, a través de las sacudidas de la moda, a favor de un objeto nuevo, de un lenguaje nuevo, que no están, ni el uno ni el otro, en el campo de las ciencias que se tendían a confrontar apaciblemente: precisamente este malestar de clasificación permite diagnosticar una cierta mutación. Roland Barthes, «De la obra al texto»: <http://es.scribd.com/doc/21540421/Barthes-Roland-De-La-Obra-Al-Texto> (enlace visitado por última vez el 16/09/2011)

[6] Ver lo que afirma Louis Althusser sobre la «reproducción de las formas de producción» en: <http://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1970/ideology.htm> (enlace visitado por última vez el 18/09/2011)

Dicha forma de experiencia suponía que en lo sucesivo la producción, muestra, crítica y comercialización del arte ya no podía seguir partiendo de unas instituciones que encubiertamente determinaban su dirección. Como escribió Victor Burgin,^[7] contrariamente a los dogmas del romanticismo sin fisuras que aún circulan en el imaginario colectivo, el artista sencillamente nunca «crea» inocentemente o espontáneamente, como lo hace una planta que florece de forma natural porque no puede hacer otra cosa. El o la artista, ante todo, hereda un rol dado por una historia concreta, a través de instituciones concretas, de cuyas relaciones no puede escapar; esas relaciones son ineludibles, tanto si elige trabajar dentro como fuera, a favor o contra ellas. Uno elige ser artista y comienza pensando en su autoexpresión como única forma de trabajar porque es lo que hereda como preconcepto–prejuicio y esto es algo que podemos constatar a diario quienes trabajamos con estudiantes de arte jóvenes. Sin embargo, todas las estrategias que componen las obras colectivas o colaborativas están influenciadas por el legado de la lingüística de Saussure que desemboca en Derrida y por la crítica a las jerarquías culturales y a las formas de cultura dominante formuladas por los discursos de género y raza, especialmente por el feminismo. Como afirmaba Barthes, la lingüística nos ha proporcionado una herramienta analítica muy valiosa para el cuestionamiento del autor, mostrándonos que la totalidad del enunciado es un proceso vacío que funciona perfectamente sin la necesidad de llenarse con la persona que habla.

Tras las Vanguardias históricas, la creación colectiva vuelve a cobrar sentido otra vez en la década de los 60. De nuevo una época de cambios profundos, cuyos movimientos en el mundo del arte reciben el nombre de Neovanguardias, Segundas Vanguardias o Vanguardias de Postguerra, según criterios histórico–contextuales. En cualquier caso las Neovanguardias se desarrollan en un marco histórico de explosión sin precedentes de los *Mass Media*, el Mayo francés, la Primavera de Praga, la guerra de Vietnam, el asesinato de Martin Luther King... Y también la píldora, la minifalda y los Rolling Stones... Una revolución cultural y generacional que produciría un importante cambio en la historia: los jóvenes eran quienes luchaban por imponer sus códigos y valores sobre los viejos sistemas de pensamiento establecidos. Cómo se vivió esto en las instituciones, entre ellas la artística y la académica, pasa por un análisis tanto de las metodologías de aprendizaje grupal como de la imagen de la autoridad que han marcado el devenir de las últimas décadas y siguen ejerciendo sus efectos. No es casualidad que Barthes escribiera su famoso y radical ensayo «La Mort de l'auteur» (La muerte del autor) en 1968, cuando la modernidad se enfrentaba a su crisis más aguda y la cultura occidental estaba siendo sometida a uno de las críticas más punzantes de la era moderna. Los acontecimientos de 1968, el llamado «año de las barricadas»^[8], en algunas ciudades de Europa

[7] Victor Burgin, *The End of Art Theory*, Macmillan Publishing Co., London 1986, p. 158.

[8] David Caute: *The Year of the Barricades*, Ed. Harper and Row, New York, 1988.

y Estados Unidos llegó mucho más allá de que lo que se esperaba de unas simples protestas estudiantiles. La invasión de Checoslovaquia, la intensificación del movimiento contra la guerra de Vietnam, la aparición de organizaciones terroristas internacionales alineadas con movimientos nacionalistas comprometidos con luchas anti-colonialistas de liberación, la aparición de un Maoísmo europeo y el surgimiento de confederaciones tradicionales y movimientos sindicales, supusieron en conjunto una crítica activa contra la democracia de Occidente. Junto a estos movimientos, el Feminismo y algunos grupos de minorías étnicas dentro de las sociedades occidentales, comenzaron a organizarse con el propósito de articular identidades culturales y políticas diferenciadas y a cuestionar unos sistemas políticos y sociales que les excluían. Por todo el mundo el feminismo comenzó a interrogar de manera crítica las condiciones culturales y políticas que propiciaban la opresión de las mujeres más allá de su clase social y raza, y se empezó a formular un conjunto de métodos analíticos basados en el reconocimiento de la diferencia de género. La importancia de 1968 como momento histórico radica en que las cuestiones de clase social, género y conocimiento reclamaron muchos más derechos de lo que lo habían hecho hasta entonces en debates estrictamente nacionales o culturales. En palabras de Irit Rogoff,

el predominio de los medios de comunicación de masas y el hecho de que éstos se empezasen a ver como una especie de 'contracultura' indicaba hasta qué punto cualquier persona, más allá de nacionalidades y tradiciones divergentes, estaba en cierta medida sujeta a la influencia de la 'ideología occidental' moderna de progreso, tecnología y universalismo.^[9]

La impronta que dejaron esos años en el ámbito de la creación de colectivos y pequeñas comunidades desde donde cuestionar los modelos hegemónicos ha sido determinante en el devenir de las prácticas artísticas colectivas de finales del siglo XX y principios del XXI. De hecho, a partir de finales de los sesenta el arte colectivo empieza a dejar de verse como una práctica alternativa o marginal, y progresivamente pasa a ocupar un lugar definitivo entre las otras prácticas, hasta llegar al reciente auge de la creación colectiva situado en torno a los años 90 y condicionado por factores de diversa índole: Internet y la revolución digital, la globalización, la conciencia de la caída de las ideologías políticas bajo el poder financiero de las macro-corporaciones, la creación de una red internacional de centros de arte que demandan regularmente nuevos eventos artísticos y la proliferación de una nueva figura dentro del sistema del arte para abastecer esa red de centros: los *curators* o comisarios/as de exposiciones, muchas veces coautores/as de las obras y mediadores entre un contexto y un público determinados. En palabras

^[9] Irit Rogoff: *Production Lines*. En www.collabarts.org. Traducción mía, (enlace visitado por última vez el 24/09/2011).



Obra de Hans Arp y Sophie Taeuber-Arp, S/T, 1924.

del tándem artístico formado por Cabello/Carceller, *en la actualidad, el aparato crítico 'permite' la autoría compartida. No la fomenta, la entiende con dificultad, intenta evitarla; pero no la impide.*^[10]

En resumen, trataremos de analizar las distintas teorías relacionándolas con los tres períodos descritos en el capítulo 3, que se corresponden con los tres siguientes bloques:

4.1.1.1-Lo colectivo como forma experimental.

En las Vanguardias históricas y hasta el período de entreguerras, se dan una serie de fórmulas creativas colectivas como medio para la activación y puesta en práctica de modelos de técnicas creativas para la creación de lenguajes comunes (cubismos), para la realización de ciertas obras (Hans Arp y Sophie Taeuber) o el desarrollo de prácticas orientadas a la consecución de acontecimientos técnicamente complejos (Bauhaus), o bien automáticos (Surrealismo) o a eventos donde cada artista trabaja individualmente y recurre a las colaboraciones como actos de sabotaje contra el aburguesamiento de arte (Dada). Aún así, sólo unos pocos grupos reunieron las condiciones indispensables para una verdadera gestión colectiva, es decir, fundada sobre una idea común y sobre un cierto rigor en las intenciones y en las modalidades de funcionamiento.

A pesar de todo, desde comienzos del siglo XX la historia de la vanguardia artística se constituye por la rápida sucesión de numerosos grupos que se forman en toda Europa con un enorme dinamismo. De por sí, esta proliferación de grupos artísticos parece indicar que uno de los factores de la modernidad es la exigencia de una cultura colectiva, de una acción colectiva o de una creación colectiva. Numerosas razones explican este auge de lo colectivo: políticas, filosóficas, éticas y sociales. Aislados en la nueva sociedad industrial, fascinados también por sus conquistas, los artistas quieren trabajar en común para participar juntos en la creación de un arte nuevo. Están convencidos también de la necesidad de unirse para hacer frente a las fuerzas del pasado. Frente al viejo arte burgués donde triunfaban «*los caprichos del individuo genial*», apuestan por un arte moderno, generoso, objetivo y universal, susceptible (pensaban ellos) de ser comprendido por todos. Los manifiestos publicados por dichos grupos artísticos revelan las motivaciones extra-artísticas que les llevaron a exigir un arte verdaderamente colectivo. Según René Passeron *la meditación sobre la historia abierta, sobre el futuro de las sociedades, sobre el mito del «fin de la historia» —en suma, sobre una creación continuada que consiste en «transformar el mundo» más que en conservarlo como está— se encuentra ligada históricamente al pensamiento revolucionario,*^[11] que anima a los colectivos artísticos.

[10] VV.AA.: *En Equipo / Team Work*, Revista Exit Nº 7, artículo de Helena Cabello Et Ana Carceller, *En las distancias cortas. Anotaciones sobre la creación artística en colaboración*, Madrid 2002, p. 23.

[11] VV.AA. bajo la dirección de Passeron, R.: *La création collective. Groupe de Recherche d'esthétique du Centre National de la Recherche Scientifique*, Editions Clancier-Guénaud, Paris, 1981.

Preocupados como están por no separarse de la sociedad en vías de colectivización en la que viven, los artistas reclaman un arte que esté netamente integrado en su época. En este sentido Gorin en los años 30 hace un profundo acto de fe en «*las nuevas sociedades colectivas científicas y racionales*» que él creía iban a permitir al hombre su desarrollo integral. Para él es evidente que *frente a todo este proceso, el artista no puede quedarse aislado, en una torre de marfil y que no puede permanecer neutral por más tiempo ante tan profundas conmociones del hombre y del mundo.*^[12]

4.1.1.2-Lo colectivo como forma de ruptura con la autoridad

Durante las Neovanguardias de postguerra se produce una desmaterialización de la obra de arte a favor de un tipo de eventos performativos de carácter conceptual, donde se tiende a una equiparación entre arte y vida, así como a cierta interrelación entre las artes (Situacionismo, Fluxus o el Neo-Concretismo en Brasil y Argentina).

Charles Green cree que la década que va de finales de los 60 a finales de los 70 (entre 1968 y 1978) es un período que guarda las claves de gran parte del arte actual:

Creo que ese período es absolutamente fundamental para el arte de hoy, pero su significado se perdió durante el período clásico de la posmodernidad en la década de 1980 y de nuevo en la política basada en la identidad de principios de los 90. Ese período es una fase fascinante, dividida por la crisis y con una explosión de posibilidades y futuro múltiple, que requiere repensarla de una forma muy paciente, y este replanteamiento hace poco que ha empezado a hacerse. Ciertamente no soy la única persona que quiere hacer esto, pero decidí hacerlo gracias a la colaboración, y ello por múltiples razones, es importante por la cultura visual, incluyendo ahora la cultura de Internet. Porque la mayoría de las explicaciones que se hicieron por parte de la historia de aquel momento son, cuando menos, miopes.^[13]



Happening – Environment The Yard. Pasadena 1967 U.S.A. Assemblages, Environments & Happenings se tituló el histórico libro de Alan Kaprow sobre las nuevas artes que relacionan concepto, acción, instalación, encuentro y vida cotidiana.

[12] Jean Gorin, en *Abstraction – Creation – Art non-figuratif*, París, 1935, nº4, p. 11. En un artículo aparecido dos años más tarde en la misma revista, «*But de la plastique constructive*», París, 1936, nº5, p. 9, volverá a decir que *el propósito de la plástica constructivista no es individualista pues la nueva plástica tiene su base profundamente enraizada en la nueva era que vivimos [...], reino de la ciencia, del colectivismo, del universalismo.* Citado por Noëmi Blumenkranz, *La Création collective dans les groupes d'art moderne*, en el libro dirigido por René Passeron: *La création collective. Groupe de Recherche d'esthétique du Centre National de la Recherche Scientifique*, Editions Clancier-Guénaut, París, 1981, p. 121.

[13] *The Art of Collaboration. An Interview with Charles Green Australian Art Critic and Author of The Third Hand, Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism* By Geert Lovink: <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0112/msg00034.html> (consultado por última vez el 1 de noviembre de 2011)

El auge de los medios de comunicación de masas y sus desviaciones como la manipulación mediática o las estrategias del marketing hacen que para algunos sectores sociales resistir se convierta en una necesidad y es ahí donde la estructura grupal se perfila como una táctica de resistencia. Sin embargo, tanto los acontecimientos del 68 como gran parte del arte de esa época no habrían tenido la trascendencia que alcanzaron de no ser por los llamados *mass media*. Y ya en los 70 empiezan a formar parte del vocabulario de algunos artistas. A mediados de los 70, Adorno y Eisler en su libro *El cine y la música* comentan:

A la izquierda instalación de Takashi Murakami en Versalles. A la derecha, Takashi Murakami, con Hiro Nao en el Walker Art Center de Minneapolis.



Apenas creemos necesario mencionar que la cultura de masas no es un producto del siglo XX. Solamente se le ha dado una estructura monopolística y se la ha organizado a fondo. Esto le ha conferido un carácter completamente nuevo, el de la inevitabilidad. Significa una amplia estandarización del gusto y de la capacidad de recepción. A pesar de la abundancia cuantitativa de las ofertas, en realidad la libertad de elección del consumidor es sólo aparente. Previamente se ha dividido la producción en campos administrativos y lo que discurre por la maquinaria, predigerido, neutralizado y nivelado, lleva su sello. La antigua contraposición entre arte serio y ligero, mayor y menor, autónomo o de entretenimiento, no sirve ya para describir el fenómeno. Todo arte tomado como un medio para pasar el tiempo libre, se convierte en un entretenimiento, al tiempo que absorbe temas y formas del arte autónomo tradicional como «bienes culturales». Precisamente a través de este proceso de aglutinación se rompe la autonomía estética: lo que sucede a la «Sonata del Claro de Luna», cantada por un coro e interpretada por una orquesta celestial, sucede en realidad con todo. El arte que resiste inflexible es saboteado y condenado al ostracismo. Todo lo demás es desmontado, privado de su sentido y reconstruido de nuevo. El único criterio del procedimiento es alcanzar al consumidor en la forma más eficaz posible. El arte manipulado es el arte del consumidor.^[14]

[14] Adorno, T.W. y Eisler, H. *El cine y la música*, ed. Fundamentos, Barcelona, 1976, pág. 13 y 14.

Deleuze y Guattari escribían a finales de los 70:

Hemos escrito el «Anti-Edipo» a dúo. Dado que cada uno de nosotros era varios, resultaba ya mucha gente.^[15] El rizoma no se deja reducir ni a lo uno ni a lo múltiple. No es el Uno que se convierte en dos, ni tampoco que se convertiría directamente en tres, cuatro o cinco, etc. No es un múltiple que deriva del Uno, ni al que se le añadiría el Uno (n+1). No se compone de unidades sino de dimensiones.^[16]

4.1.1.3–Lo colectivo como única forma posible en la era digital.

A partir de los años 90 se abre un nuevo periodo donde lo colaborativo vuelve a cobrar importancia y una presencia notable, al aparecer nuevas formas de crear surgidas del arte digital y del net art, que por sus propias características promueven la aparición y consolidación de modelos colaborativos en otros campos disciplinares y transdisciplinares. Todo arte pasa a ser colaborativo en la práctica, los procesos de trabajo en ocasiones son tan complejos que exigen la colaboración de distintos profesionales. Existe un cierto revival —en caricatura— de las actitudes sesentayochistas y situacionistas. Comienzan a aparecer nuevos compromisos con la responsabilidad pública: uno de los impulsos principales que hay detrás del arte colaborativo es **restaurar el vínculo social** por medio de la **elaboración colectiva del significado** (ver Jacques Rancière). Para Helena Cabello y Ana Carceller *la nueva situación requiere nuevas formas de comprender la creación artística y en cierto modo garantiza una mayor sinceridad a la hora de enfrentarse al fenómeno de la autoría... En el nuevo espacio teórico que surge a raíz del cuestionamiento de los valores postulados por los apologistas de la Modernidad, la multitud de presencias no necesariamente supone sacrificios ya que, una vez escindido ese Sujeto creado por el hombre, artificial y artificioso, múltiples personalidades afloran...*^[17] Por su parte el GAC afirma:

Nuestra experiencia está basada en el trabajo con otros. Las ideas surgen de la interacción y se van transformando a fin de poder materializarse en un contexto específico. Nuestro interés se concentra en el proceso en el que se crean los vínculos sociales.^[18]



Elena Cabello y Ana Carceller en enero de 2011 en Matadero (Madrid). Fotografía de Alvaro García.

^[15] Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Rizoma (Introducción)* (1976), Pretextos, Valencia, 1977, p. 7.

^[16] Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Rizoma (Introducción)* (1976), Pretextos, Valencia, 1977, pp. 50-51.

^[17] Helena Cabello/Ana Carceller: *En las distancias cortas. Anotaciones sobre la creación artística en colaboración*. Publicado en «En Equipo» (momográfico) revista Exit nº 7, Madrid 2002, p. 22.

^[18] La declaración es del *Grupo de Arte Callejero*, aparece en el catálogo dirigido por WHW: *Collective Creativity/Kollektive Kreativität. Kunsthalle Fridericianum* en colaboración con *Siemens Art Program & Revolver de München*. Kassel, 2005, pp. 130-131.

Hoy, ya no es únicamente un cierto sentido de descontento o una demanda revolucionaria los factores que atraen al/a la artista al trabajo colectivo, sino la consiguiente oportunidad ampliada de realizar espacios empíricos —por supuesto con una ambición sociopolítica—. Para el colectivo curatorial WHW, *El concepto de «obra» que requería la representación y que fue válido hasta los años 60 ha sido reemplazado por la idea de «proyecto artístico» que requiere una presencia. Un prerrequisito importante para todo esto ha sido la forma expositiva de la instalación, que permitió trabajar en un espacio referencial abierto de una manera en la que se enfatiza el proceso. Un proceso de creación se convierte en algo tan importante como el producto final. De ahí que el trabajo colectivo haya cambiado los medios en su empeño por desarrollar un espacio social.*^[19]

La autoría colectiva —para bien o para mal— ha sido analizada y diseccionada por numerosos filósofos y pensadores, existe, es una realidad que no se puede negar. Claire Bishop afirma que *a nivel técnico la mayor parte del arte contemporáneo actual es producido colectivamente, aunque el crédito a la autoría a menudo siga siendo machaconamente individual.*^[20] Son incontables los contextos en los que podemos encontrarla, por poner un ejemplo en otro ámbito, la colaboración en el mundo de los negocios se emplea como herramienta para mejorar la eficiencia y la moral del personal, aparte de eso, también suele estar de manera omnipresente tanto en la publicidad (amateurs haciendo anuncios) como en los medios de comunicación en forma de «televisión reality».^[21] En realidad los artistas siempre han mantenido un equilibrio entre trabajar en solitario y colaborar con otros y/o participar en el discurso histórico por medio de la exposición o la imprenta, sin embargo la persistente idea del genio creativo individual ha continuado manteniéndose intacta en gran parte de la sociedad.

Mi intención principal es recoger una serie de teorías que, en sí mismas o por medio de analogías, revelan un juego recíproco de problemas en las áreas más diversas del arte y la cultura contemporánea que apuntan a formas comunes de mirar al mundo y resultan en creaciones en grupo. Con ellas trataré de argumentar no sólo la posibilidad, sino, en ocasiones, la necesidad de la obra colaborativa en la sociedad actual. A continuación, paso a analizar cronológicamente algunas de las teorías más significativas.

4.1.2-T.S. Eliot

El interés de las vanguardias europeas por centrarse en el lenguaje de la obra y no en la figura del creador hace más factible la autoría compartida tanto en la Bauhaus como en De Stijl, no en vano muchas de las experiencias colaborativas vinculadas al movimiento constructivista estaban fuertemente influenciadas por las teorías marxistas.^[22]

[19] WHW: *Collective Creativity/Kollektive Kreativität*. Kunsthalle Fridericianum en colaboración con Siemens Art Program & Revolver de München. Kassel, 2005, p. 28.

[20] Claire Bishop (Dir.): *Participation*. Whitechapel Gallery (London) & The MIT Press (Cambridge) Massachusetts 2006, p.11.

[21] A nivel político, y de manera creciente la participación es considerada un medio privilegiado por las políticas culturales de subvención de los gobiernos británico y estadounidense que buscan dar la impresión de inclusión social. Ver François Matarasso, *Use or ornament? The Social Impact of Participation in the Arts* (London: Comedia 1997). En Gran Bretaña, el informe de Matarasso ha sido clave para la formulación del llamado New Labor's funding para las artes; para una crítica convincente de sus argumentos, ver Paola Merli, 'Evaluating the Social Impact of Participation in Art Activities: A Critical Review of François Matarasso's Use or Ornament?', *International Journal of Cultural Policy*, vol. 8, nº 1, 2002, pp. 107-18. Citado por Claire Bishop (2006), op. cit, p.12.

[22] Mario de Micheli: *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza. Madrid. 1984 (1966), pp. 413-419.

En 1920 el poeta y dramaturgo angloamericano T.S. Eliot afirma, en su ensayo *Tradition and Individual Talent* (Tradición y Talento Individual), que *cuanto más perfecto es el artista, más separados estarán en él el hombre que sufre y la mente que crea; y más perfectamente podrá la mente digerir y transmutar las pasiones que son su materia* y concluye el ensayo con las siguientes palabras:

Desviar el interés del poeta a la poesía es un objetivo loable: porque conduce a una estimación más justa de la poesía, buena y mala. Hay muchas personas que saben apreciar la expresión de una emoción sincera en verso, y hay un menor número de personas que pueden apreciar la excelencia técnica. Pero muy pocos saben cuándo es la expresión de una emoción significativa, una emoción que tiene su vida en el poema y no en la historia del poeta. La emoción del arte es impersonal. Y el poeta no puede llegar a esta impersonalidad sin renunciar a sí mismo y entregarse al trabajo a realizar. Y no es probable que sepa lo que hay que hacer a menos que viva en lo que no es sólo el presente, sino en el momento presente del pasado, a menos que sea consciente, no de lo que está muerto, sino de lo que todavía está vivo.^[23]

Desviar el interés hacia la obra obviando al autor y asegurar que *la emoción del arte es impersonal* son condiciones para que pueda existir una práctica artística colaborativa, esta consideración aunque bastante ajena a las intenciones de Eliot, sería la semilla de las teorías que posteriormente enunciarían Barthes y Foucault, pues tras ese incipiente «renunciar a sí mismo» se escondía ya toda la moderna noción de un arte interesado más por enfatizar el «qué» (objeto, obra, lenguaje, contexto...) y no el «quién» (sujeto, autor), y por tanto, dicha noción moderna introducía la posibilidad de vislumbrar un autor-otro distinto al autor-sujeto individual.

4.1.3- Walter Benjamin

Uno de los primeros textos que abordan de manera teórica el estatus político de la autoría fue escrito en 1934 por el teórico alemán Walter Benjamin, quien afirma que al calificar una obra de arte como política no deberíamos tener en cuenta lo que el artista declara, sino la posición que ocupa su obra en las relaciones de producción de su tiempo. Refiriéndose directamente al ejemplo de la Rusia soviética, Benjamin afirma que la obra de arte debería intervenir activamente y aportar un modelo para permitir a los espectadores participar en el proceso de producción:

Este aparato es mejor cuanto más consumidores son capaces de transformarse en productores, esto es, cuantos más lectores o espectadores en colaboradores.^[24]

Y cita como ejemplo la sección de cartas de los lectores de un periódico, pero su ideal lo encuentra en su contemporáneo, el dramaturgo alemán Bertolt Brecht, ya que el

[23] Eliot, Thomas Stearns. *The Sacred Wood*. London: Methune, [1920]; publicado online por Bartleby.com, 1996, www.bartleby.com/200/, (enlace visitado por última vez el 24/09/2011). Aunque T.S. Eliot no enfoca la obra desde la noción de creatividad colectiva, su forma de entender la obra como un lenguaje autónomo hace posible desvincularla del ego del autor para vincularla al lenguaje y finalmente al texto barthesiano (como sabemos, esta forma de entender el arte como metalenguaje es una seña de identidad de las vanguardias del siglo XX).

[24] Walter Benjamin, 'The Author as a producer', en Benjamin, *Selected Writings*, vol. 2, part. 2, 1931-34, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2003, p. 777.

Walter Benjamin, 'El Autor como productor', en *Tentativas sobre Brecht*. Iluminaciones III. Ed. Taurus. Madrid. 1990.

teatro de Brecht abandona las tramas largas y complejas en aras de incluir «situaciones» que interrumpen la narrativa por medio de un elemento disruptivo, como por ejemplo una canción. Con esta técnica de montaje y yuxtaposición, se produce una ruptura en la identificación que el público tiene con los protagonistas de la escena y se le incita a poner una distancia crítica, es decir, en lugar de presentar simplemente la ilusión de la acción que se está representando y dejar que el público se ciegue por la emoción, el teatro brechtiano obliga al espectador a tomar una postura respecto a esa acción. Hoy el modelo brechtiano nos parece que ofrece un tipo de espectador relativamente pasivo, porque es un modelo basado en la elevación de la conciencia a través de la distancia que da el pensamiento crítico. En cambio, un verdadero paradigma de participación física —por ejemplo, el *Teatro de la Crueldad* de Antonin Artaud—, trataba realmente de reducir la distancia entre actores y espectadores.^[25] Este interés por la proximidad fue crucial para el desarrollo del teatro de vanguardia de la década de los 60, que vino acompañado por grandes cambios en las artes visuales y en la pedagogía. En este marco, se entiende la participación física como precursora del cambio social.

Por otra parte, Benjamin en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, sitúa la obra ante los procesos de fabricación en serie, procesos en los cuales los artífices —autores que materializan— son sustituibles o dejan de ser trascendentes y lo que importa es la maquinaria que hace posible la siempre perfecta reproducción de la obra final. En este sentido según Almudena Baeza,

el movimiento Pop se tomó en serio la amenaza de obsolescencia tecnológica de las artes visuales cuando introdujo nuevos medios como la serigrafía, la transferencia fotográfica, el trabajo colectivo de la Factory..., formas que implicaban una mejor adaptación a los procesos (colectivos) y a los procedimientos (mecánicos) propios de la era de la reproductibilidad técnica.

Esta preocupación por estar al día supone una aceptación del hecho de que «la modernidad» reside en los tiempos cambiantes (la revolución tecnología digital es el verdadero cambio paradigmático de los noventa) y no en las artes que tratan de expresarlos.^[26]

4.1.4- Edmund Husserl

A un nivel meramente práctico, es obvio que las percepciones de un grupo de creadores necesariamente logran reunir, de una manera más efectiva, una colección de perfiles nuevos e inéditos para un mismo problema percibido. En 1953 Husserl afirma que

...cada estado de conciencia implica la existencia de un horizonte que varía con la modificación de sus conexiones junto con otros estados y también con sus propias fases de duración...En cada percepción externa, por ejemplo, los lados de los

[25] El escritor francés y director de teatro Antonin Artaud desarrolló el término 'Teatro de la Crueldad' a finales de los años 30. Lo usó para referirse a un tipo de drama ritual cuyo objetivo era expresar emociones crudas por medio de medios técnicos (sonido, iluminación, gesto) y así des-sensibilizar al público, para permitirle enfrentarse consigo mismo. Ver Artaud: *Theatre and Its Double*, Calder and Boyars, London 1970.

[26] Eric Hobsbawm, *A la Zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, p. 14. Citado por Almudena Baeza Medina en su tesis doctoral "Arte Colectivo Neopop en el Madrid de los 90".

objetos que se perciben sugieren para la atención del espectador otros lados no percibidos, en el momento presente, son vistos sólo de una manera no-intuitiva y se supone que se convertirán en elementos de la siguiente percepción. El proyecto es similar a una proyección continua que adquiere un nuevo significado con cada fase del proceso perceptivo. Por otra parte, la propia percepción incluye horizontes que abarcan otras posibilidades perceptivas, como la que puede experimentar una persona cambiando deliberadamente la dirección de su percepción, volviendo sus ojos a un sitio en vez de a otro, o dando un paso adelante o hacia un lado, etc.^[27]

Esta apertura caracteriza a todos los momentos de nuestra experiencia cognitiva. Lo que significa que toda persona —artista o no— está habitada por un cierto poder, para Sartre:

Toda persona tiene la habilidad de manifestarse a través de una serie de manifestaciones reales o probables.^[28]

Desde el punto de vista de la psicología, en esa misma época, a principios de los años 50, se formularon distintos planteamientos sobre la inteligencia y la creatividad en los que se empezaba a tener en cuenta factores como la dimensión social, la motivación o los afectos, es decir, de manera progresiva, a lo largo del siglo XX se van valorando las condiciones del entorno. Teresa Marín destaca

Las teorías de Csikszentmihalyi y Howard Gardner que defienden la creatividad como el resultado del proceso interactivo entre el talento de la persona, el campo y el ámbito. Estos hallazgos han contribuido claramente a afianzar las concepciones que desde mediados del siglo XX han permitido reconocer la capacidad creativa de cualquier persona, desmontando la concepción de que tan sólo los artistas podían ser creativos, lo cual ha desembocado en un replanteamiento del papel del artista y del concepto de acto creativo.^[29]

4.1.5- Hannah Arendt

La filósofa alemana Hannah Arendt aboga en la década de los 50 por el ejercicio de la libertad de pensamiento «sin el edificio de la tradición», con inteligencia, profundidad y valentía. Una verdad absoluta no existe, ya que, en el intercambio con los demás, se convierte enseguida en una «opinión entre opiniones» y en una parte del diálogo infinito de la humanidad, en un espacio donde hay muchas voces. Toda verdad unilateral que sólo se basa en una opinión es «inhumana».^[30] Arendt defendía el concepto de «pluralismo» en el ámbito político. Gracias al pluralismo, se generaría el potencial de una libertad e igualdad políticas entre las personas. Para Arendt es importante la perspectiva de la inclusión del Otro. Como fruto de estos pensamientos, Arendt se situaba de forma

[27] Edmund Husserl: *Méditations cartésiennes*, Med. 2, par. 19, Ed. Vrin, Paris 1953.

[28] Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Gallimard, Paris 1943. Ver online en castellano: <http://www.cenaifgestalt.org/libros%20pdf/Sartre%20Jean%20Paul%20-%20El%20Ser%20Y%20La%20Nada.pdf> (enlace visitado por última vez el 24/09/2011).

[29] Teresa Marín: *Creación Artística en Equipo. Comunidad Valenciana* (1982-2005). Col·lecció Formes Plàstiques. Institut Alfons el Magnànim, Valencia 2006, p.22.

[30] H. Arendt, *Reflections*, 2007, ISBN 978-0-8047-4499-7, p. 282s; disponible en línea en la web de The Library of Congress (enlace consultado el 6 de octubre de 2009).

crítica frente a la democracia representativa y prefería un sistema de consejos o formas de democracia directa. Arendt toma como punto de partida el hecho de que todas las personas están capacitadas para el «pensamiento» y por lo tanto para la política y que el espacio político no puede estar reservado para especialistas:

La comunidad política que surge de este «pacto» contiene la fuente del poder, que fluye a todos aquellos que pertenecen a él y estarían condenados a la impotencia fuera de la comunidad política. De forma contraria, el Estado que surge de la aprobación de los súbditos consigue el monopolio del poder, que queda fuera del alcance de los gobernados, que sólo pueden salir de esa impotencia política si deciden romper el aparato del Estado (...).^[31]

Para exponer sus conceptos sobre «lo público», la «persona» y la «obra», Arendt utiliza una laudatio de Cicerón, en una laudatio se celebra la «dignidad de una persona» en «lo público» y no sólo por lo que respecta a sus colegas. En la época moderna se ha extendido el «prejuicio» de que sólo «la obra» pertenece a la esfera pública. Desde el punto de vista de Arendt, si bien el «proceso de trabajo» no es asunto público, en cambio, en las obras que no son puramente académicas, sino el resultado de «actos y palabras vivas», aparece una «humanidad» (*Personhaftigkeit*), en latín *humanitas*, que Kant y Jaspers llaman *Humanität*. Esta humanidad sólo pueden alcanzarla aquellos que se atreven a exponer su persona y su obra al «riesgo de lo público».

Aunque Hannah Arendt nunca se vio como una marxista, sino que hacía hincapié en que su origen estaba en la filosofía, no obstante atribuyó a Marx, al contrario que a otros «ideólogos» del siglo XIX, un «valor» y un «sentido de la justicia» y apreció sus análisis y a él mismo como «rebeldes y revolucionarios». La acción consiste en la **interacción política**, que es fundamental para Arendt. **La comunicación**, es decir, «encontrar la palabra adecuada en el momento oportuno», **ya es acción**. *Sólo la violencia es muda y, ya sólo por esa razón, la mera violencia jamás podrá reivindicar grandeza.*^[32] Aunque el individuo sepa que es un ser humano, sin acción no será reconocido como tal por los demás. El título elegido para la edición alemana, *Vita activa*, hace referencia a esta idea: la acción se realiza en el espacio público. Para Arendt, la forma más clara de este desarrollo se encontraba en la polis griega, donde el trabajo transcurría en el espacio privado del hogar —con todas las consecuencias de un despotismo—, mientras que la acción transcurría en el espacio público del ágora. Este lugar público era el de la vida activa, de la comunicación, la conformación y la libertad política entre iguales.

Como alternativa a la democracia de partidos representativos, Arendt prefiere una república de consejos obreros o soviets. La posibilidad de participación política a distintos

^[31] Hannah Arendt: *Über die Revolution*. Múnich 1974, p. 221. En castellano: *Sobre la revolución*, Revista de Occidente, Madrid, 1967 (tr. Pedro Bravo, reeditada en Alianza Editorial, Madrid, 1998).

^[32] Hannah Arendt: *Über die Revolution*. Múnich 1974, pp. 284–286. En castellano: *Sobre la revolución*, Revista de Occidente, Madrid, 1967 (tr. Pedro Bravo, reeditada en Alianza Editorial, Madrid, 1998). a

niveles se acerca mucho más a sus ideas de lo político y subraya

...que no se puede llamar feliz a quien no participa en las cuestiones públicas, que nadie es libre si no conoce por experiencia lo que es la libertad pública y que nadie es libre ni feliz si no tiene ningún poder, es decir, ninguna participación en el poder público.^[33]

4.1.6- Guy Debord

Guy Debord,^[34] poco antes de abandonar las artes visuales por el cine y la literatura, esbozó su teoría de las situaciones construidas - eventos participativos que usaban el comportamiento experimental para romper con el cebo del espectáculo del capitalismo, una construcción de situaciones que curiosamente recuerda a las teorías apuntadas por Brecht y Artaud en el ámbito escénico con la particularidad de que Debord las traslada al espacio de la vida. En cualquier caso, estas situaciones construidas, en las que el público es participante activo, son hoy un referente constante para los artistas contemporáneos que trabajan con eventos en vivo.

En *Vers une Internationale situationniste* (1957)^[35] Debord declara:

Nuestro objetivo central es la construcción social de situaciones, es decir, la construcción concreta de síntomas temporales de la vida y transformarlos en una naturaleza superior, apasionada. Tenemos que desarrollar una nueva dimensión dirigida por los complicados factores de dos grandes componentes en perpetua interacción: los materiales del marco de la vida y los comportamientos que suscita y que la subvierten.

Nuestras perspectivas para la acción en el contexto nos conducen, en su último desarrollo, a la idea de un urbanismo unitario. El urbanismo unitario primero se hace evidente en el uso de la totalidad de las artes y técnicas como medios para cooperar en una composición integral en el ambiente. Este conjunto debe considerarse infinitamente más amplio que la antigua influencia de la arquitectura en las artes tradicionales, o la actual aplicación ocasional de técnicas especializadas o investigaciones científicas como la ecología, a un urbanismo anárquico. El urbanismo unitario debe controlar, por ejemplo, el ambiente acústico, así como la distribución de las diferentes variedades de bebidas o comidas. Debe asumir la creación de nuevas formas y el «détournement»^[36] de la poesía y el cine antiguos. Un arte integral, del que tanto se ha hablado, sólo se puede materializar en el ámbito del urbanismo.

(...) En segundo lugar, el urbanismo unitario es dinámico, es decir, está en estrecha relación con los estilos de comportamiento. El elemento más reducido de urbanis-

[33] Hannah Arendt: *Über die Revolution*. München 1974, pp. 284-286. En castellano: *Revista de Occidente*, Madrid, 1967 (tr. Pedro Bravo, reeditada en Alianza Editorial, Madrid, 1998).

[34] Guy Debord: <http://libcom.org/library/internationale-situationniste> Texto presentado por primera vez en el congreso fundacional de la *Internacional Situacionista* en Cosio d'Arroscia, Italia, en Julio de 1957, (enlace consultado por última vez el 24/09/2011). Traducción Mía.

[35] Guy Debord, *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale* (Paris: *Internationale lettriste*, July 1957), presentado por primera vez por Guy Debord en la *conferencia fundacional* de la *Internacional Situacionista* en Cosio d'Arroscia, Julio de 1957; traducido en *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*, dir. Tom McDonough (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002), pp. 44-50.

[36] *Détournement*, término francés que a menudo se emplea en su idioma original y que se traduce como 'desvío' o 'tergiversación' de algo con respecto a su origen contextual y significado originales

mo unitario no es la casa sino el complejo arquitectónico, que es la unión de todos los factores condicionantes de un ambiente, o una secuencia de ambientes que colisionan en la escala de la situación construida. El desarrollo espacial debe tener en cuenta las realidades afectivas que la ciudad experimental determine. Uno de nuestros compañeros ha promovido la teoría de los distritos-estados de la mente, según la cual cada barrio de una ciudad tiende a inducir una emoción única, a la que el sujeto se expone consciente o inconscientemente. Parece que este proyecto se basa en las conclusiones propias de una depreciación creciente de las emociones accidentales primarias, y que su realización podría contribuir a acelerar este cambio. Los compañeros que reclaman una nueva arquitectura, una arquitectura libre, deben entender que esta nueva arquitectura no hará uso en un primer momento de líneas poéticas y formas libres —en el sentido en que la «pintura abstracta lírica» utiliza hoy estas palabras— sino de los efectos ambientales de las habitaciones, pasillos, calles y atmósferas asociados a los comportamientos que éstos contienen.

(...)El medio ambiente geográfico, conscientemente organizado o no, actúa directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos, por lo tanto recibe su doble significado de la observación activa de las zonas urbanas de hoy en día y del establecimiento de hipótesis en la estructura de una ciudad situacionista. El progreso de la psicogeografía depende en gran medida de la extensión estadística de sus métodos de observación, pero principalmente de la experimentación mediante intervenciones concretas en el urbanismo. Hasta este momento, incluso la verdad objetiva de los primeros datos psicogeográficos no se puede garantizar. Pero incluso si estos datos llegasen a ser falsos, sin duda serían falsas soluciones a un problema real.

Algunos situacionistas fotografiados en 1958.



La vida del hombre es una secuencia de situaciones cambiantes, y si bien ninguna de ellas es exactamente igual a otra, por lo menos estas situaciones son, en su inmensa mayoría, tan indiferenciadas y sin brillo que perfectamente dan la

impresión de parecerse unas a otras. El corolario de este estado de cosas es que estas situaciones singulares y encantadoras experimentadas en la vida restringen y limitan esta vida. Debemos tratar de construir situaciones, ambientes, es decir, ambientes colectivos, grupos de impresiones para determinar la calidad del momento. Si tomamos el sencillo ejemplo de la reunión de un grupo de personas durante un tiempo determinado, y teniendo en cuenta los medios materiales conocidos de que disponemos, tenemos que estudiar qué composiciones del lugar, qué selección de participantes, y qué provocación de eventos se adaptan al ambiente deseado. Sin duda, los poderes de la situación se ampliarán considerablemente en el tiempo y en el espacio con las realizaciones del urbanismo unitario o la educación de una generación situacionista. La construcción de situaciones comienza en el otro extremo de la caída de la idea moderna de teatro —no-intervención— ligada a la alienación del viejo mundo. Inversamente, vemos cómo las exploraciones revolucionarias más válidas de la cultura han tratado de romper la identificación psicológica del espectador con el héroe, con el fin de incitar al espectador a la actividad para provocar su capacidad de revolucionar su propia vida. De esta manera la situación puede ser vivida por sus constructores. El papel del «público», al que no se asigna un papel pasivo sino al menos un papel de figurante, siempre tiende a disminuir, al mismo tiempo que irá en aumento la proporción de aquellos que no pueden seguir llamándose actores sino «vividores», en un sentido positivo de la palabra.

(...) La teoría situacionista sostiene firmemente una concepción no permanente de la vida. La idea de que hay una coherencia se debe a la visión de la vida como una totalidad —que no es más que una mistificación reaccionaria fundada en la creencia de en un alma inmortal y, en última instancia, de la división del trabajo desde el punto de vista de momentos aislados de la vida—, y de la construcción de cada momento por medio del uso de medios unitarios situacionistas. En una sociedad sin clases, se podría decir que no habrá más pintores, sólo situacionistas que, entre otras cosas, hacen pinturas.

(...) Juntos tenemos que descartar todas las reliquias del pasado reciente. Consideramos que hoy una acción concertada de la vanguardia revolucionaria cultural debe implementar este programa. No tenemos fórmulas ni resultados finales en mente. No hacemos más que proponer una investigación experimental que en conjunto, nos conducirá hacia ciertas direcciones que estamos en proceso de definir, y a otras que aún no se han definido. La propia dificultad de llegar a conseguir los primeros logros situacionistas, demuestra la novedad del campo en el que estamos entrando.

(...) Se nos dirá, principalmente por parte de intelectuales revolucionarios y artistas que soportan una cierta impotencia por razones de gusto, que este «situacionismo» es bastante desagradable, que no hemos hecho nada que tenga belleza, que sería mejor que hablásemos de Gide y que no ven ninguna razón clara para interesarse por nosotros. La gente nos evitará reprochándonos la repetición de una serie de

puntos de vista que ya han causado mucho escándalo y que expresan el simple deseo de llamar la atención. Se indignarán por la conducta que hemos creído necesario adoptar en algunas ocasiones con el fin de mantener o recuperar nuestras distancias. Nuestra respuesta es: no es una cuestión de saber si esto te interesa, sino más bien si puede llegar a interesarte bajo unas nuevas condiciones de creación cultural.

(...)Debemos avanzar en las palabras clave del urbanismo unitario, del comportamiento experimental, de la propaganda hiper-política, y de la construcción de ambientes. Las pasiones se han interpretado lo suficiente: el punto ahora es descubrir otras.

Este extracto de Debord ilustra la necesidad actual de «trabajar en el espacio público» por parte de un número creciente de profesionales del arte, desde la arquitectura, la música, las artes plásticas, el net art..., La idea del «urbanismo unitario» situacionista está emparentada directamente con las experiencias urbanas de muchos colectivos actuales, desde el Gruppo A12 de Milán, hasta el estudio Vito Acconci, por poner sólo dos de los incontables ejemplos conocidos a nivel internacional. En ellos el espacio público es concebido como un espacio común dotado de por sí de una determinada estética que es mutable y que, cada vez más, constituye una dimensión a decidirse y a crearse por todos y cada uno de los agentes que la habitan.

Juan Carlos Bañales, conocido en Bilbao como Bada, actual responsable de DK Muralismo, reconoce la influencia situacionista desde sus años de estudiante y reconoce que en la actualidad el marco de actuación de la empresa en la que participa está emparentado con la idea de crear entornos urbanos colaborando con los distintos agentes del contexto (ver entrevista en el capítulo 5).

4.1.7-Umberto Eco

Umberto Eco, uno de los pioneros de la teoría de la respuesta del lector-espectador, en *La Obra Abierta* (1962) se refiere a la naturaleza inacabada y aleatoria de la literatura y del arte modernos, y señala las implicaciones que tiene este nuevo modo de recepción estética para la sociología y la pedagogía, así como para nuevas formas de comunicación. *La Obra Abierta* es una invitación explícita a ejercer una elección-acción creadora a nivel de espectador-intérprete:

...Es evidente que obras como las de Berio o Stockhausen están «abiertas» en un sentido tangible. En términos primitivos podemos decir que están, literalmente, sin terminar: el autor parece ponerlas en manos del que los va a interpretar más o menos como los componentes de un kit de construcción. No parece preocuparle la forma en que serán terminadas-interpretadas finalmente. Es una interpretación

libre y paradójica de este fenómeno, pero lo que más llama la atención de estas formas musicales es que pueden llevar a este tipo de incertidumbre, aunque el hecho mismo de nuestra incertidumbre es en sí mismo un aspecto positivo: nos invita a pensar por qué los artistas contemporáneos sienten la necesidad de trabajar en este tipo de dirección, para tratar de ver qué tipo de evolución histórica de la sensibilidad estética condujo a ella y cuáles son los aspectos que reforzó en la cultura moderna. Estamos entonces en condiciones de valorar cómo deberían analizarse estas experiencias en el espectro de la teoría estética. (...) En este punto se podría objetar —con relación a un sentido de «apertura» más amplio— que cualquier obra de arte, aunque no se transmita al espectador en un estado inacabado, exige una respuesta libre, inventiva, aunque sólo sea porque en realidad no se puede apreciar a menos que el intérprete reinvente de alguna manera en colaboración psicológica con el propio autor. Sin embargo, esta observación representa la percepción teórica de la estética contemporánea, que se consigue sólo después de una trabajosa consideración sobre la función de la actuación artística, sin duda un artista de hace unos siglos estaba lejos de ser consciente de estos problemas. En cambio hoy en día es sobre todo el artista quien es consciente de lo que implican estas cuestiones. De hecho, en lugar de someterse a la «apertura» como un elemento ineludible de la interpretación artística, la incluye como un aspecto positivo de su producción, remodelando el trabajo para exponerlo a la máxima «apertura» posible.^[37] (...) «Pousser ha observado que la poética de la obra abierta tiende a fomentar "actos de libertad consciente por parte del intérprete que le colocan en el punto focal de una red de interrelaciones ilimitada».^[38]

En definitiva, la aportación de Umberto Eco pone de manifiesto las distintas posibilidades latentes a la hora de experimentar cada objeto artístico, independientemente del criterio operativo que presidió su origen, lo cual pone en marcha un nuevo tipo de relaciones entre artista y público, una nueva mecánica de la percepción estética, un estatus diferente de la producción artística en la sociedad contemporánea. Se abre una nueva página en la sociología y la pedagogía, así como un nuevo capítulo en la historia del arte. Plantea nuevos problemas prácticos mediante la organización de nuevas situaciones comunicativas. La obra se convierte en una invitación explícita a ejercitar la elección, a decidir, a crear. En resumen, se podría afirmar que Eco introduce un cambio de paradigma en el sentido de que definitivamente plantea una nueva relación entre la contemplación y la utilización de una obra de arte.

4.1.8- Allan Kaprow

La aparición de los *Happenings* a finales de la década de los años 50 en Nueva York se produce en parte en respuesta al expresionismo gestual de las pinturas de Jackson Pollock y otros expresionistas abstractos. Allan Kaprow buscaba en los *Happenings* una

[37] Umberto Eco (1962): *Obra Abierta*, Ed. Planeta Agostini, Barcelona 1992, pp. 71-90.

[38] Op. cit., Henri Poussier citado por Umberto Eco en *La Obra Abierta* (1962).

experiencia elevada de lo cotidiano, en la que los espectadores se fusionasen formalmente con el espacio-tiempo de la actuación y por lo tanto perdiesen su identidad como «público».

En palabras de Kaprow,

...Aunque el estilo libre de los «Assemblages» y los «Environments» condujo directamente a los «Happenings», el uso de las convenciones estándar de la performance tendía a trancar desde el principio las cuestiones que implicaba la técnica del «Happening». Los «Happenings» se presentaron en reuniones pequeñas e íntimas en «lofts», aulas, gimnasios y algunas galerías fuera de lo común, donde se despejaba el espacio para poder realizar estas actividades. Los espectadores se sentaban muy cerca de la acción, con los artistas que actuaban y sus amigos mezclándose con las construcciones del ambiente. El público de vez en cuando intercambiaba los asientos como en el juego musical de las sillas, se daba la vuelta para ver algo detrás de ellos, o se quedaba de pie, sin asientos, en grupos apretados pero informales. A veces, también, el evento se metía entre la multitud, lo que producía un movimiento por parte de ésta. Pero, por más flexibles que fuesen estas técnicas en la práctica el público siempre se solía quedar (generalmente estático) en un espacio y la acción dada en otro.

Esto resultó ser un grave inconveniente, en mi opinión, para la morfología plástica de las obras, por las mismas razones por las que las galerías no son espacios apropiados para los «Assemblages» y los «Environments», pero fue aún más evidente con los «Happenings». Las salas enmarcaban los eventos y la historia inmemorial de las expectativas culturales vinculadas a las producciones teatrales los paralizaba. Quedaba claro una y otra vez con cada «Happening» que, a pesar de su imaginaria única y de su vitalidad, la puesta en escena tradicional unas veces sugería una «cruda» versión del teatro del absurdo vanguardista y otras recordaba a una actuación de club nocturno, a un espectáculo de segunda, a una pelea de gallos o a una parodia de barraca. Los públicos solían captar estas alusiones probablemente no deseadas y se tomaban los «Happenings» como una encantadora diversión pero casi nunca como un arte o como una actividad con un propósito serio. Es cierto que las actuaciones de club nocturno pueden ser algo más que una mera diversión, pero su estructura «gramatical» está absolutamente trillada y, como tal, es perjudicial para la experimentación y para el cambio.

Desafortunadamente, el hecho de que los «Happenings» fueran un hueso duro de roer parece haber desanimado a muy pocos de los que lo practican. Incluso hoy en día la mayoría continúa popularizando un arte de «actuaciones» que a menudo está lo suficientemente bien hecho, pero no cumple con sus implicaciones ni entra en un territorio desconocido. Pero para aquellos que percibían la importancia de lo que estaba en juego los problemas empezaron a aparecer. Se necesitarían bastantes años para resolverlos por tanteo y error, ya que a veces, aunque no siempre,

hay una gran brecha entre la teoría y la producción. Pero poco a poco se pudieron enumerar una serie de reglas de oro: (...) De ello se deduce que los públicos deben ser eliminados por completo. De esta manera pueden integrarse todos los elementos —las personas, el espacio, los materiales concretos y el carácter del medio, el tiempo—. Y desaparece entonces el último vestigio de convención teatral. Cualquier persona que alguna vez haya estado involucrada en el problema del pintor de unificar un campo de fenómenos divergentes, sabe que un grupo de personas inactivas en el espacio de un «Happening» no es más que un espacio muerto. No es distinto de una buena mancha de pintura roja sobre un lienzo. Los movimientos generan otros movimientos en respuesta, ya sea en un lienzo o en un «Happening». Un «Happening» que solamente tiene una respuesta empática por parte de un público sentado no es un Happening, sino una escena teatral.

En el plano humano, reunir a unas personas sin preparación para un evento y decir que están «participando» si les están arrojando manzanas o están dirigidas, significa que le estamos pidiendo muy poco a la noción de participación. La mayoría de las veces la respuesta de ese tipo de público es poco entusiasta e incluso reacia, otras veces su reacción está viciada y por tanto es destructiva para el trabajo —aunque sospecho que muchos casos de reacciones violentas se debieron al sadismo latente en algunas acciones, del que el público se resentía y con toda razón—. En cualquier caso, con el paso de los años, «la respuesta del público» ha demostrado ser tan predecible puro cliché, para cualquier persona que se tome en serio el tema, que resulta igual de intolerable que un pintor que continúa usando el «dripping» como sello de modernidad cuando ya ha sido adoptado por todas las fabricantes de formica y de pantallas para lámparas del país.

Creo que es una señal de respeto mutuo que todas las personas involucradas en un «Happening» participen de una manera dispuesta, comprometida y que tengan una idea clara de lo que tienen que hacer. Esto se logra simplemente escribiendo el guión o la partitura para todas ellas y hablando a fondo previamente. En este sentido, no es diferente de los preparativos para un desfile, un partido de fútbol, una boda o una ceremonia religiosa. Ni siquiera es diferente de una obra de teatro. La gran diferencia es que aunque es necesario conocer el plan, no se necesita talento profesional; las situaciones en un «Happening» son reales como la vida o, si son inusuales, son tan rudimentarias que el profesionalismo está realmente fuera de lugar. Los actores están entrenados en la escena y aportan hábitos de su arte que son difíciles de quitar; lo mismo puede decirse de cualquier otro tipo de hombre del espectáculo o deportista entrenado. Los mejores participantes han sido personas que no han estado involucradas con el arte o la performance, sino que están motivadas para participar en una actividad que es a la vez significativa para ellas a nivel de ideas, pero natural en sus métodos.

4.1.9-Hélio Oiticica

En el terreno de la producción y la recepción colectiva del arte es obligada la referencia al artista brasileño Hélio Oiticica, no sólo por su obra sino también por sus escritos sobre creación colectiva. A mediados de la década de los 60, Hélio Oiticica colaboraba con participantes de las escuelas de samba de las favelas de Río para producir eventos disruptivos basados en el baile con capas Parangolé.^[39] En estas colaboraciones se ponía el énfasis en la disolución dionisiaca de uno mismo en una fusión social. Su interés por la danza y por el ritmo, le venían de una necesidad vital de lo que él llama «des-intelectualización» –desinhibirse como intelectual–, él solía decir que la danza era necesaria para la libertad de expresión, ya que se sentía amenazado por una expresión excesivamente intelectual. Este fue el paso definitivo hacia la búsqueda del mito, de una reevaluación de ese mito y de un nuevo fundamento en su obra, que le supuso una experiencia de gran vitalidad y le sirvió sobre todo para derribar estereotipos e ideas preconcebidas. Los objetos que aparecían creaban una relación diferente con el espacio objetivo, «desarticulando» el espacio ambiental de toda relación sabida y obvia. Ésta es la clave para lo que él llamó «arte ambiental» –arte del environment–: lo eternamente móvil, transformable, que se estructura tanto por la acción del espectador como por lo que permanece estático. Oiticica creía que es necesario crear los entornos (environments) adecuados para estas obras participativas. En palabras de Hélio Oiticica,^[40]

Fue el comienzo de una experiencia social definitiva, todavía no soy consciente de la dirección que tomará esto. La danza es por excelencia la búsqueda de un acto expresivo directo, es la inmanencia del acto. El ballet por el contrario, está excesivamente intelectualizado por la presencia de una coreografía que busca ir más allá de este acto. Sin embargo, la danza dionisiaca que nace del ritmo interior de la colectividad, se exterioriza como una característica de los grupos populares, naciones, etc. En esta última reina la improvisación, a diferencia de la coreografía organizada, de hecho, cuanto más libre es la improvisación mejor. Es como si se produjese una inmersión en el ritmo, un flujo que permanece oculto al intelecto por una fuerza interna mítica que opera a nivel individual y colectivo (de hecho, en este caso no se puede establecer una distinción entre lo colectivo y lo individual). Las imágenes son móviles, rápidas, inaprensibles, –son lo contrario del icono estático que es característico de las llamadas bellas artes. En realidad, la danza, el ritmo, es el auténtico acto estético en estado puro– esto implica dirigirse hacia el descubrimiento de la inmanencia. Tal acto, la inmersión en el ritmo, es un verdadero acto creativo, es un arte. Es la creación de un acto real, de continuidad, y también, como todos los actos creativos de expresión, es un productor de imágenes. En realidad, a mí me aportó un nuevo descubrimiento de la imagen, una recreación de la imagen, incluida inevitablemente en la expresión estética de mi trabajo.

[39] Los "Parangolés" (término del argot brasileño que significa situación animada o repentina confusión y/o agitación entre personas) eran unas capas de bastante peso que estaban hechas de telas poco usuales que motivaban a los que se las ponían a moverse y a bailar, y que creaban una relación circular entre el que las llevaba puestas y el que miraba.

[40] Hélio Oiticica: *Dance in my experience*, Diary entry, 12. Noviembre 1965; reimpresso por Figueiredo, L., Pape, L., Salomao, W., eds., *Hélio Oiticica: Aspiro ao Grande Labirinto* (Rio de Janeiro: Rocco, 1986), pp. 72-75.

El colapso de las ideas sociales preconcebidas, en cuanto a segregación de grupos, clases sociales, etc., sería inevitable y esencial en la realización de esta experiencia vital. Aquí descubrí la conexión entre la expresión individual y colectiva —el paso más importante hacia esto— que es la capacidad de no admitir niveles abstractos, como las «capas» sociales, con el fin de establecer la comprensión de una totalidad. Mi adaptación a la burguesía a la que había sido sometido desde que nací se deshizo como por arte de magia —en efecto, debo decir que el proceso se puso en marcha incluso antes de que yo fuera consciente de ello—. El desequilibrio que suponía este trastorno social, desde la desautorización permanente de la estructura que rige nuestra vida en esta sociedad, de forma más específica en Brasil, fue inevitable y estuvo cargado de problemas. Éstos, lejos de ser superados, se renuevan todos los días. Creo que la dinámica de las estructuras sociales en este momento se me reveló en toda su crudeza, en su expresión más inmediata, precisamente debido a mi proceso de descrédito de las llamadas clases sociales. No es que niegue su existencia, sino que, para mí, se han convertido en un esquema artificial, como si de repente mirase su esquema desde el punto de vista de un mapa, mientras permanezco «externo» a ellos. La marginación, naturalmente, una característica ya presente en todo artista, se ha convertido en fundamental para mí. Al mismo tiempo, esta posición representa la total «ausencia de lugar social» y el descubrimiento de mi propio «lugar individual» como hombre total en el mundo, como un 'ser social' en sentido total, en lugar de estar incluido en una capa social particular o «elite», pero eso existe —hablo de los verdaderos artistas y no de los «habitués» al arte—. No, aquí el proceso es más profundo: es un proceso de la sociedad en su conjunto, en la vida práctica, en el mundo objetivo del ser, en la vida subjetiva de la vivencia —sería el deseo de una posición integral, social en su sentido más noble, libre, total—. Lo que me interesa es el 'acto total de ser', que es con lo que estoy experimentando aquí —no actos parciales, sino un 'acto total de vida', irreversible, un desequilibrio para el equilibrio del ser—.

La antigua posición con respecto a la obra de arte se ha estancado —incluso en aquellas obras que hoy no exigen la participación del espectador, lo que proponen no es una contemplación trascendental, sino un «ser» en el mundo. La danza tampoco propone un «escape» de este mundo inmanente, sino que lo revela en toda su plenitud —lo que para Nietzsche sería el «estado de embriaguez dionisiaca» es en realidad la «lucidez expresiva de la inmanencia del acto», un acto en sí no caracterizado por ninguna parcialidad, sino por su totalidad en sí misma— una expresión total del sí mismo. ¿No sería esto la piedra filosofal del arte?

(...)Lo que se ha venido describiendo convencionalmente como «interpretación» también sufre hoy una transformación —no es una cuestión de repetir, en algunos casos por supuesto que se repite, una creación —una canción, por ejemplo—, dándole más o menos expresión de acuerdo con el intérprete. Hoy en día un intérprete puede llegar a un nivel tan importante que la canción —o cualquier otra forma— resulta superada. No se trata de un caso de 'celebridad' individual, aunque esto también ocurre, sino de una revalorización de la expresión real.

(...)La experiencia de la danza (de samba)...me dio la idea exacta de lo que podía ser la creación por medio del acto corporal, una transformación continua. Pero por otro lado me reveló lo que yo llamaba el «ser» de las cosas, es decir, la expresión estática de los objetos, su inmanencia expresiva, que en este caso es la inmanencia del acto corporal expresivo, que se transforma continuamente. (...) La ejecución de este plan es compleja, requiere rigor en la organización previa, y, obviamente, de un equipo. De hecho, las categorías variadas y múltiples a explorar (...) requieren la colaboración de varios artistas con ideas diferentes, únicamente concentrados en esta idea general de «creación totalmente participativa» - a los que se añadirán las obras creadas por la participación anónima de los espectadores, a quienes en realidad sería mejor definir como «participantes».

4.1.10- Lygia Clark en diálogo con Hélio Oiticica

Entre 1968 y 1969 Hélio Oiticica y Lygia Clark mantuvieron un intenso diálogo artístico a través de cartas, diálogo que se prolongó durante toda su carrera. A continuación resumo una selección de extractos de dicha correspondencia que muestra la evolución de sus ideas, desde la realización de objetos escultóricos interactivos a los eventos grupales que abordaban las relaciones exteriores (Oiticica) y los estados psicológicos interiores (Clark). Para ambos artistas la palabra clave fue «vivências» —vivencias— o experiencias vividas: la presencia sensorial aumentada del cuerpo como algo auténtico, inmediato, y resistente a la aprehensión ideológica. Más adelante veremos cómo, también desde la experiencia de la danza, la artista Adrian Piper trabaja de forma colaborativa con grupos de personas de raza blanca en un proceso de enseñanza-aprendizaje mutuo, centrado no en la creación colectiva de objetos sino de experiencias interpersonales y culturales. De ahí la importancia de las aportaciones de Clark y Oiticica. En una carta fechada el 26 de Octubre de 1968 Lygia Clark escribe: ^[41]

Queridísimo HélioCaetaGério,^[42]

Desde «Caminhando» (1963), el objeto para mí ha perdido su importancia, y si todavía lo utilizo es porque se convierte en un mediador para la participación. Los guantes sensoriales, por ejemplo, dan la medida de la acción y el carácter milagroso del gesto, con su espontaneidad, que parece haber sido olvidada. En todo lo que hago, está la necesidad real del cuerpo humano, por lo que expresa o se revela como experiencia primordial. (...) Me parece muy interesante cuando dices que en el elemento rudimentario las estructuras abiertas ya están liberadas a pesar de que las utilizamos precisamente porque ya no creemos en el concepto estético. El final de tu texto es espléndido en lo referente a la vivencia poética y la carga subjetiva, sólo que no creo, como he mencionado anteriormente, en la marginalidad de quien la propone; lo bueno es la diversidad de posicionamientos, ya que mientras hay contradicción y negación también hay una confirmación de una realidad.

^[41] *Letters between Lygia Clark and Hélio Oiticica*, reeditado en Luciano Figueireido (ed.), *Lygia Clark-Hélio Oiticica: Cartas* (1964-74), Editora UFRJ, Rio de Janeiro 1996, pp. 61-62. Traducido al inglés por Michael Asbury en 2006.

^[42] «HéliCaetaGério» es un combinado de los nombres de Hélio Oiticica, Caetano Veloso y Rogério Duarte, refiriéndose a que en ese momento Hélio estaba inmerso en ideas y actividades con el compositor/cantante y el diseñador gráfico/poeta/compositor respectivamente. Par más información sobre la colaboración entre Oiticica, Veloso, Duarte y otros ver «Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture», dir. Carlos Basualdo, ed. Museum of Contemporary Art de Chicago + Cosac Naify de São Paulo, 2005.

En otra carta fechada el 8 de noviembre de 1968 Hélio Oiticica le responde en los siguientes términos:^[43]

...Más allá de la acción está el momento de la conciencia de cada acción, aunque esta conciencia sea modificada más tarde, o incorpore otras vivencias. Este asunto de la participación es realmente terrible, ya que es lo realmente inconcebible que se manifiesta en cada persona, en cada momento, como si fuera una toma de posesión: como tú, también sentí esta necesidad de matar al espectador o participante, que es una buena cosa ya que crea una dinámica interior en lo que respecta a la relación. Contrariamente a lo que ha estado sucediendo últimamente, demuestra que no hay una estetización de la participación: la mayoría crea un academicismo de la relación o de la idea de la participación del espectador, hasta tal punto que me he quedado con dudas acerca de la idea en sí. El otro día con Schenberg hablé mucho sobre esto: en realidad él piensa que no hay participación, ni nada parecido, lo cual tal vez se debe a su exagerada generalización de ésta. Lo que yo creo es que el aspecto formal de este tema fue superado hace tiempo por la «relación en sí misma», por su dinámica, por la incorporación de todas las vivencias de precariedad, por lo no formulado; y a veces lo que parece ser participación es un mero detalle de ella, porque en realidad el artista no puede medir esa participación, ya que cada persona la experimenta de forma diferente. Esto es porque existe esta vivencia insostenible de ser despojados, de posesión, como si el espectador dijese: «¿Quién eres ¿Qué me importa a mí si has creado esto o no? Yo estoy aquí para modificarlo todo, al infierno toda esta mierda insostenible que propone experiencias sordas, buenas o libidinosas y todo eso, porque yo te devoro y luego te cago, por eso sólo yo puedo experimentar lo que es de interés y nunca podrás evaluar lo que siento y pienso, ni el deseo que me devora».

(...)Esto es lo terrible: la disyuntiva entre la siempre noble intención del artista y la furia de la relación participativa. (...) Yo creía que tal vez en Venecia experimentaste esa relación hacia la obra-espectador-creador, y la voluntad de matarlo, de apartar la insostenible lujuria de la gente; esto es importante dentro de la dialéctica del tema: porque el dar no anula el recibir, al contrario, lo estimula de una manera erótica. Como diría Marcuse, libera el Eros reprimido por actividades represoras: el relax en la participación es una actividad no-represiva, que mezcla y libera verdaderas fuerzas impredecibles, creo que tú te basas en tu propia experiencia, lo cual es bastante revolucionario; esa es la gran cuestión de hoy.

Creo que nuestra gran innovación es precisamente la forma de participación, es decir, su significado, que es donde nos diferenciamos de lo que proponen en la súper-civilizada Europa o en los Estados Unidos: aquí nos encontramos ante un escenario mucho más duro, tal vez porque hemos llegado a estos temas de una manera más violenta. (...) La creación, incluso en Tarsilia y especialmente en Oswald de Andrade^[44], posee una carga subjetiva que difiere bastante del racionalismo de los europeos (...).

^[43] *Letters between Lygia Clark and Hélio Oiticica*, reeditado en Luciano Figueireido (ed.), *Lygia Clark-Hélio Oiticica: Cartas* (1964-74), Editora UFRJ, Rio de Janeiro 1996, pp. 69-73.

^[44] Oswald de Andrade (1890-1954) es un poeta modernista autor de polémicos textos sobre la identidad cultural brasileña que influenciaron a estos artistas, principalmente su noción de "canibalismo cultural" en el "Manifiesto Antropofágico" publicado en la Revista de Antropofagia N° 1 (São Paulo, mayo de 1928). Traducido por Dawn Adés, *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980*, Yale University Press, New Haven 1989

El 14 de noviembre de 1968 Lygia Clark le responde^[45]:

En lo que se refiere a la idea de participación, como siempre, hay artistas débiles que no saben expresarse por medio del pensamiento, y lo que hacen es ilustrar el tema. Para mí esto realmente existe y es muy importante. Como tú dices, es la «relación en sí misma» la que le da vida e importancia. Este ha sido el tema de mi obra desde los años sesenta, si vamos incluso más atrás en el tiempo, en 1955 realicé la maqueta para una casa: «construir tu propio espacio de vivienda», pero no se trata de participar por participar, como lo hace por ejemplo el grupo de Le Parc^[46], en el que el arte es un asunto de la burguesía. Eso sería demasiado simple y lineal. No hay profundidad en esta simplicidad y nada es verdaderamente lineal. Ellos niegan precisamente lo más importante: el pensamiento. Creo que ahora somos nosotras los que proponemos, y a través de la proposición se debería pensar, y cuando el espectador expresa esta proposición, en realidad está recogiendo lo característico de la obra de arte de todos los tiempos: pensamiento y expresión (...). El objetivo ya no es expresar cualquier concepto, sino que el espectador llegue cada vez más profundamente a su propio yo. Él, el hombre, ahora es una 'bestia' y el diálogo es ahora con él mismo, en la medida de la organicidad y también de la magia que sea capaz de tomar prestada de sí mismo. (...) Por mi parte ya no poseo nada, ni siquiera como artista (...) que ofrece aún lo que es una obra total que al final soy yo misma. Cada día pierdo más de mi personalidad aparente, al entrar en lo colectivo en busca de un diálogo y la realización de mí misma a través del espectador. Y las crisis, cuando llegan, aparecen de una manera más brutal, mucho más dolorosa, sin embargo, pasan más rápido que antes...

Por último, recojo un extracto de otra carta fechada el 27 de junio de 1969, donde Hélio Oiticica comenta la obra colaborativa de Lygia Clark: ^[47]

Me encantan las ideas y las relaciones increíbles que surgen respecto a ti y sobre las que ya escribí en otra parte del enorme texto que he preparado para el simposio que te he mencionado. (...) Estoy seguro de que te encantará, ya que después de haberlo escrito he descubierto en el libro más reciente de Marcuse un capítulo en el que propone una «sociedad biológica» que no estaría reprimida y basada en una cadena de comunicación directa, lo mismo que había pensado al escribir sobre tus cuestiones, mira aquí abajo un fragmento del texto: ...Las experiencias más recientes de Lygia Clark le han llevado a propuestas fascinantes como descubrir que sin duda su comunicación tendrá que ser más que una introducción a una práctica que ella llama celular: De persona a persona, es decir, un diálogo corporal improvisado que puede expandirse en una cadena total de creación de una entidad biológica que lo abarca todo, o lo que yo llamaría una «crepráctica».^[48] La idea de crear estas relaciones va más allá de una participación fácil, como en la manipulación de objetos: lo que hay aquí es una búsqueda de lo que podría describirse como un ritual biológico, donde las relaciones interpersonales se enriquecen y establecen una comunicación de crecimiento a un nivel abierto. Digo nivel abierto, porque no se

^[45] *Letters between Lygia Clark and Hélio Oiticica*, reeditado en Luciano Figueireido (ed.), *Lygia Clark-Hélio Oiticica: Cartas* (1964-74), Editora UFRJ, Rio de Janeiro 1996, pp. 83-86.

^[46] Se refiere al artista Julio Le Parc y al grupo parisino GRAV (Group de Recherche d'Art Visuel).

^[47] *Letters between Lygia Clark and Hélio Oiticica*, reeditado en Luciano Figueireido (ed.), *Lygia Clark-Hélio Oiticica: Cartas* (1964-74), Editora UFRJ, Rio de Janeiro 1996, pp. 121 y 122.

^[48] «Cre» de crear, utilizado como sufijo también en el concepto «cre-ocio» de Hélio Oiticica.

refiere a una comunicación basada en los objetos, es decir, a una comunicación de sujeto-objeto, sino a una práctica interpersonal que conduce a una comunicación verdaderamente abierta: una relación yo-tú, rápida, breve como el acto real en sí, sin beneficio ni interés que la corrompan, es de esperar que algunas personas hagan observaciones tales como «esto no es nada» o «de qué trata», etc.; es necesaria una introducción como iniciación. Los elementos que se utilizan en todas estas experiencias basadas en el proceso, un proceso vital, son parte de él, en lugar de ser objetos aislados: son órdenes en una totalidad...

4.1.11- Roland Barthes

Para Barthes la obra no está tan relacionada con su autor, sino con el lenguaje en sí: es el lenguaje el que habla, no el autor. La escritura aparece como un espacio neutral donde la voz —el autor— pierde su origen, y donde la declaración —«l'énonciation, el enunciado»— se concibe como una función del lenguaje. Así, en *La Muerte del Autor* (1968)^[49] y el posterior *De la obra al texto* (1971), Barthes critica la concepción romántica del autor, según la cual el creador da forma a la inspiración que configura la obra. Esta idea romántica presupone que el autor ocupa el centro de la obra y el texto es el vehículo del significado que el escritor quiso darle. El papel del lector sería sencillamente el de intentar entender lo que el autor quiso comunicar. La lectura sería entonces una actividad bastante neutra. Pero la contribución más importante de Barthes es que el significado de una obra no depende de la intención del autor, sino de la perspectiva de la recepción activa. Barthes se refiere principalmente a la literatura, pero sus ideas guardan analogías con gran parte del arte contemporáneo de ese período, especialmente con las obras que hacen hincapié en el papel del espectador para su realización. Las palabras de Barthes suenan extrañamente actuales en el siglo XXI:

...La escritura es ese espacio neutral, compuesto, oblicuo, donde nuestro tema se escapa; lo negativo donde se pierde toda identidad, comenzando por la identidad misma del cuerpo que escribe. No cabe duda de que siempre ha sido así. Tan pronto como un hecho es narrado ya no con el fin de actuar directamente sobre la realidad, sino intransitivamente, es decir, finalmente fuera de cualquier función que no sea la de la práctica misma del símbolo, se produce esta desconexión, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura. Pero el sentido de este fenómeno ha variado, en las sociedades etnográficas la responsabilidad de una narración nunca es asumida por una persona, sino por un mediador, chamán o narrador cuya «actuación» —el dominio del código narrativo— quizá puede ser admirada, pero nunca su «genialidad». El autor es un personaje moderno, un producto de nuestra sociedad en la medida en que, emerge de la Edad Media con el empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma... (...). Por tanto, es lógico que para la literatura el positivismo represente la personificación

^[49] Roland Barthes: *La Muerte del Autor, en El susurro del Lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Paidós. Barcelona. 1994 (1968).

y la culminación de la ideología capitalista, que ha concedido una importancia extrema a la «persona» del autor. El autor todavía reina en las antologías de historia de la literatura, en las biografías de escritores, entrevistas, revistas, así como en la conciencia misma de los hombres de letras ansiosos por vincular su persona y su trabajo con diarios y memorias. La imagen de la literatura que encontramos en la cultura común se centra de una manera casi tiránica en el autor, en su persona, en su vida, sus gustos, sus pasiones; por su parte, la crítica sigue consistiendo mayoritariamente en decir que la obra de Baudelaire es el fracaso del Baudelaire hombre, la obra de Van Gogh su locura, la de Tchaikovsky su vicio. La explicación de una obra siempre se busca en el hombre o la mujer que la han realizado, como si al final, siempre estuviera —a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción— la voz de una sola persona. A pesar de que la influencia del autor sigue siendo fuerte (la nueva crítica a menudo no ha hecho más que consolidarla), huelga decir que algunos escritores han intentado erosionarla desde hace mucho tiempo. Sin duda, en Francia fue Mallarmé el primero en ver y prever en toda su dimensión la necesidad de sustituir el lenguaje en sí por el sujeto que hasta entonces se suponía que era su dueño. Para él y también para nosotros, es el lenguaje el que habla, no el autor, escribir es, por medio de un requisito de impersonalidad (...), alcanzar ese punto en el que sólo el lenguaje actúa, «interpreta», y no «yo». Valéry, preocupado por una psicología del yo, diluyó considerablemente la teoría de Mallarmé, pero su gusto por el clasicismo, que lo llevó a su vez hacia las lecciones de retórica, nunca dejó de poner en duda y de ridiculizar al Autor; hizo hincapié en la lingüística y, por así decirlo, en la naturaleza «peligrosa» de su actividad, y a través de sus obras en prosa militó en favor de la esencial condición verbal de la literatura, ante la cual cualquier recurso de la interioridad del escritor le parecía pura superstición. El mismo Proust, a pesar del aparente carácter psicológico de sus llamados «análisis» estuvo visiblemente interesado en la tarea de eliminarlo inexorablemente, por medio de una extrema utilización de la relación entre el escritor y sus personajes; haciendo del narrador no ese «quién» que ha visto y sentido, ni siquiera ese «quién» que está escribiendo, sino ese «quién» que va a escribir —el joven de la novela— pero, de hecho ¿cuántos años tiene y quién es? —quiere escribir pero no puede, la novela termina cuando por fin escribir se vuelve posible—, Proust aportó cierta épica a la escritura moderna por medio de una inversión radical, en vez de poner su vida en su novela, como a menudo se suele hacer, convirtió su vida en una obra para la que su propio libro sirvió de modelo, dejando claro que Charlus no imita a Montesquieu, sino que Montesquieu —en su realidad anecdótica, histórica— no es más que un fragmento secundario derivado de Charlus. (...) La lingüística recientemente ha propuesto la destrucción del Autor con una herramienta analítica valiosa, mostrando que todo enunciado es un proceso vacío, que funciona perfectamente sin la necesidad de ser completado con la persona de los interlocutores. Lingüísticamente, el autor no es más que el individuo que escribe, exactamente como «Yo» no es otra cosa que el ejemplar que dice «Yo»: el lenguaje conoce un sujeto, no una persona, y este sujeto, vaciado del enunciado que lo define, basta para dar unidad al lenguaje, basta para agotarlo. (...) La eliminación del autor —parafraseando a Brecht podríamos hablar

aquí de una verdadera «distancia», del Autor menguando como un figurín al final de la escena literaria— no es sólo un hecho histórico o un hecho literario, sino que transforma absolutamente el texto moderno o —lo que es lo mismo— que el texto es construido y leído de tal forma que el autor está ausente a todos los niveles. La temporalidad es diferente. El autor, en el que creemos, siempre se concibe como el pasado de su propio libro: libro y autor se encuentran automáticamente en una misma línea dividida en un antes y un después. Se cree que el autor nutre al libro, lo cual es lo mismo que decir que existe antes que él, que piensa, que sufre, que vive para él y se relaciona como un especie de predecesor de su obra, igual que un padre para con su hijo. En contraste con esto, el escritor moderno nace simultáneamente con el texto, de ninguna manera está dotado de un ser anterior o superior a la escritura, no es el sujeto con el libro como predicado; no hay otro tiempo que el de la enunciación y todo texto se escribe eternamente aquí y ahora. De lo cual se deduce que la escritura ya no puede designar una operación de registro, descripción, representación..., sino que designa exactamente lo que la lingüística, al referirse a la filosofía de Oxford, llama una forma verbal rara, performativa —que se da exclusivamente en primera persona y en tiempo presente— en la que la enunciación no tiene otro contenido —no contiene otra proposición— que el acto de ser pronunciada —algo parecido al «Yo declaro» de los reyes o al «Yo canto» de los antiguos poetas—. Al olvidar al autor, el escritor moderno no puede seguir creyendo, según la patética visión de sus predecesores, que su mano es demasiado lenta para su mente o su pasión y que en consecuencia, haciendo de la necesidad virtud, debe hacer hincapié en la demora y 'pulir' su forma indefinidamente. Al contrario, para él, la mano liberada de cualquier voz, llevada por el gesto puro de la inscripción —y no de la expresión—, traza un campo sin origen, o que al menos no tiene otro origen que el propio lenguaje, un lenguaje que cuestiona incesantemente todos los orígenes. Ahora sabemos que el texto no es una línea de palabras que tiene un significado único y «teológico», el «mensaje» del Autor-Dios, sino un espacio multidimensional en el que una variedad de escritos, ninguno de ellos original, se mezclan y colisionan. El texto es un tejido de citas sacado de los innumerables centros de cultura.

(...) Una vez eliminado el Autor la necesidad de descifrar un texto se vuelve bastante intrascendente. Asignar a un texto un Autor es imponer un límite a ese texto, llenarlo con un significado último, encerrar el texto. Éste tipo de idea se ajusta muy bien a la crítica, la cual se atribuye a sí misma la importante tarea de descubrir al Autor o sus hipóstasis: la sociedad, la historia, la psique, la libertad que hay bajo dicha obra; cuando el Autor ha sido encontrado, automáticamente el texto está «explicado», victoria para el crítico. Por eso lo más sorprendente es que a lo largo de la historia el reino del Autor también ha sido el reino del Crítico, y que la crítica, aunque sea nueva, hoy está minada al igual que el Autor. La multiplicidad de escritos, todo tiene que ser desesperado, nada descifrado; la estructura se puede seguir, «recorrer» como el hilo de una media, negándose a asignar un significado último

y «secreto» al texto «y el mundo como texto», liberan lo que podemos llamar una actividad teológica, una actividad que es verdaderamente revolucionaria porque se niega a fijar un significado, lo cual que es, a la postre, negarse a Dios y sus hipóstasis: la razón, la ciencia, la ley.

(...)Una investigación reciente ha demostrado que en la ambigua naturaleza constitutiva de la tragedia griega, con sus textos entrelazados a base de palabras con doble sentido que cada personaje entiende unilateralmente, en este perpetuo malentendido que es exactamente lo «trágico», sin embargo hay alguien que entiende cada palabra en su duplicidad y que además escucha la sordera de los personajes que hablan ante él, ese alguien es precisamente el lector o, en este caso, el espectador o el oyente. Esta forma nos revela la existencia total de la escritura: un texto está hecho de múltiples escritos, extraído de muchas culturas y en ocasiones de diálogo múltiples, parodia, lucha, pero hay un lugar donde se enfoca esta multiplicidad, y ese lugar es el lector, no el autor, como hasta ahora se había dicho. El lector es el lugar en el cual se inscriben todas las citas que aparecen en un escrito, sin que se pierda ninguna; la vida de un texto radica no en su origen sino en su destino. Aunque este destino ya no puede ser personal: el lector no tiene historia, biografía, ecología; simplemente es alguien que mantiene unidas en un solo campo todas las huellas de las que está constituido el texto escrito. Por lo que es irrisorio condenar la nueva escritura en nombre de un humanismo hipócrita que de pronto se ha puesto de parte de los derechos del lector. La crítica clásica nunca ha prestado atención al lector, para ella el escritor es la única persona en la literatura. Ahora estamos empezando a no dejarnos engañar más por las arrogantes recriminaciones de la buena sociedad en favor de la única cosa que deja de lado, ignora, ahoga o destruye; sabemos que para dar a la literatura un futuro es necesario derrocar el mito: el nacimiento del lector tiene que ser a costa de la muerte del Autor.^[50]

En definitiva, para Barthes lo que determina el significado son las palabras y el lenguaje del texto en sí y no alguien que posee la responsabilidad legal para procesar su producción. Cada línea de un texto escrito es un mero reflejo de las referencias a una enorme multitud de tradiciones, o, como dice Barthes el texto nunca es original, «es un tejido de citas sacadas de los innumerables centros de cultura». Con lo cual, la perspectiva del autor desaparece del texto y se destruyen los límites impuestos anteriormente por la idea una voz de un autor y de un único significado último y universal. La explicación y el significado de una obra no deben buscarse en la persona que la produjo, como si al final, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, estuviera siempre la voz de una sola persona, el autor haciéndonos una confidencia. La psique, la cultura, el fanatismo de un autor puede obviarse al interpretar un texto porque las palabras son lo suficientemente ricas por sí mismas con todas las tradiciones del lenguaje. Para Barthes, exponer los significados de una obra sin apelar a la celebridad de un autor, a sus gustos, sus pasiones, sus vicios, es permitir que hable el lenguaje. En resumen, para

^[50] Roland Barthes, *La Mort de l'auteur* Mantéa, V (Paris, 1968). Traducción mía.

Barthes el autor es una función donde los ecos, las repeticiones y las intertextualidades del lenguaje se cruzan continuamente, y hay que poner a ese autor/a en relación con la *metafísica de la presencia*, es decir, con el afán por hallar un origen unificado, centralizado, tutelado. En la línea de Nietzsche que certificó la muerte de Dios, Barthes critica la metafísica de la presencia en el ámbito de la autoría, descentralizando el origen y desvinculando el texto del despotismo de una única autoridad que presuntamente controla el significado. La institución del autor, que durante siglos había tenido un matiz sagrado, pierde ahora su carácter de ser iniciado capaz de manipular una materia que nadie más puede modelar. La obra literaria se transforma en texto, es decir, en un tejido forjado a partir de la escritura del autor y de la lectura activa de los lectores, que hacen conexiones de sentido sin tener en cuenta la primera intención de significado que supuestamente le otorgó su autor. Con ello Barthes además de cuestionar la individualidad del acto creativo, perfila la idea de que una obra altera su significado a través del tiempo y que el texto cobra protagonismo por medio del contexto.

4.1.12- Joseph Beuys

En el 1 de Mayo de 1972, Joseph Beuys con dos estudiantes, uno africano y otro coreano, barrieron la plaza de Karl Marx en Berlín mientras pasaba la manifestación del Primero de Mayo.

En un texto publicado el año 1973, Joseph Beuys declara:^[51]

Sólo con la condición de una ampliación radical de su definición podrá el arte - y las actividades relacionadas con el arte - proporcionar la evidencia de que el arte es hoy el único poder «evolucionario-revolucionario» capaz de dismantelar los efectos represivos de un sistema social senil que sigue tambaleándose moribundo: de dismantelarlo con el fin de crear un ORGANISMO SOCIAL COMO OBRA DE ARTE. Esta nueva disciplina artística - Escultura Social/Arquitectura Social - sólo llegará a buen término si toda persona se convierte en una creadora/or, escultora/or o arquitecto/a del organismo social. Sólo entonces se cumplirá la insistencia en la participación del arte de acción de Fluxus y propia de los Happening, y sólo entonces se hará plenamente efectiva la democracia. Sólo una concepción del arte revolucionado hasta este grado se puede convertir en una fuerza políticamente productiva, fluyendo a través de cada persona y conformando la historia.

Pero todo esto, y mucho de lo que está aún sin explorar, primero tiene que formar parte de nuestra conciencia: la introspección es necesaria en las conexiones objetivas. Debemos buscar —teoría del conocimiento— el momento de origen de la libre potencia productiva individual (creatividad). A continuación, alcanzar el umbral donde los logros del ser humano (obra de arte), su pensamiento activo, su

[51] Joseph Beuys: «I am Searching for Field Character» (1973), en Carin Kuoni (dir.): *Energy Plan for the Western Man: Joseph Beuys in America*, editado por For Walls Eight Windows, New York 1990, pp. 21-23.

sentimiento activo, su voluntad activa y sus formas más elevadas, pueden ser aprehendidos como medios escultóricos generativos, correspondientes a los conceptos estructurales de la escultura dividida en sus elementos –indefinido– movimiento –definido– (ver demostraciones de la teoría de la escultura), y que está claro que siguen la dirección que está dando forma directamente al contenido del mundo del futuro.

Este es el concepto de arte que lleva dentro de sí no sólo la subversión del concepto burgués de conocimiento histórico –materialismo, positivismo–, sino también de la actividad religiosa.

TODO SER HUMANO ES UN ARTISTA que –desde su estado de libertad– la posición de libertad que experimenta en primera persona – aprende a determinar las otras posiciones en la OBRA DE ARTE TOTAL DEL ORDEN SOCIAL FUTURO. La autodeterminación y la participación en el ámbito cultural (la libertad), en la estructuración de las leyes (la democracia), y en la esfera de la economía (el socialismo). La autoadministración y la descentralización (triple estructura) existen, se llaman: SOCIALISMO DEMOCRÁTICO LIBRE. (...) La comunicación se produce en reciprocidad: nunca debe ser un flujo unidireccional del profesor al enseñado. El maestro toma por igual que el que aprende. Por tanto, oscila en todo momento y en todas partes, en cualquier circunstancia concebible interna y externa, entre todos los grados de capacidad, en el lugar de trabajo, las instituciones, la calle, los círculos de trabajo, grupos de investigación, escuelas, la relación maestro/alumno, transmisor/receptor. Las formas para conseguir esto son múltiples, dependiendo de los talentos de los distintos individuos y grupos. LA ORGANIZACIÓN PARA LA DEMOCRACIA DIRECTA A TRAVÉS DE REFERENDUM es uno de estos grupos. Se pretende poner en marcha muchos grupos de trabajo o centros de información similares, y se tiende hacia la cooperación en todo el mundo.

4.1.13- Peter Bürger

Peter Bürger, formado en la Escuela de Teoría Crítica de Frankfurt, en su obra *la Teoría de la Vanguardia* (1974), condena un modelo de arte burgués que es producido y consumido por individuos. Su interesante visión de la vanguardia histórica (Dadá, Constructivismo y Surrealismo) como un intento de fundir el arte con la práctica social, aporta una contextualización imprescindible para el arte colaborativo contemporáneo. En un capítulo del citado libro titulado «La negación de la autonomía del arte por parte de la Vanguardia» esboza una tipología histórica para estudiar el concepto de «arte autónomo» de la que surgen tres categorías: ^[52]

A. Arte sacro (ejemplo: el arte de la alta Edad Media) sirve como objeto de culto. Está completamente integrado dentro de la institución social de la religión. Es producido colectivamente. La forma de recepción también está institucionalizada como colectiva.

^[52] Peter Bürger: *The Negation of the Autonomy of Art by the Avant-garde* (2002). Texto recogido en Claire Bishop: *Participation*, (2006), Whitechapel Gallery (London) y The MIT Press (Cambridge, Massachusetts), p. 46-52. Traducción mía.

B. Arte cortesano (ejemplo: el arte de la corte de Luis XVI) también tiene una función definida muy precisa. Es figurativo y sirve para dar gloria al rey y autorretratar a la sociedad cortesana. El arte cortesano es parte de la vida práctica de la sociedad cortesana, exactamente de la misma manera que el arte sacro es parte de la vida práctica de la fe. Sin embargo, la separación de lo sacro es un primer paso para la emancipación del arte.^[53] La diferencia con respecto al arte sacro es especialmente notable en el terreno de la producción: el artista produce como individuo y desarrolla una conciencia de que su actividad es algo único. La producción, por otro lado, continúa siendo colectiva, pero el contenido de la acción colectiva ya no es lo sagrado, sino que es la propia sociabilidad.

C. El arte burgués tiene una función figurativa sólo en la medida en que la burguesía adopta los conceptos de valor propios de la aristocracia. Cuando es genuinamente burgués, este arte es la objetivación de la noción que la clase burguesa tiene de sí misma. En esa idea de clase expresada a través del arte, la producción y la recepción ya no están ligadas a la vida práctica. Habermas llama a esto la «satisfacción de las necesidades residuales»^[54], es decir, de las necesidades que han quedado sumergidas en la vida práctica de la sociedad burguesa. En este modelo, tanto la producción como la recepción son actos individuales. El aislamiento del trabajo solitario del artista es la forma correcta de apropiarse de las necesidades eliminadas de la vida práctica de la burguesía y a pesar de ese aislamiento, sigue pretendiendo interpretar esa práctica. Finalmente, en la Estética —que es donde el arte burgués alcanza un estadio de auto-reflexión— ya no se hace esta reivindicación. Ese distanciamiento de la vida práctica, que siempre ha caracterizado la forma de funcionar de la sociedad burguesa, se convierte ahora en su contenido.

	Arte Sacro	Arte Cortesano	Arte Burgués
Propósito o función	Objeto de culto	Objeto representacional	Retrato de la noción que la burguesía tiene de sí misma
Producción	Arte colectivo	Individual	Individual
Recepción	Colectiva (sacra)	Colectiva (sociable)	Individual

La tabla permite comprobar que el desarrollo de las categorías no fue simultáneo. Los orígenes de la producción individual propia del arte de la sociedad burguesa, se remontan al mecenazgo cortesano, mientras que el arte cortesano permanece íntegramente dedicado a mostrar la vida práctica de la corte, aunque comparado con el arte que tiene una función de culto, su función figurativa constituye un paso hacia la reducción de un papel social directo para el arte. La recepción del arte cortesano también sigue siendo colectiva, aunque el contenido de la creación ha cam-

[53] 'Emancipación' se usa aquí como un término descriptivo, que se refiere al proceso por el que el arte se constituye a sí mismo como un subsistema social distinto.

[54] Jürgen Habermas, «Legitimation Crisis» traducido al inglés por Thomas McCarthy, Heinemann Educational Books, London 1976. Ver online en: <http://wehavephotoshop.com/PHILOSOPHY%20NOW/PHILOSOPHY/Habermas/J%FCrgen%20Habermas%20Legitimation%20Crisis.pdf> (consultado por última vez el 30 de octubre de 2011)

biado. Solamente en el arte burgués se produce un cambio decisivo en cuanto a la recepción: es una recepción de individuos aislados. Esta nueva forma de recepción encuentra un paralelo apropiado en el género literario de la novela. La llegada del arte burgués es también un punto de inflexión decisivo en lo que se refiere al uso o la función. Aunque de distintas maneras, tanto el arte religioso como el arte cortesano eran una parte integral de la vida práctica de los receptores de ese arte. Las obras de arte son utilizadas para un uso concreto: como objetos de culto y como objetos representacionales. En el caso del arte burgués, el retrato de la noción que la propia clase burguesa tiene de sí misma sucede en una esfera que se encuentra fuera de la praxis de la vida. El ciudadano que en la vida diaria ha sido reducido a una función parcial —a una actividad de medios y fines— puede reconocerse como «ser humano» en el arte. Aquí, uno puede manifestar la abundancia de su talento, aunque con la condición de que esta esfera se mantenga estrictamente separada de la praxis de la vida. Visto así, la separación entre arte y vida se convierte en una característica decisiva de la autonomía del arte burgués (...). Para evitar malentendidos, debemos hacer hincapié una vez más en que la autonomía en este sentido define el estatus del arte en la sociedad burguesa, pero no en lo concerniente a los contenidos de las obras. Aunque el arte como institución se constituye completamente hacia el final del siglo dieciocho, el desarrollo de los contenidos de las obras está sujeto a una dinámica histórica, cuyo punto culminante se alcanza en el Esteticismo, donde el arte se convierte en el contenido del arte.

Los movimientos de la vanguardia europea se pueden definir como un ataque al estatus del arte en la sociedad burguesa. Lo que niegan no es una forma de arte anterior (un estilo) si no el arte como institución disociada de la vida práctica de los individuos. Cuando los vanguardistas demandan que el arte vuelva a ser algo práctico, no están reivindicando que los contenidos de las obras de arte deban ser socialmente significativos. La demanda no se plantea en el ámbito de los contenidos de las obras individuales, sino que se dirige hacia la forma en que el arte funciona en la sociedad, un proceso que tiene que ver tanto con determinar el efecto que tienen las obras como con su contenido en particular.

Los vanguardistas ven su disociación de la praxis de la vida como la característica dominante del arte en la sociedad burguesa. Una de las razones por las que fue posible esta disociación es porque el Esteticismo convirtió el elemento que define el arte como institución en el contenido esencial de las obras. La institución y el contenido de la obra tenían que coincidir para que la Vanguardia pudiera poner el arte en tela de juicio. Los vanguardistas propusieron la superación del arte —superación en el sentido hegeliano del término: el arte no iba a ser simplemente destruido, sino transferido a la práctica de la vida donde sería preservado, aunque con una forma modificada. Así, los vanguardistas adoptaron un elemento esencial del Esteticismo.

El Esteticismo había convertido a esa distancia con la vida en el contenido de las obras. La praxis de la vida a la que se refiere el esteticismo, y a la que se opone, es la racionalidad entre «medios-fines» de la mentalidad cotidiana burguesa. Ahora bien,

el objetivo de los vanguardistas no es integrar el arte en esta praxis, al contrario, ellos al igual que los esteticistas, rechazan el mundo y su «racionalidad medio-fin». Lo que les distingue de ellos es su intención de organizar una nueva vida práctica desde la base del arte. En ese sentido, también el Esteticismo resulta ser una pre-condición necesaria para este propósito vanguardista. Sólo un arte con unas obras individuales cuyos contenidos están totalmente disociados de la (mala) praxis de su sociedad puede ser el centro del punto de partida para poder organizar una nueva praxis vital.

Con la ayuda de la formulación teórica de Herbert Marcuse^[55] sobre el doble carácter del arte en la sociedad burguesa, podemos entender claramente el propósito vanguardista. Todas las necesidades que no pueden satisfacerse en la vida diaria porque el principio de competitividad impregna todas las esferas, pueden encontrar un refugio en el arte, porque el arte ha sido eliminado de la vida práctica. Valores como humanidad, alegría, verdad, solidaridad han sido, por decirlo de alguna manera, expulsados de la vida y conservados en el arte. En la sociedad burguesa, el arte tiene un papel contradictorio: proyecta la imagen de un orden mejor y hasta cierto punto protesta contra el mal orden que prevalece. Pero al darse cuenta de la imagen de un orden mejor en la ficción que es sólo apariencia, lo que hace es aliviar a la sociedad de la presión de las fuerzas que intentan cambiarlo y que están recluidas en una esfera ideal. Cuando el arte logra esto, es «afirmativo» en el sentido Marcusiano de la palabra. Si el doble carácter del arte en la sociedad burguesa consiste en que la distancia entre la producción social y el proceso de reproducción contiene un elemento de libertad y un elemento evasivo —no comprometido— y la ausencia de cualquier consecuencia, se puede observar que el intento de los vanguardistas de reintegrar el arte en el proceso de la vida es una tarea profundamente contradictoria, puesto que la libertad (relativa) del arte en un «vis-a-vis» con la praxis de la vida es, al mismo tiempo, la condición que se debe cumplir para tener un conocimiento crítico de la realidad. Un arte que no se distingue de la praxis vital, sino que está profundamente absorbido en ella, perderá la capacidad de criticarla, así como su distancia. Durante la época de los movimientos de las vanguardias históricas, el intento de acabar con la distancia entre el arte y la vida aún tenía de su parte todo el pathos de la progresividad histórica de la época, pero con el tiempo, la industria cultural ha traído consigo la falsa eliminación de la distancia entre el arte y la vida, y esto permite reconocer también las contradicciones de la propuesta vanguardista.^[56]

A continuación, veremos cómo ese intento de eliminar el arte como institución encontró su expresión en las tres áreas que hemos utilizado anteriormente para caracterizar el arte autónomo: función, producción, recepción. En vez de hablar

[55] MARCUSE, Herbert (1978), *Cultura y sociedad*, Sur, Buenos Aires. Título original: *Kultur und Gesellschaft I*, 1965. Traducción de E. Bulygin y E. Garzón Valdés. Consultar online: http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/marcuse1.pdf (30 de octubre de 2011)

[56] Sobre el problema de la falsa superación de la praxis vital por parte del arte ver Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* (Transformación estructural de la opinión pública. Investigaciones sobre la categoría de la sociedad burguesa), Neuwied. Berlin 1968, pp. 18 y 176. Traducido al inglés en 1989 por Thomas Burger and Frederick Lawrence, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Este libro es una contribución importante a la comprensión moderna de la democracia y es importante para la transformación de los 'media studies' (estudios de comunicación) en una disciplina en sí misma, y una disciplina importante. La noción de «esfera pública» desarrollada durante el Renacimiento en Europa Occidental y los Estados Unidos, se produjo en parte por la necesidad de los comerciantes para obtener información precisa acerca de los mercados lejanos, así como por el crecimiento de la democracia y la libertad individual y la soberanía popular. La esfera pública era un lugar entre los particulares y las autoridades de gobierno en el que la gente podía reunirse y tener debates racionales críticos sobre los asuntos públicos. Los debates servían como contrapeso a la autoridad política y tenían lugar físicamente en las reuniones cara a cara en los salones de té y tertulias y en los cafés y plazas públicas, así como en los medios en forma de cartas, libros, teatro y arte. Habermas vio la esfera pública como una fuerza positiva para mantener a las autoridades dentro de los límites, valorando sus decisiones. En la teoría de Habermas la esfera pública burguesa estuvo precedida por una esfera pública literaria que favorecía la manifestación de la interioridad del yo y hacía hincapié en una subjetividad orientada hacia el público.

de la obra vanguardista, hablaremos de la manifestación vanguardista. Una manifestación dadaísta no tiene carácter de obra, sin embargo es una manifestación auténtica de la vanguardia artística. Esto no quiere decir que las vanguardias no produjesen obras y que las sustituyesen por eventos efímeros, lo que vamos a ver es que los vanguardistas, aunque que no la destruyeron totalmente, sí que modificaron profundamente la categoría de obra de arte. De las tres áreas de la manifestación vanguardista, la más difícil de definir es la de la pretendida función o propósito. En la obra de arte esteticista, la desconexión entre la obra y la vida, característica del estatus del arte en la sociedad burguesa, se convierte en el contenido esencial de la obra. Es sólo a consecuencia de este hecho como la obra de arte se convierte en su propio fin en el sentido pleno de la palabra. En el esteticismo se manifiesta la ausencia de una función social del arte. Los artistas de vanguardia contradicen esa falta de función —utilidad— no por medio de un arte que podría tener consecuencias en la sociedad, sino por el principio de la superación del arte en la práctica de la vida. Pero tal concepción hace imposible definir la finalidad del arte, ya que a un arte que se ha integrado en la práctica de la vida no se le puede responsabilizar ni siquiera de la ausencia de una función social, como todavía era posible para el Esteticismo. Cuando el arte y la práctica de la vida son una misma cosa, es decir, cuando la praxis es estética y el arte es práctico, ya no se puede saber cuál es el propósito del arte porque la existencia de dos esferas diferentes (el arte y la praxis de la vida) que es constitutiva del concepto de propósito o función de uso ha llegado a su fin.

Hemos visto que la producción de la obra de arte autónoma es un acto individual. El artista produce como individuo, es una individualidad que no se entiende como la expresión de algo, sino como algo radicalmente diferente, el concepto de genio da fe de ello. Pero la conciencia cuasi-técnica de la capacidad creadora de las obras de arte que alcanza el Esteticismo parece contradecir esto. Valéry, por ejemplo, desmitifica al artista genio al reducirlo por un lado a sus motivaciones psicológicas y por otro a su disponibilidad de medios artísticos. Así mientras las doctrinas pseudo-románticas sobre la inspiración se empiezan a ver cómo un auto-engaño de sus productores, la visión del arte donde el individuo es el sujeto creativo se deja a un lado. De hecho, el teorema de Valéry sobre la fuerza del orgullo que pone en marcha e impulsa el proceso creativo renueva una vez más la idea del carácter individual de la producción artística fundamental para la sociedad del arte burgués.^[57] En sus manifestaciones más extremas, la vanguardia no propone una creación colectiva, sino que niega incluso radicalmente la categoría de producción individual. Cuando Duchamp firma en 1913 objetos producidos en serie (un urinario o un escurridor de botellas) y los envía a las exposiciones, está negando la categoría de producción individual. La firma, que de hecho es lo que conserva la individualidad de la obra, que debe su existencia a ese artista concreto, es despreciada por el artista al ponerla sobre un producto arbitrario hecho en serie, burlando toda pretensión de creación individual. Los ready-mades de Duchamp no son obras de arte sino manifestaciones. No podemos deducir el significado de la unidad forma-contenido del objeto individual firmado por Duchamp, sino del contraste entre ese objeto producido en

[57] Ver en Peter Bürger, «Teoría de la vanguardia» (Traducción de Jorge García): <http://es.scribd.com/doc/24225980/Peter-Burger-Teoria-de-la-vanguardia-cap-1-y-2>. (Enlace consultado por última vez el 16 de octubre de 2011). Y Peter Bürger: «Funktion und Bedeutung des orgueil en Paul Valéry» [«Función y significado del orgullo en Paul Valéry»] en *Romanistisches Jahrbuch*, 16 (1965), pp. 149-168.

serie, por una parte, y la firma y exposición artística, por otra. Es obvio que este tipo de provocación no se puede repetir indefinidamente. La provocación depende de contra qué se hace, cuál es el objetivo de esa provocación: en este caso es contra la idea de que el arte lo crea el individuo. Una vez de que el escurridor firmado es aceptado como un objeto que merece estar en un museo, la provocación deja de provocar, al contrario, si un artista hoy firma una estufa y la expone, ese artista realmente no está denunciando el mercado del arte sino que se adapta a él, y al adaptarse a él no destruye el concepto de creación individual, sino que lo confirma. Y la razón de esto hay que buscarla en el fracaso del intento vanguardista de superar el arte. Ya que la protesta de la vanguardia histórica contra la institución arte ha llegado a considerarse como arte, el gesto de protesta de la neo-vanguardia se vuelve falso. Una vez que se ha demostrado que la institución no tiene remedio, no tiene sentido seguir insistiendo en la protesta, que justamente es la sensación que a menudo transmiten las obras de la vanguardia.^[58]

La vanguardia no sólo niega la categoría de producción individual, sino también la de recepción individual. Las reacciones del público frente a la provocación de un acto dadaísta, que van desde el gruñido hasta la violencia física, son decididamente de naturaleza colectiva. Si bien es cierto que son reacciones en respuesta a una provocación previa, el productor y el receptor quedan claramente separados, por muy activo que el público pueda llegar a ser. Es lógico eliminar la oposición entre productor y receptor, dada la intención vanguardista de acabar con el arte como algo separado de la praxis vital. No es casualidad que tanto las instrucciones de Tzara para la elaboración de un poema dadaísta, como las de Breton para la escritura de textos automáticos tuvieran el aspecto de una receta.^[59]

Ello implica no sólo un controvertido ataque contra la creación individual del artista, sino que la receta también debe entenderse literalmente como indicadora de una posible actividad del receptor. Los textos automáticos hay que leerlos también, en este sentido, como instrucciones para una producción individual. Pero esta producción no puede entenderse como producción artística, sino que ha de interpretarse como parte de una praxis vital emancipadora. Breton se refiere a esto cuando exige «practicar la poesía» (*pratiquer la poésie*). Esto implica que más allá de la conciencia del productor y del receptor, estos conceptos pierden significado: ya no existen ni productores ni receptores. Sólo queda el individuo que usa la poesía como instrumento personal para vivir su vida de la mejor manera que sepa. Aquí se corre un riesgo evidente en el que el surrealismo cayó parcialmente, que es el peligro del solipsismo, el sujeto que se retira para ocuparse de sus problemas individuales. El propio Breton vislumbró este peligro y señaló algunos remedios, uno de ellos es el ensalzamiento de la espontaneidad de las relaciones amorosas. Quizá la rigurosa disciplina del grupo fue un intento del surrealismo de conjurar el peligro del solipsismo que le amenazaba.^[60]

[58] Ejemplos de obras neovanguardistas en el ámbito de las artes plásticas se encuentra en el catálogo de la exposición *Sm-malung Cremer. Europäische Avantgarde 1950-1970*, ed. G.Adriani. Tübingen, 1973.

[59] Ver Tristan Tzara: 'Pour faire un poème dadaïste', en Tzara, *Lampisteries précédées des sept manifestos dada* (1963), 64. André Breton: 'Manifeste du surréalisme (1924) en Breton, *Manifestos du surréalisme, Paris*, Col. Idées 23. 1963, p. 42 y ss.

[60] Para ver el concepto que los surrealistas tenían de los grupos y de las experiencias colectivas que intentaron y en parte llevaron a cabo, consultar Elisabeth Lenk: *Der springende Narziss. André Breton's poetischer Materialismus*, Munich 1971, p.57 y ss. y p. 73.

En resumidas cuentas, observamos que los movimientos de las vanguardias históricas niegan las características esenciales del arte autónomo: la separación del arte respecto a la praxis vital, la producción individual y la consiguiente recepción individual como algo separado de la producción. La vanguardia intenta la superación del arte autónomo en el sentido de una reconducción del arte hacia la praxis vital. Esto no ha sucedido y quizá no pueda suceder en la sociedad burguesa, como no sea en forma de una falsa superación del arte autónomo.^[61] «Pulp fiction» y la estética de los productos básicos demuestran que esa superación falsa existe. De hecho, una literatura cuyo principal objetivo es imponer un tipo concreto de comportamiento consumidor en el lector es una literatura práctica, aunque no en el sentido que pretendieron los vanguardistas. En este caso la literatura deja de ser un instrumento de emancipación y se convierte en uno de sujeción.^[62] Este breve apunte sirve para mostrar que la literatura popular de evasión y la estética mercantilista son vistas por la teoría de la vanguardia como formas de una falsa superación de la institución arte. Las intenciones de los movimientos históricos de vanguardia se cumplen en la sociedad del capitalismo tardío pero con resultados devaluados. Debemos preguntarnos, desde la experiencia de la falsa superación, si es deseable, en realidad, una superación del estatus de autonomía del arte y si la distancia del arte respecto a la praxis vital no es quizá una condición indispensable para garantizar ese espacio libre desde donde poder pensar nuevas alternativas a la situación actual.

4.1.14- Michael Foucault

Michael Foucault, filósofo e historiador de las ideas francés, que fue asociado con el estructuralismo en la década de los sesenta, movimiento del que posteriormente se distanció rechazando asimismo las etiquetas de postestructuralista y postmodernista que le fueron atribuidas sucesivamente, prefería calificar su pensamiento como una historia crítica de la modernidad, enraizada en Kant. Pero la principal influencia del proyecto de foucaultiano ha sido Nietzsche, de hecho, su «genealogía del saber» era una alusión directa a «la genealogía de la moral» de Nietzsche y el mimo Foucault declararía en una entrevista tardía definitivamente «Soy nietzscheano»^[63]. En «*Qu'est ce que ce un auteur?*»^[64]– publicado también como «*What is an autor?*»,^[65] ¿Qué es un autor? Michel Foucault nos dice que al tratar al «autor» como una función del discurso, debemos tener

^[61] Habría que investigar hasta qué punto tuvieron un éxito relativo los vanguardistas rusos en su intento por integrar el arte en la vida, tras la Revolución de Octubre, precisamente gracias a la transformación de las condiciones sociales. Tanto B. Arvatov como S. Tretjakov definen claramente un arte que invierte el concepto desarrollado por la sociedad burguesa, es decir, defienden la actividad artística como una actividad socialmente útil: el eslogan «arte para todos» debería referirse a la satisfacción de transformar la materia prima en una determinada forma socialmente útil, asociada a la habilidad y a una intensa búsqueda de la forma más apropiada y conveniente. S. Tretjakov, 'Die Kunst in der Revolution and die Revolution in der Kunst', en Tretjakov, *Die Arbeit des Schriftstellers*, ed. H. Boehncke todos los ámbitos de la vida, el artista está imbuido de la idea de conveniencia, es decir, que cuando trabaja con su material no se deja guiar por su gusto subjetivo, sino por las tareas objetivas de la producción. (B. Arvatov, 'Die Kunst im System der proletarischen Kultur', en Arvatov, *Kunst und Produktion*, 15). Con la teoría de la vanguardia como punto de partida y con sus investigaciones específicas como grúa, también se debería discutir el tema de hasta qué punto (y sobre sus consecuencias para los asuntos artísticos) el arte como institución ocupa un lugar en la sociedad de los países socialistas que difiere del que ocupa en la sociedad burguesa.

^[62] Ver Christa Bürger, *Textanalyse als Ideologiekritik. Zur Rezeption witgen ossischer Unterhaltungsliteratur*, Athenäum, Frankfurt 1973.

^[63] Nik Farrell Fox, *The New Sartre: Explorations in Postmodernism*. Documento online: http://books.google.com/books?id=bd8FAX6f9DwC&printsec=frontcover&source=gbs_v2_summary_r&cad=0#v=onepage&tf=false (consultado por última vez el 30 de octubre de 2011)

^[64] Conferencia en la Société Française de Philosophie, el 22 de febrero de 1969. Original en francés online: <http://elpsicoanalistalector.blogspot.com/2009/06/michel-foucault-quest-ce-quun-auteur.html> (consultado por última vez el 30 de octubre de 2011)

^[65] Traducción al castellano online: <http://es.scribd.com/doc/20261476/Michel-Foucault-%C2%BFQue-es-un-autor-Version-completa> (consultado por última vez el 30 de octubre de 2011)

en cuenta las características del discurso que apoyan ese uso y determinan sus diferencias con otros discursos. Si limitamos nuestras observaciones sólo a los libros o textos con autor, podemos aislar cuatro funciones diferentes: En primer lugar, son objetos de apropiación, la forma de propiedad en la que se han convertido es de un modelo particular cuya codificación legal se llevó a cabo hace algunos años. Es importante tener en cuenta además que su condición de propiedad es la históricamente secundaria para el control de su apropiación según el código penal. Al margen de las figuras religiosas míticas o importantes, a los discursos y a los libros se les asignaban autores reales sólo cuando el autor se convertía en objeto de castigo y en la medida en que su discurso era considerado transgresor. En nuestra cultura e indudablemente también en otras, el discurso originalmente no era una cosa, un producto o una posesión, sino una acción situada en un campo bipolar entre lo sagrado y lo profano, lo lícito y lo ilícito, lo religioso y lo blasfemo. Era un gesto cargado de riesgos antes de convertirse en una posesión atrapada en un circuito de valores de propiedad. Pero fue en el momento en que se estableció un sistema de reglas estrictas de derechos de autor y propiedad (hacia finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX) cuando las propiedades transgresoras siempre intrínsecas en el acto de escribir se convirtieron en el imperativo categórico de la literatura. Es como si el autor, en el momento en que fue aceptado en el orden social de la propiedad que rige nuestra cultura, habría sido compensando por su nueva condición reactivando el campo bipolar más antiguo del discurso en una práctica sistemática de la trasgresión y restaurando el peligro de la práctica de la escritura a la que, por otro lado, se le habían otorgado los beneficios de la propiedad.

En segundo lugar, la "función-autor" no es universal ni constante en todo el discurso. Incluso dentro de nuestra civilización, los mismos tipos de textos no siempre han requerido autores, hubo un momento en que los textos que ahora llamamos «literatura» (historias, cuentos, epopeyas y tragedias) fueron aceptados, circularon y fueron valorados sin ningún tipo de cuestionamiento sobre la identidad de su autor. Su anonimato era ignorado debido a que su antigüedad real o supuesta, era una garantía suficiente de su autenticidad. Sin embargo, el texto que ahora llamamos «científico» (que trata de la cosmología y los cielos, la medicina o las enfermedades, las ciencias naturales o la geografía) sólo se consideraba veraz durante la Edad Media, si se indicaba el nombre del autor. Afirmaciones del tipo: «Hipócrates dijo...» o «Plinio nos dice que...» no eran meras fórmulas de un argumento basado en la autoridad, sino que señalaban un discurso probado. En los siglos XVII y XVIII, se desarrolló una concepción totalmente nueva cuando los textos científicos fueron aceptados por sus propios méritos y se colocaron dentro de un sistema conceptual anónimo y coherente de verdades establecidas y métodos de

verificación. La referencia a la persona que los había producido ya no necesaria para la autentificación, el papel del autor como indicador de veracidad desapareció y, donde se mantuvo el nombre de un inventor, era simplemente para referirse a un teorema específico o una proposición, un efecto extraño, una propiedad, un cuerpo, un grupo de elementos, o un síndrome patológico. Pero al mismo tiempo, el discurso «literario» solo se aceptaba si llevaba el nombre del autor, todos los textos de poesía o ficción estaban obligados a declarar su autor y la fecha, lugar y circunstancia de su escritura. El significado y el valor atribuidos al texto dependían de esta información. Si por accidente o por diseño un texto era presentado de forma anónima, se intentaba por todos los medios localizar a su autor. El anonimato literario era de interés únicamente como un rompecabezas a resolver, como en nuestros días, donde las obras literarias están totalmente dominadas por la soberanía del autor.

Sin duda, estas observaciones son demasiado categóricas. La crítica lleva ya bastante tiempo preocupándose por cuestiones relativas a un tipo de texto que no depende totalmente de la noción de creador individual, pensemos por ejemplo en los estudios de género o en el análisis de motivos textuales recurrentes y sus variaciones de una norma más que de un autor. Además, si en matemáticas el autor se ha convertido en poco más que una referencia práctica para citar un teorema o un grupo de proposiciones, en la biología o en la medicina la referencia a la fecha de su investigación tiene una importancia de un alcance muy diferente. Esta última referencia de la fecha, más que una simple indicación de la fuente de información, da fe de la «fiabilidad» de las pruebas, ya que implica una apreciación de las técnicas y materiales experimentales disponibles en un momento histórico dado y en un laboratorio concreto.

El tercer punto de esta «función-autor» es que no se forma de manera espontánea a través de la atribución simple de un discurso a un individuo, sino que es el resultado de una operación compleja, cuya finalidad es la construcción de una entidad racional que llamamos «autor». Sin lugar a dudas, a esta construcción se le asigna una dimensión «realista» cuando hablamos de la «profundidad» de un individuo, de su poder «creador», de sus intenciones o de la inspiración original que se manifiesta en su obra. Sin embargo, estos aspectos de un individuo, que designamos como «autor» (o que hacen que conformemos a un individuo como autor), son proyecciones, en términos más o menos psicológicos, de nuestra forma de manejar los textos: en las comparaciones que hacemos, los rasgos que extraemos como pertinentes, las continuidades que les asignamos o las exclusiones que les aplicamos. Además, todas estas operaciones varían en función de la época y de la forma de discurso en cuestión. Un «filósofo» y un «poeta» no se cons-

truyen de la misma manera, el autor de una novela del siglo XVIII se formó de un modo diferente al del novelista moderno, al igual que un artista del XXI recibe una formación diametralmente opuesta a la que recibía una artista del siglo XXI.

Foucault no desea precisar con exactitud lo que realmente «es» un autor *per se* e intenta identificar al autor en términos de cómo un autor «existe». La atención se aleja pues de una definición con una base puramente histórica o social, ya que se pone en primer plano la relación entre el autor y el texto. Esta relación clave es el foco principal de su ensayo:

Me gustaría ceñirme a la curiosa relación que se da entre un autor y un texto, a la manera en que aparentemente un texto apunta a esta figura que está fuera y lo precede.

Foucault acepta la tesis de Barthes de que el autor está muerto y así el texto comienza a aparecer más como un «juego» del lenguaje, pero esto sólo genera más preguntas, como lo vemos en el cúmulo de cuestiones que parece atraer el autor: ¿Qué constituye la obra de un autor? ¿Quién debería ser excluido o incluido, y en qué momento una persona comienza a funcionar como un autor? Foucault también dirige la atención hacia el nombre del autor y a su papel en la clasificación de las obras, tanto de las obras que caen bajo un mismo nombre y las que caen bajo otro. Por lo tanto, se puede decir que la poesía de Baudelaire es baudelairiana, y también se puede decir que la obra de otro poeta puede ser baudelairiana. Foucault sitúa el nombre del autor en aquellos aspectos que comprenden una función más amplia del autor. El autor también puede considerarse como un estándar de calidad, Shakespeare o Flaubert o Austen son un estándar con el cual se juzgan las obras de otros. Por último, el autor puede ser considerado una persona real, histórica a la que apunta o se refiere el texto. Aferrándose fuertemente a su constante interés por los elementos discursivos que componen una sociedad determinada, Foucault define el autor como una función del discurso mismo. *En este sentido, la función de un autor es describir la existencia, la circulación y el funcionamiento de ciertos discursos en la sociedad.* Lo que queda claro es que Foucault considera la función-autor como algo que revela la convergencia de una compleja red de prácticas discursivas. Ya que estas prácticas cambian o desaparecen y aparecen nuevas prácticas, la función-autor refleja necesariamente los cambios, por lo tanto, se puede describir la función-autor en términos socio-histórico como una práctica o un grupo de prácticas.

Considero que es innegable la fundamental aportación de Foucault para la cultura contemporánea, razón por la que incluyo aquí el siguiente extracto de su ensayo «¿Qué es un autor?»:^[66]

[66] *¿Qué es un autor?*, publicado en Litoral, École lacanienne de psychanalyse, Córdoba (Argentina) 1998. Ver online: <http://es.scribd.com/doc/20261476/Michel-Foucault-%C2%BFQue-es-un-autor-Version-completa> (enlace consultado por última vez el 30 de octubre de 2011)

«¿Qué importa quién habla?» en esta diferencia se afirma el principio ético, tal vez el más fundamental, de la escritura contemporánea. La supresión del autor. Pero lo esencial no es constatar una vez más su desaparición; hay que localizar, como lugar vacío —a la vez indiferente y coercitivo—, los emplazamientos donde se ejerce su función.

- 1 En nombre del autor: imposibilidad de tratarlo como una descripción definida; pero imposibilidad también de tratarlo como un nombre propio ordinario.*
- 2 La relación de apropiación: el autor no es exactamente ni el propietario ni el responsable de sus textos; no es su productor ni su inventor. ¿Cuál es la naturaleza del «discurso» que permite decir que hay obra?*
- 3 La relación de atribución: el autor es sin duda aquel a quien podemos atribuir lo que ha sido dicho o escrito. Pero la atribución «incluso cuando se trata de un autor conocido» es el resultado de operaciones críticas complejas y raramente justificadas. Las incertidumbres del «opus» (la obra).*
- 4 La posición del autor: posición del autor en el libro (uso de shifters; funciones de los prefacios; simulacros del scriptor, del recitador, del confidente, del memorialista). Posición del autor en los diferentes tipos de discurso (en el discurso filosófico por ejemplo). Posición del autor en un campo discursivo (¿Qué es el fundador de una disciplina? ¿Qué puede significar el «retorno a...» como momento decisivo en la transformación de un campo de discurso?).*

(...)La noción de autor constituye el momento fuerte de la individualización en la historia de las ideas, de los conocimientos, de las literaturas, también en la historia de la filosofía y en la de las ciencias. Aún hoy, cuando se hace la historia de un concepto o de un género literario o de un tipo de filosofía, creo que no se dejan de considerar tales unidades como escansiones (instancias, ejemplos) relativamente débiles, secundarias y superpuestas con relación a la unidad primaria, sólida y fundamental que es la del autor y la obra.

Dejaré de lado, al menos para la exposición de esta tarde, el análisis histórico-sociológico del personaje del autor. Cómo será individualizado el autor en una cultura como la nues-

tra, qué estatuto se le ha dado, a partir de qué momento, por ejemplo, se empezaron a hacer investigaciones de autenticidad y de atribución, dentro de qué sistema de valoración se captó al autor, en qué momento se empezó a contar la vida, no ya de los héroes, sino de los autores, cómo se instauró esa categoría fundamental de la crítica «el-hombre-y-la-obra», todo eso seguramente merecería ser analizado. Por el momento quisiera considerar sólo la relación del texto con el autor, la manera en que el texto apunta hacia esa figura que le es externa y anterior, al menos en apariencia.

El tema del que quisiera partir, cuya formulación tomo de Beckett: «Qué importa quién habla, dijo alguien, qué importa quién habla». Creo que en esa indiferencia hay que reconocer uno de los principios éticos fundamentales de la escritura contemporánea. Digo «ética» porque esa indiferencia no es tanto un rasgo que caracteriza la manera en que se habla como en la que se escribe; es más bien una suerte de regla inmanente, retomada sin cesar, nunca completamente aplicada, un principio que no señala la escritura como resultado sino que la domina como práctica. Esta regla es demasiado conocida como para que no sea necesario analizarla mucho tiempo; que baste con especificarla aquí mediante dos de sus grandes temas. Podemos decir en primer lugar que la escritura de hoy se ha liberado del tema de la expresión: no se refiere más que a sí misma y sin embargo no lo tomamos bajo la forma de una interioridad; la identificamos con su propia exterioridad desplegada. Lo que quiere decir es un juego de signos ordenado menos hacia su contenido significado que hacia la naturaleza misma del significante; pero también que esa regularidad de la escritura es experimentada siempre por el lado de sus límites; está siempre transgrediendo y subvirtiéndose esa regularidad que acepta y con la que juega; la escritura se despliega como un juego que infaliblemente va más allá de sus reglas y pasa así al exterior. En la escritura no funciona la manifestación o la exaltación del gesto de escribir; no se trata de la aprensión de un sujeto en un lenguaje; se trata de la apertura de un espacio donde el sujeto que escribe no deja de desaparecer.

El segundo tema es aún más familiar; es el parentesco de la escritura con la muerte. Ese vínculo invierte un tema milenario; el relato o la epopeya de los griegos estaba destinado a perpetuar la inmortalidad del héroe, y aceptar morir joven era para que su vida, así consagrada y magnificada por la muerte, pasará a la inmortalidad; el relato redimía esa muerte aceptada. De otra manera, el relato árabe —pienso en «Las mil y una noches»— tenía también como motivo, como tema y pretexto, no morir: se hablaba, se contaba hasta el alba para apartar la muerte, para diferir el plazo que debía cerrar la boca del narrador. El relato de Sheherezade es el encarnizado esfuerzo de todas las noches para mantener a la muerte fuera del círculo de la existencia. Nuestra cultura ha metamorfoseado ese

tema del relato o de la escritura hechos para conjurar la muerte; la escritura está ahora ligada al sacrificio, el sacrificio incluso de la vida; supresión voluntaria que no tiene que representarse en los libros, ya que se cumple en la existencia misma del escritor. La obra que tenía el deber de traer la inmortalidad ha recibido ahora el derecho de matar, de ser la asesina de su autor. Miren a Flaubert, Proust o Kafka. Pero hay algo más: la relación de la escritura con la muerte se manifiesta también en la supresión de los caracteres individuales del sujeto que escribe; mediante todos los ardidés que establece entre él y lo que escribe, el sujeto que escribe despista todos los signos de su individualidad particular; la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia; le es preciso ocupar el papel del muerto en el juego de la escritura. Todo esto es conocido, y hace un tiempo que la crítica y la filosofía han tomado nota de esa desaparición o de esa muerte del autor.

Sin embargo, no estoy seguro de que se hayan extraído rigurosamente todas las consecuencias exigidas por esa constatación, ni de que se haya tomado con exactitud la medida del acontecimiento. Más concretamente, me parece que un determinado número de nociones que están hoy destinadas a sustituir el privilegio del autor, de hecho lo bloquean, y eluden lo que debería ser despejado. Tomaré simplemente dos de estas nociones que hoy son, según creo, singularmente importantes.

La noción de obra, en primer lugar. Se dice, en efecto (es además una tesis muy familiar), que lo propio de la crítica no es aclarar las relaciones de la obra con el autor, ni querer reconstituir a través de los textos un pensamiento o una experiencia; más bien debe analizar la obra en su estructura, en su arquitectura, en su forma intrínseca y en el juego de sus relaciones internas. Ahora bien, hay que plantear enseguida un problema: «¿Qué es una obra?», ¿qué es entonces esa curiosa unidad que designamos con el nombre de obra?, ¿con qué elementos está compuesta? ¿No es acaso una obra lo que ha descrito quién es un autor? vemos surgir las dificultades. Si ese individuo no era un autor, ¿acaso podríamos decir que lo que ha escrito, o dicho, lo que ha dejado en sus papeles, lo que se ha podido referir de sus declaraciones, podría ser llamado una «obra»? En tanto que Sade no fue un autor, ¿qué eran entonces sus papeles? Rollos de papel sobre los cuales, hasta el infinito, durante sus jornadas de prisión, desenrollar a sus fantasmas.

Pero supongamos que uno se enfrente con un autor: ¿acaso todo lo que ha escrito o dicho, todo lo que ha dejado tras de sí forma parte de su obra? Problema a la vez teórico y técnico. Cuando se emprende la labor de publicar, por ejemplo, las obras de Nietzsche, ¿dónde hay que detenerse? Hay que publicar todo, por supuesto, pero ¿qué quiere decir ese «todo»? Todo lo que el mismo Nietzsche publicó, está claro. ¿Los borradores de sus

obras? Evidentemente. ¿Los proyectos de aforismos? Sí. Pero cuando en el interior de un cuaderno lleno de aforismos se encuentra una referencia, la indicación de una cita o de una dirección, una nota de la lavandería: ¿es obra o no obra? ¿y por qué no? Y así indefinidamente. Entre los millones de huellas dejadas por alguien tras su muerte, ¿cómo se puede definir una obra? La teoría de la obra no existe, y quienes ingenuamente se proponen editar obras carecen de tal teoría y su trabajo empírico muy pronto se halla paralizado. Y podríamos continuar: ¿acaso podemos decir que «Las mil y una noches» constituyen una obra? ¿Y las «Stromatés» de Clemente de Alejandría o las «Vidas» de Diógenes Laercio? De pronto vemos qué abundancia de preguntas se plantea a propósito de la noción de obra. De modo que es insuficiente afirmar: prescindamos del escritor, prescindamos del autor, y vamos a estudiar, en sí misma, la obra. La palabra «obra» y la unidad que designa son probablemente tan problemáticas como la individualidad del autor.

Otra noción, según creo, bloquea la constatación de la desaparición del autor y retiene de alguna manera al pensamiento al borde de esa desaparición; preserva sutilmente todavía la existencia del autor. Es la noción de escritura. Con todo rigor, debería permitir no solamente prescindir de la referencia al autor, sino darle un estatuto a una nueva ausencia. En el estatuto que actualmente se le da a la noción de escritura, no se trata en efecto ni del gesto de escribir, ni de la marca (síntoma o signo) de lo que había querido decir alguien; nos esforzamos con notable profundidad en pensar la condición en general de todo texto, la condición a la vez del espacio en que se difunde y del tiempo en que se muestra.

Me pregunto si esa noción, a veces reducida a un uso corriente, no traspone en un anonimato trascendental las características empíricas del autor. Sucede que nos contentamos con borrar las marcas demasiado visibles de las experiencias del autor disponiendo una paralelamente a la otra, una contra la otra, dos maneras de caracterizarla: la modalidad crítica y la modalidad religiosa. En efecto, concederle un estatuto originario a la escritura, ¿no es una manera de retraducir en términos trascendentales, por una parte, la afirmación teológica de su carácter sagrado y, por otra parte, la afirmación crítica de su carácter creador? Admitir que la escritura de alguna manera, por la misma historia que la hizo posible, está sometida a la prueba del olvido y de la represión, ¿acaso no es representar en términos trascendentales del principio religioso del sentido oculto (con la necesidad de interpretar) y el principio crítico de las significaciones implícitas, de las determinaciones silenciosas, de los contenidos oscuros (con la necesidad de comentar)? Por último, pensar la escritura como ausencia, ¿acaso no es simplemente repetir en términos trascendentales el principio religioso de la tradición a la vez inalterable y nunca completa y el principio estético de la supervivencia de la obra, de su conservación más allá de la muerte y de su

exceso enigmático con relación al autor?

Pienso pues que tal uso de la noción de escritura amenaza con mantener los privilegios del autor bajo la salvaguarda del «a priori» y hace subsistir dentro de la luz gris de la neutralización el juego de las representaciones que han formado una determinada imagen del autor. La desaparición del autor, que desde Mallarmé es un acontecimiento que no cesa, se halla sometida al bloqueo trascendental. ¿No hay actualmente una línea divisoria entre quienes creen que todavía pueden pensar las rupturas de hoy dentro de la tradición histórico-trascendental del siglo XIX y quienes se esfuerzan por liberarse de ella definitivamente?

Pero evidentemente no basta con repetir como afirmación vacía que el autor ha desaparecido. Del mismo modo, no basta con repetir indefinidamente que Dios y el hombre han muerto por una muerte conjunta. Lo que habría que hacer es localizar el espacio dejado así vacío por la desaparición del autor, escrutar el reparto de las lagunas y de las fallas, y acechar los emplazamientos, las funciones libres que esa desaparición hace aparecer.

Quisiera evocar primero en pocas palabras los problemas planteados por el uso del nombre del autor. ¿Qué es un nombre de autor? ¿Y cómo funciona? Muy lejos de darles una solución, indicaré solamente algunas de las dificultades que presenta. El nombre de autor es un nombre propio; plantea los mismos problemas que éste. (Me refiero aquí, entre diferentes análisis, a los de Searle). No es posible convertir al nombre propio, evidentemente, en una referencia pura y simple. El nombre propio (e igualmente el nombre de autor) tienen otras funciones antes que las indicativas. Es más que una indicación, un gesto, un dedo apuntado hacia alguien; en alguna medida, es el equivalente de una descripción. Cuando decimos «Aristóteles», empleamos una palabra que es el equivalente de una o de una serie de descripciones definidas, del género de: «el autor de las Analíticas» o «el fundador de la ontología», etc. Pero no podemos limitarnos a ello; un nombre propio no tiene pura y simplemente una significación; cuando descubrimos que Rimbaud no escribió «La caza espiritual», no podemos pretender que ese nombre propio o ese nombre de autor haya cambiado de sentido. El nombre propio y el nombre de autor se hallan situados entre los dos polos de la descripción y de la designación; seguramente tienen un determinado vínculo con el que nombran, pero no completamente según el modelo de la designación, ni completamente según el modelo de la descripción: vínculo específico. No obstante —y es allí donde aparecen las dificultades particulares del nombre del autor— el vínculo del nombre propio con el individuo nombrado y el vínculo del nombre de autor con lo que

nombrados no son isomorfos y no funcionan de la misma manera. He aquí algunas de esas diferencias.

Si me doy cuenta, por ejemplo, de que Pierre Dupont no tiene los ojos azules o no nació en París o no es médico, etc., eso no quiere decir que ese nombre, Pierre Dupont, deje de seguir refiriéndose siempre a la misma persona; el vínculo de la designación no se habrá modificado por eso. En cambio, los problemas planteados por el nombre del autor son mucho más complejos: si descubro que Shakespeare no nació en la casa que hoy visitamos, ésa es una modificación que evidentemente no va a alterar el funcionamiento del nombre de autor; pero si se demostrara que Shakespeare no escribió los «Sonetos» que se consideran suyos, ése es un cambio de otro tipo: no deja indiferente el funcionamiento del nombre del autor. Y si se probara que Shakespeare escribió el «Organon» de Bacon simplemente porque fue el mismo autor el que escribió las obras de Bacon y las de Shakespeare, ése es un tercer tipo de cambio que modifica íntegramente el funcionamiento del nombre del autor. El nombre de autor no es pues exactamente un nombre propio como los demás.

Muchos otros hechos señalan la singularidad paradójica del nombre de autor. No es lo mismo decir que Pierre Dupont no existe y decir que Homero o Hermes Trismegisto no han existido; en un caso, queremos decir que nadie lleva el nombre de Pierre Dupont; en el otro, que varios han sido confundidos bajo un solo nombre o que el autor verdadero no tiene ninguno de los rasgos relacionados tradicionalmente con el personaje de Homero o de Hermes. Tampoco es lo mismo decir que Pierre Dupont no es el verdadero nombre de X, sino en verdad Jacques Durand, y decir que Stendhal se llamaba Henri Beyle. Uno también podría preguntarse sobre el sentido y el funcionamiento de una proposición como «Bourbaki es tal o cual, etc.» y «Victor Eremita, Climacus, Anticlimacus, Frater Taciturnus, Constantin Constantinus son Kierkegaard».

Estas diferencias tal vez se deban al hecho siguiente: un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso (que puede ser sujeto o complemento, que puede ser reemplazado por un pronombre, etc.), ejerce un determinado papel con relación al discurso, garantiza una función clasificadora; un nombre semejante permite reagrupar un determinado número de textos, delimitarlos, excluir algunos u oponerlos a otros. Además efectúa una puesta en relación de los textos entre sí; Hermes Trismegisto no existía, Hipócrates tampoco —en el sentido en que podríamos decir que Balzac existe—, pero que varios textos hayan sido colocados bajo un mismo nombre indica que se estableció entre ellos una relación de homogeneidad o de filiación, o de autenticación de unos por otros, o de explicación recíproca, o de utilización concomitante. Finalmente el nombre de autor

funciona para caracterizar un determinado modo de ser del discurso: para un discurso, el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de que se pueda decir «esto ha sido escrito por tal» o «fulano es su autor», indica que ese discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra inmediatamente consumible, sino que se trata de una palabra que debe ser recibida de cierto modo y que en una cultura dada debe recibir un estatus determinado.

Llegaríamos finalmente a la idea de que el nombre de autor no va como el nombre propio desde el interior de un discurso al individuo real y exterior que lo produjo, que de alguna manera corre en el límite de los textos, que los recorta, que sigue sus aristas, que manifiesta su modo de ser o que al menos lo caracteriza. Manifiesta el acontecimiento de un conjunto determinado de discurso, y se refiere al estatus de ese discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura. El hombre de autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, tampoco está situado en la ficción de la obra, está situado en la ruptura que instaura un determinado grupo de discursos y su modo de ser singular. Podríamos decir en consecuencia que en una civilización como la nuestra hay un determinado número de discursos que están provistos de la función «autor», mientras que otros están desprovistos de ella. Una carta privada puede tener un firmante, pero no tiene autor; un contrato puede tener un garante, pero no tiene autor. Un texto anónimo que leemos en la calle sobre una pared tendrá un redactor, no tendrá un autor. La función autor es pues característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad.

Sin embargo, podemos recuperar a través del tiempo cierta constante dentro de las reglas de construcción del autor. Me parece, por ejemplo, que la manera en que la crítica literaria durante mucho tiempo definió al autor —o más bien construyó la forma-autor a partir de textos y discursos existentes— se deriva bastante directamente de la manera en que la tradición cristiana autenticó (o por el contrario, rechazó) los textos de los que disponía. En otros términos, para «reencontrar» al autor de la obra, la crítica moderna usa esquemas muy cercanos a la exégesis cristiana cuando ésta pretendía probar el valor de un texto por la santidad del autor. En el «De viris illustribus», San Jerónimo explica que la homonimia no basta para identificar de manera legítima a los autores de varias obras: individuos diferentes pudieron llevar el mismo nombre, o alguno pudo tomar abusivamente el patronímico del otro. El nombre como marca individual no es suficiente cuando uno se dirige a la tradición textual. ¿Cómo atribuir entonces varios discursos a un mismo y único autor? ¿Cómo hacer actuar la función-autor para saber si nos enfrentamos a uno o a varios individuos? San Jerónimo prescribe cuatro criterios: si entre varios libros atribuidos a un autor uno es inferior a los otros, hay que retirarlo de la lista de sus obras (el

autor es definido entonces como un determinado nivel constante de valor); al igual que si algunos textos están en contradicción doctrinal con las otras obras del autor (el autor es definido entonces como un determinado campo de coherencia conceptual o teórica); hay que excluir igualmente las obras que están escritas en un estilo diferente, con palabras y giros que no se encuentran habitualmente de la manera propia del escritor (es el autor, una unidad estilística); por último, se deben considerar como interpolados los textos que se refieren a acontecimientos o que citan personajes posteriores a la muerte del autor (el autor es entonces un momento histórico definido y punto de encuentro de un determinado número de acontecimientos). Ahora bien, la crítica literaria moderna, aún cuando no se preocupe por la autenticación (lo que es la regla general), no define al autor de otro modo: el autor es lo que permite explicar tanto la presencia de algunos acontecimientos en una obra como sus transformaciones, sus deformaciones, sus diversas modificaciones (a través de la biografía del autor, el descubrimiento de su perspectiva individual, el análisis de su pertenencia social o de su posición de clase, la actualización de su proyecto fundamental). El autor es asimismo el principio de una determinada unidad de escritura —debiendo al menos reducirse todas las diferencias mediante los principios de la evolución, de la maduración o de la influencia—. El autor es además lo que permite superar las contradicciones que pueden desplegarse en una serie de textos: en verdad debe haber allí —en un determinado nivel de su pensamiento o de su deseo, de su conciencia o de su inconsciente— un punto a partir del cual las contradicciones se resuelvan, encadenándose finalmente los elementos incompatibles unos con otros u organizándose en torno de una contradicción fundamental u originaria. Por último, el autor es un determinado foco de expresión que bajo formas más o menos acabadas se manifiesta igualmente y con el mismo valor en obras, en borradores, en cartas, en fragmentos, etc. Los cuatro criterios de la autenticidad según San Jerónimo (criterios que les parecen muy insuficientes a los exégetas de hoy) definen las cuatro modalidades según las cuales la crítica moderna hace actuar la función autor.

(...) La función-autor está ligada al sistema jurídico e institucional que circunscribe, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce uniformemente y de la misma manera en todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no es definida por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar simultáneamente a varias egos, a varias posiciones-sujeto que diferentes clases de individuos pueden llegar a ocupar.

Me doy cuenta de que hasta ahora he limitado mi tema de manera injustificable. Segura-

mente habría sido preciso hablar de lo que es la función-autor en la pintura, en la música, en las técnicas, etc. No obstante, suponiendo incluso que uno se atenga, como quisiera hacerlo esta tarde, al mundo de los discursos, creo en verdad haberle dado al término «autor» un sentido demasiado estrecho. Me he limitado al autor entendido como un auto de un texto de un libro o de una obra cuya producción podemos atribuirle legítimamente. Ahora bien, es fácil ver que en el orden del discurso se puede ser el autor de mucho más que un libro —de una teoría, de una tradición, de una disciplina en el interior de las cuales otros libros y otros autores podrán ubicarse a su vez—. En una palabra, diría que esos autores se hallan en una posición «transdiscursiva».

Es un fenómeno constante —seguramente tan viejo como nuestra civilización—. Homero o Aristóteles, los Padres de la Iglesia han desempeñado ese papel; pero también los primeros matemáticos y quienes estuvieron en el origen de la tradición hipocrática. Pero me parece que se han visto aparecer, en el curso del siglo XIX en Europa, tipos de autores bastante singulares y que no se podrían confundir ni con los «grandes» autores literarios, ni con los autores de textos religiosos canónicos, ni con los fundadores de ciencias. Llámemoslos, de manera un tanto arbitraria, «fundadores de discursividad».

Ésos autores tienen de particular que no son solamente los autores de sus obras, de sus libros. Han producido algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos. En este sentido, son muy diferentes, por ejemplo, de un autor de novelas que en el fondo nunca es más que el autor de su propio texto. Freud no es simplemente el autor de la «Traumdeutung» o del «El Chiste»; Marx no es simplemente el autor del «Manifiesto» o de «El Capital»: han establecido una posibilidad indefinida de discurso.

(...) Se entiende por eso que encontremos, como una necesidad inevitable dentro de tales discursividades, la exigencia de un «retorno al origen». También en este caso es preciso distinguir esos «retornos a...» de los fenómenos de «redescubrimiento» y de «reactualización» que se producen frecuentemente en las ciencias. Entendería por «de descubrimientos» los efectos de analogía o de isomorfismo que, a partir de las formas actuales del saber, vuelven perceptible una figura que ha sido opacada o que ha desaparecido. Diría por ejemplo que Chomsky, en su libro sobre la gramática cartesiana, ha redescubierto una determinada figura del saber que va de Cordemoy a Humboldt: en realidad, no es constituyente sino a partir de la gramática generativa, porque es ésta última la que detenta su ley de construcción; en realidad, se trata de una codificación retrospectiva de la mirada histórica.

(...) ¿No es asimismo a partir de análisis de este tipo como se podrían reexaminar los pri-

vilegios del sujeto? Sé bien que al emprender el análisis interno y el arquitectónico de una obra (ya se trate de un texto literario, de un sistema filosófico o de una obra científica), al poner entre paréntesis las referencias biográficas o psicológicas, ya se ha puesto en cuestión el carácter absoluto y el rol fundamental del sujeto. Pero tal vez haya que volver sobre esa suspensión, no para restaurar el tema de un sujeto originario, sino para captar los puntos de inserción, los modos de funcionamiento y las dependencias del sujeto. Se trata de dar vuelta al problema tradicional. No ya plantear la pregunta: ¿cómo puede la libertad de un sujeto insertarse en el espesor de las cosas y darle sentido, cómo puede animar desde el interior las reglas de un lenguaje y hacer así que funcione con objetivos que le son propios?

4.1.15–Janet Wolff

Desde la sociología del arte, Janet Wolff nos recuerda la naturaleza social de las artes tanto en su producción, como en su distribución y recepción. Pero una de sus aportaciones más interesantes es su concepto de autor o artista y la cuestión de cómo un enfoque sociológico de las artes puede conceptualizar la creatividad individual, sin depender de nociones pre-sociológicas o mistificadoras del artista como genio. Su aportación fundamental es mostrar la multiplicidad de factores implicados en cada estadio de la producción artística.

Para Wolff, el trabajo artístico no es diferente de otros tipos de trabajo y por tanto el resultado de una actividad práctica, incluyendo la creativa e innovadora de cualquier agente se origina del mismo modo en todos los campos de la vida personal y social:

Las relaciones entre sujetos/actores individuales por un lado, y estructuras sociales /ideológicas/económicas, por el otro, ya no pueden echarse por tierra de modo simplista (...). Deberá abandonarse, en particular, cualquier noción humanística de una experiencia social preexistente y «esencialmente» individual (lenguaje, relaciones personales, influencia e inducción ideológica, y las estructuras sociales y materiales que subyacen en ellos).

En la producción de arte, las instituciones sociales influyen, entre otras cosas, en quién se convierte en artista, cómo se convierte en artista, cómo llega a practicar su arte y cómo puede asegurarse de que su obra es producida, realizada y puesta a disposición del público. Además, los juicios y valoraciones de obras y escuelas de arte, al determinar su consiguiente lugar en la literatura y la historia del arte, no son simples decisiones individuales y «puramente estéticas» sino acontecimientos socialmente posibilitados y socialmente contruidos. Uno de los mejores ejemplos de ello es el nacimiento del papel del crítico de arte en el siglo XIX, y el peculiar, y novedoso, poder de John Ruskin para desarrollar o frenar la carrera y reputación

de un artista. Los prerrafaelitas y Turner se cuentan entre los que deben en gran parte de su éxito a los periódicos de arte de su época. (...) Yo tomo el acto de pintar, escribir o lo que sea como algo aporoblemático aunque, como he indicado anteriormente, no creo que sea necesariamente, en especial en el caso de las formas de arte más complejas, como el cine, la televisión y las artes de la representación en general. El proceso de producción en sí mismo, ya lo he admitido, es a menudo un proceso colectivo, contradiciendo las ideas simplistas de «autoría». (...)»^[67]

Lo interesante de este enfoque es que muestra lo problemático que resulta decidir exactamente qué o quién es el autor. Es difícil explicar qué es eso que llamamos autor, dado que algunos «hechos» sobre la persona cuentan (textos atribuidos) y otros no (dónde vivió). Identificar a la persona con una lista de características específicas es un ejercicio definido por el discurso en el que están referidos los «autores». No se trata, por supuesto, de negar que en cada texto hay una persona físicamente identificable que lo escribió. Se trata de establecer que la «personalidad» del autor se ha construido por el discurso históricamente específico de la teoría literaria sobre la base de ciertas características que se han considerado relevantes.^[68] De la misma manera que tenemos medios para determinar qué obras de un autor han de incluirse en el catálogo de su obra (borradores, cartas o notas domésticas), también los tenemos para decidir qué situaciones o hechos de la vida de la persona se consideran relevantes para su persona como autor. En ambos casos, estas prácticas vienen fijadas por el discurso de la historia literaria.^[69]

(...) El autor debe verse como construido por factores sociales e ideológicos —y además constantemente re-construido en este sentido— más que como una entidad por encima de esos factores, desarrollada por alguna lógica interna propia. Sólo entonces será posible re-evaluar la idea de acción y examinar la relación entre acción y estructura.^[70]

4.1.16–Susan Sontag

En *Bajo el signo de Saturno*, Susan Sontag habla de su idea de la autoría en los siguientes términos:^[71]

El movimiento que pretende desvincular al autor ha permanecido en acción desde hace más de 100 años. Desde el principio su impetu fue —y sigue siendo— apocalíptico: vivido, lleno de quejas y de júbilos ante la decadencia convulsiva de los viejos órdenes sociales, llevado por ese sentido universal de vivir a través de un momento revolucionario, que continúa animando a casi toda excelencia moral e intelectual. El ataque al autor sigue en pleno vigor, aunque la revolución o bien no se ha efectuado o, donde sí se efectuó, rápidamente sofocado al modernismo literario. Convirtiéndose gradualmente en los países no remodelados por una revolución, en la tradición dominante de la alta cultura literaria, en lugar de su subversión, el modernismo continúa creando códigos para conservar las nuevas energías morales mientras contemporiza con ellas. Que el imperativo histórico que parece

[67] Janet Wolff: *La producción social del arte*, trad. De Isabel Balsinde, Ediciones Itsmo S.A., Madrid 1971, pp. 55 y 56.

[68] Véase el artículo de Griselda Pollock sobre Van Gogh y la construcción de un «artista» mediante el discurso de la historia del arte en POLLOCK, Griselda: «Artists, mythologies and media», *Screen*, 21, p.1.

[69] Janet Wolff: *La producción social del arte*, trad. De Isabel Balsinde, Ediciones Itsmo S.A., Madrid 1971, p. 146.

[70] Susan Sontag, *Bajo el signo de Saturno*, Random House Mondadori, Barcelona 2007, p. 21.

(La primera edición es de 1987).

[71] Susan Sontag, *Bajo el signo de Saturno*, Random House Mondadori, Barcelona 2007, p. 21.

(La primera edición es de 1987).

desacreditar la práctica misma de la literatura haya durado tanto tiempo -un lapso que ya cubren numerosas generaciones literarias-no significa que fuese mal comprendido. Tampoco significa que el malestar sobre el autor haya pasado de moda, o fuera inapropiado, como a veces se ha sugerido. (La gente tiende a volverse cínica incluso ante las crisis más horribles, si éstas parecen ir prolongándose, si no llegan a término). Pero la longevidad del modernismo sí muestra lo que ocurre cuando la profetizada resolución de una aguda ansiedad social y psicológica se aplaza, qué insospechada capacidad de ingenio y de dolor, y la domesticación del dolor, puede florecer en el interín.

En el concepto establecido, y crónicamente desafiado, la literatura se forma de un lenguaje racional —es decir, socialmente aceptado— que puede dividirse en una serie de tipos de discurso internamente consecuentes (por ejemplo, poema, obra teatral, epopeya, tratado, ensayo, novela) y se plasma en obras individuales que son juzgadas por normas tales como veracidad, poder emocional, sutileza y pertinencia. Pero más de un siglo de modernismo literario ha dejado claro lo contingente de los géneros en un tiempo establecido, y socavado la idea misma de una obra autónoma. Los cánones empleados para apreciar las obras literarias no parecen hoy evidentes, y mucho menos universales. Son confirmaciones de una cultura particular, de su idea de racionalidad: es decir, de espíritu y de comunidad.

Ser autor es encarnar un papel que, conformista o no, sigue siendo inevitablemente responsable ante cierto orden social. Desde luego, no todos los autores premodernistas halagaron a las sociedades en que vivían. Una de las funciones más antiguas del autor ha sido llamar a cuentas a la comunidad, por sus hipocresías y su mala fe, como Juvenal en las Sátiras mostró las locuras de la aristocracia romana, y Richardson en Clarissa denunció la institución burguesa del matrimonio-propiedad. Pero la gama de enajenación de que disponían los autores modernistas seguía siendo limitada —lo supieran o no— para censurar los valores de una clase o medio en nombre de los valores de otra clase o medio. Los autores modernos son aquellos que, tratando de escapar de esta limitación, se han unido a la gran tarea fijada por Nietzsche hace un siglo como «transvaluación» de todos los valores, y redefinida por Antonin Artaud en el siglo XX como la «devaluación general de los valores». Por muy quijotesca que pueda parecer esta tarea, bosqueja la poderosa estrategia por la cual los autores modernos declaran que ya no son responsables; responsables en el sentido en que los autores que celebran su época y los autores que la critican son, igualmente unos y otros, ciudadanos en buena posición en la sociedad en que funcionan. Los autores modernos pueden reconocerse por su esfuerzo por separarse, por su deseo de no ser moralmente útiles a la comunidad, por su inclinación a presentarse no como críticos sociales sino como videntes, aventureros espirituales y parias sociales.

Inevitablemente, sacar de la sociedad establecida al autor exige una nueva definición de escritura. Escribir ya no se define desde la responsabilidad; la distinción

—aparentemente de sentido común— entre la obra y la persona que la produjo, entre el proferimiento público y el privado, se vuelve vacía. Toda la literatura pre-moderna evoluciona a partir de la concepción clásica de la escritura como una realización impersonal, autosuficiente, que se sostiene por sí misma. La literatura moderna proyecta una idea totalmente distinta: el concepto romántico de escritura como el medio en que una personalidad singular se expone a sí misma heroicamente. Esta referencia, en último término privado de un discurso público literario, no requiere que el lector conozca realmente mucho del autor. Aún cuando se dispone de una amplia información bibliográfica acerca de Baudelaire y casi nada se sabe de la vida de Lautréamont, *Las flores del mal* y *Los cantos de Maldoror* dependen igualmente, como obras literarias, de la idea del autor como algo atormentado, que violaba su propia y única subjetividad.

El concepto iniciado por la sensibilidad romántica, lo que produce el artista (o el filósofo) contiene como estructura interna reguladora una descripción de los trabajos de la subjetividad. La obra obtiene sus credenciales de un lugar en una experiencia vivida singular; adquiere una inagotable totalidad personal, cuyo subproducto es la obra, expresa inadecuadamente aquella totalidad. El arte se convierte en una afirmación de conciencia de sí mismo, una conciencia que presupone una discordia entre el ego del artista y la comunidad. De hecho, el esfuerzo del artista es medido por el tamaño de su ruptura con la voz (de la razón) colectiva. El artista es una conciencia tratando de ser. «Yo soy aquel que, para ser, debe fustigar su 'innatidad', escribe Artaud, el héroe de la auto-exacerbación más didáctico e intransigente de la literatura moderna».

En principio, el proyecto... La conciencia tal como es dada nunca puede constituirse a sí misma en arte, pero debe esforzarse por transformar sus propias fronteras y por alterar los límites del arte. Así, cualquier obra aislada tiene un estado doble. Es, al mismo tiempo, un gesto literario único y específico ya perpetrado, y también una declaración meta literaria (a menudo estridente, a veces irónica) acerca de la insuficiencia de la literatura respecto a una condición ideal de conciencia y arte. La conciencia concebida como proyecto crea una norma que inevitablemente condena a la obra a quedar incompleta. Siguiendo el modelo de la conciencia heroica que aspira nada menos que a la total autoapropiación, la literatura tenderá al «libro total». Comparado con la idea del libro total, todo escrito, en la práctica, consta de fragmentos. La norma de principio, nudo y desenlace ya no es aplicable, la condición de incompleto se convierte en la modalidad reinante en el arte y el pensamiento, y hace surgir anti-géneros: obras que son deliberadamente fragmentarias o autocanceladoras, pensamientos que se anulan a sí mismos. Pero el derrocamiento de las viejas normas no requiere negar el fracaso de semejante arte. Como dijo Cocteau, «la única obra que triunfa es la que fracasa».

4.1.17-Jean-Luc Nancy

En los años 80 surgen, desde el campo de la filosofía, una serie de teorías post-marxistas

en relación a la noción de comunidad, si bien en el mundo del arte occidental se vive una borrachera de éxito mercantil a espaldas de la revolución que el arte había experimentado durante las dos décadas anteriores. Entre estas teorías destaca la del filósofo francés Jean-Luc Nancy, que escribe en la tradición de Heidegger y Derrida y que aboga por una comprensión de la comunidad fundada no en la inmanencia de las personas *estando-en-común*, sino en un "*des-obramiento*" (*désœuvrement*) de la unión provocada por lo que representa un límite a la comunidad: la muerte. Un texto complejo de Nancy que ha sido citado por un gran número de escritores y estudiosos del arte participativo, que reflexiona sobre el objetivo de una comunidad humana:

el objetivo de lograr una comunidad de seres produciendo, esencialmente, su propia esencia como obra y produciendo además esa esencia en comunidad.^[72]

Incluimos el siguiente extracto de Jean-Luc Nancy porque su enfoque del concepto de comunidad es de una actualidad extraordinaria y resulta imprescindible para analizar la profunda crisis en la que está inmerso el neoliberalismo:

El testimonio más grave y más doloroso del mundo moderno, el que posiblemente involucra a todos los otros testimonios a los que debe responder esta época (en virtud de una necesidad o decreto desconocido, por el cual también somos testigos de un agotamiento del pensamiento a lo largo de la historia), es el testimonio de la disolución, de la dislocación o de la conflagración de la comunidad. Como decía Sartre, el comunismo es «el horizonte insuperable de nuestro tiempo», y lo es en muchos sentidos, entre ellos el político, el ideológico y el estratégico. Pero tan importante como estos sentidos es la siguiente consideración bastante ajena a las intenciones de Sartre: que la palabra «comunismo» se erige como un emblema del deseo de descubrir o redescubrir un lugar de la comunidad que esté a la vez más allá de las divisiones sociales y más allá de la subordinación al dominio tecnopolítico, y por ello existe este desgaste de la libertad, de la expresión o incluso de la felicidad, como ocurre cada vez que éstas se ven sometidas al orden exclusivo de la privatización; y, finalmente, más simple y más decisivo aún, un lugar desde el que superar la desarticulación que se produce con la muerte de cada uno de nosotros - esa muerte que, aun no siendo más que la muerte del individuo, lleva una carga insoportable y se hunde en la insignificancia.

Más o menos conscientemente, más o menos deliberadamente y más o menos políticamente, la palabra «comunismo» se ha constituido como un emblema que sin duda representa algo más que un concepto e incluso algo más que el significado de una palabra. Este emblema ya no está en circulación, excepto de forma tardía para unos pocos; aunque

^[72] Claire Bishop (Dir.): *Participation*. Whitechapel Gallery (London) & The MIT Press (Cambridge) Massachusetts 2006, p.54.

todavía para otros, muy pocos hoy en día, es un emblema capaz de inducir una resistencia feroz, pero impotente al colapso visible de lo que prometía. Si ya no está en circulación, esto no es sólo debido a que los Estados que lo aclamaron han demostrado ser, ya desde hace algún tiempo, los agentes de su traición. (...)El esquema de la traición, orientado a preservar una pureza originaria de la doctrina o la intención comunista, se ha llegado a ver como algo cada vez menos defendible. No que el totalitarismo como tal ya estuviese presente en Marx: lo cual sería una afirmación demasiado cruda, que sigue ignorando las protestas estridentes en contra de la destrucción de la comunidad que Marx compara continuamente con el intento de Hegel por lograr una totalidad, y que impide o desplaza a este intento.

Pero el esquema de la traición a simple vista resulta insostenible, ya que era la base misma del ideal comunista la que acabó resultado más problemática: la cuestión de los seres humanos definidos como productores (incluso se podría añadir, que ya es un problema la cuestión de definir el ser humano), y, fundamentalmente, como los productores de su propia esencia en forma de su labor o su trabajo.

Que la justicia y la libertad —y la igualdad— incluidas en la idea o en el ideal comunista han sido de facto traicionadas en el llamado comunismo real es algo que a la vez está cargado de un sufrimiento intolerable (junto con otras formas no menos intolerables de sufrimiento infligido por nuestras sociedades liberales) y al mismo tiempo es algo políticamente decisivo (no sólo en que una estrategia política debe ofrecer resistencia a este tipo de traición, sino porque esta estrategia, así como nuestro pensamiento en general, debe contar con la posibilidad de que una sociedad entera se ha forjado, dócilmente, (...) en el molde de esta traición - o más claramente, a merced de este abandono: esto sería la cuestión de Zinoviev, en lugar de la de Solzhenitsyn). Sin embargo, estas cargas siguen siendo tal vez sólo relativas comparadas con el peso que aplasta o bloquea todos nuestros «horizontes»: es decir, no existe ninguna forma de oposición comunista —o digamos más bien de oposición «comunitaria», para enfatizar el hecho de que la palabra no debería restringirse al contexto de referencias estrictamente políticas— que no han sido, ni están siendo profundamente sometidos a la meta de una comunidad humana, es decir, con el objetivo de lograr una comunidad de seres produciendo, en esencia, su propia esencia como su trabajo, y, además, produce precisamente esta esencia como comunidad. (...)

(...) ¿Es necesario decir aquí algo sobre el individuo? Algunos ven en su invención y en la cultura, si no en el culto a la persona, el mérito indiscutible de Europa de haber mostrado al mundo el único camino a la emancipación de la tiranía, y la norma por la que medir to-

dos nuestros compromisos colectivos o de comunicación. Pero el individuo no es más que el residuo de la experiencia de la disolución de la comunidad. Por su propia naturaleza —como su nombre indica, es el átomo, lo invisible— el individuo revela que es el resultado de una descomposición abstracta. Es una figura de inmanencia distinta y simétrica: absolutamente separada para-sí, tomada como origen y como certeza.

Pero la experiencia por la que ha pasado este individuo, desde Hegel al menos, (y a través de la que pasa, hay que decirlo, con una sorprendente obstinación) es simplemente la experiencia de esto: que el individuo no puede ser el origen y la certeza de nada más que de su propia muerte. Y una vez que la inmortalidad ha pasado a sus obras, una inmortalidad operativa sigue siendo su propia alienación y hace de su muerte algo todavía más extraño que la extrañeza irremediable que ya «es».

Todavía no se puede hacer un mundo con átomos simples. Tiene que haber un clinamen^[73]. Tiene que haber una inclinación o una inclinación de uno hacia el otro, de uno por el otro, o de uno a otro. La comunidad es por lo menos el clinamen del «individuo». Sin embargo, no hay teoría, ética, política o metafísica del individuo que sea capaz de prever este clinamen, esta declinación o decadencia del individuo dentro de la comunidad. Ni el «Personalismo», ni Sartre nunca lograron hacer nada más que abrigar el más clásico individuo-sujeto con una capa moral o sociológica: nunca lo desviaron, fuera de sí mismo, más allá de ese borde que despliega su estar-en-común.(...)

La solidaridad del individuo con el comunismo no implica una simetría simple. El comunismo —como, por ejemplo, en la exuberancia generosa que no permitirá que Marx concluya sin señalar hacia un reino de la libertad, un más allá de la regulación colectiva de la necesidad, en que el trabajo excedente ya no sería un trabajo explotador, sino más bien un arte e invención— se comunica con una extremidad de juego, de soberanía, incluso de éxtasis a partir de la cual el individuo como tal es eliminado definitivamente. Sin embargo, este vínculo se ha mantenido distante, secreto y la mayoría de las veces desconocido para el propio comunismo (...) excepto en las ráfagas fulgurantes de la poesía, la pintura y el cine muy al inicio de la revolución soviética, o los motivos que admite Benjamin como razones para llamarse a sí mismo marxista, o lo que Blanchot trató de llevar a cabo o proponer (más que significar) con la palabra «comunismo» (Comunismo: el que excluye [y se excluye a sí mismo de] todas las comunidades ya constituidas^[74]). Pero, de nuevo, incluso esta propuesta a fin de cuentas no fue reconocida, no sólo por el comunismo «real», sino tampoco, desde una perspectiva cercana, por los propios «comunistas» singulares, que nunca fueron capaces de reconocer (hasta ahora al menos) donde empezaba ni termina-

[73] *Clinamen*: Desviación espontánea en el desplazamiento de los átomos. Su defensa permitió a los epicúreos compaginar las tesis atomistas con la defensa de la libertad. Diccionario de Filosofía: <http://www.e-torredebabel.com/DiccionarioFilosofia/Diccionario-Filosofico-C04.htm>, (Enlace consultado por última vez el 16 de octubre de 2011).

[74] «Le communism sans heritage», revue Comité, 1968, Gramma, 3 / 4 (1976), p. 32. Citado por Claire Bishop: Participation Whitechapel Gallery (London) The MIT Press (Cambridge) Massachusetts, 2006, pg.56.

ba la metáfora (o la hipérbole) en el uso que hicieron de la palabra, o, sobre todo, lo que otro tropo —suponiendo que fuera necesario cambiar las palabras— o lo que borrar los tropos podría haber resultado apropiado para revelar lo obsesivo de su uso por parte de la palabra «comunismo».

Por el uso que se le dio a la palabra, fueron capaces de comunicar con un pensamiento del arte, de la literatura y del pensamiento mismo —otras figuras u otras exigencias de éxtasis— pero no fueron realmente capaces de comunicar, de forma explícita y temáticamente (aunque las categorías «explícita» y «temática» aquí son muy frágiles), con un pensamiento de comunidad. O más bien, su comunicación con tal pensamiento se ha mantenido en secreto, o suspendido.

La ética, la política, la filosofía de la comunidad, cuando las hay (y siempre las hay, incluso si se reducen a charlar sobre la fraternidad o a realizar laboriosas construcciones en torno a la «intersubjetividad») continuaba su camino o sus callejones sin salida humanistas sin sospechar por un instante que estas voces singulares estaban hablando de la comunidad y quizá de nada más, sin sospechar que lo que se tomaba como una experiencia «literaria» o «estética» estaba arraigado en el sufrimiento de la comunidad, daba cuenta de ella. (¿Es necesario recordar, por poner un ejemplo más, lo que trataban los primeros escritos de Barthes y también algunos de los últimos?).

Posteriormente, estas mismas voces que fueron incapaces de comunicar lo que, tal vez sin saberlo, estaban diciendo, fueron explotadas —y tapadas de nuevo— por clamorosas declaraciones que blandían la bandera de la «revolución cultural» y por todo tipo de «escritos de comunistas» o «inscripciones proletarias». Los profesionales de la sociedad vieron en ellos (y no sin razón, incluso si su opinión era miope) nada más que una forma burguesa de «Proletkult» parisino o berlinés, o simplemente el retorno inconsciente de una «república de los artistas», cuyo concepto había sido inaugurado doscientos años antes por los románticos de Jena. De una forma u otra, se trataba de un sistema simple, clásico y dogmático de la verdad: un arte (o pensamiento) adecuado a la política (a la forma o la descripción de la comunidad), una política adecuada al arte. La presuposición básica seguía siendo la de una comunidad realizándose a sí misma en la obra, o realizándose a sí misma como la obra. Por esta razón, y sea lo que sea lo que reclame para sí misma, esta «modernidad» se mantuvo en principio como un humanismo.

Tendremos que volver a la cuestión de lo que aportó —aunque sea a costa de una cierta ingenuidad o malentendido— la exigencia de una experiencia literaria de la comunidad

o del comunismo. De hecho, esta es, en cierto sentido, la única cuestión. Pero todos los términos de esta cuestión necesitan ser transformados, volver a ponerse en juego en un espacio que se distribuirá de manera muy diferente a la de un compuesto de relaciones donde es «todo-demasiado-fácil» (por ejemplo, soledad del escritor/colectividad, o cultura/sociedad, o élite/masas —ya estén estas relaciones propuestas como oposiciones, o, en el espíritu de las «revoluciones culturales», como ecuaciones—). Y para que eso ocurra, la cuestión de la comunidad antes de nada debe ser devuelta a jugar un papel en su lugar, puesto que de ello depende la redistribución necesaria del espacio. Antes de llegar a eso, y sin rescindir cualquier generosidad resistente o inquietud activa de la palabra «comunismo» y sin negar ninguno de los excesos a los que puede conducir, pero también sin olvidar la deuda o bien una carga que viene con ella o la usura que ha (no por casualidad) soportado, debemos admitir que el comunismo ya no puede ser el horizonte insuperable de nuestro tiempo. Y si, de hecho, ya no es un horizonte, no es porque hemos llegado más allá de cualquier horizonte. Sino más bien porque todo está modulado por la resignación, como si el nuevo horizonte insuperable tomase su forma precisamente sobre la desaparición, la imposibilidad o la condena del comunismo. Tales inversiones son habituales; nunca han cambiado nada. Son los propios horizontes los que deben ser cuestionados. El límite máximo de la comunidad, o el límite que se forma por la comunidad, como tal, traza una línea totalmente diferente. Por esta razón, aun cuando reconocemos que el comunismo ya no es nuestro horizonte insuperable, también debemos reconocer, con la misma fuerza, que una exigencia o una demanda comunista se comunica con el gesto por medio del cual tenemos que ir más allá de todos los horizontes posibles.

La primera tarea en la comprensión de lo que está en juego aquí, consiste en centrarse en el horizonte que hay tras nosotros. Esto significa cuestionar la ruptura de la comunidad que supuestamente engendró la era moderna. La conciencia de esta dura prueba es de Rousseau, que retrató una sociedad que experimentaba o reconocía la pérdida o la degradación de una intimidad comunitaria (y comunicativa) —una sociedad que produce, por necesidad, la figura de la solidaridad, pero cuyo deseo e intención era producir el ciudadano de una comunidad soberana libre. Mientras que los teóricos políticos que le precedieron habían pensado principalmente en términos de la institución de un Estado, o la regulación de una sociedad, Rousseau, a pesar de que tomó prestado mucho de ellos, fue quizás el primer pensador de la comunidad, o más exactamente, el primero en experimentar la cuestión de la sociedad como un malestar dirigido hacia la comunidad, y como la conciencia de una ruptura (tal vez irreparable) en esta comunidad. Esta conciencia posteriormente sería heredada por los románticos, y por Hegel en «La fenomenología del

espíritu»: la última figura del espíritu, antes de la ascunción de todas las figuras y de la historia dentro el conocimiento absoluto, es la que une a la comunidad (que para Hegel representa la división en la religión). Hasta hoy día la historia se ha pensado sobre la base de una comunidad perdida, una comunidad que tiene que ser recuperada o reconstituida.

La comunidad perdida, o rota, se puede ejemplificar en todo tipo de formas, por medio de todo tipo de paradigmas: la familia natural, la ciudad de Atenas, la República Romana, la primera comunidad cristiana, las corporaciones, los municipios o hermandades siempre evocan una época perdida en la que la comunidad era un tejido de lazos fuertes, armoniosos e inviolables y que, por encima de todo, remitía a sí misma a través de sus instituciones, sus rituales y sus símbolos, la representación, el auténtico ofrecimiento viviente de su propia unidad, intimidad y autonomía inmanentes. A diferencia de la sociedad (que disuelve la comunidad mediante la sumisión de sus gentes a sus armas y su gloria), la comunidad no sólo supone una comunicación íntima entre sus miembros, sino también su comunión orgánica con su propia esencia. Está constituida no sólo por una distribución equitativa de las tareas y los bienes, o por un feliz equilibrio de fuerzas y de autoridades: se realiza principalmente en el intercambio, la difusión o la impregnación de una identidad por una pluralidad en la que cada miembro se identifica a sí mismo sólo a través de la mediación suplementaria de su identificación con el cuerpo vivo de la comunidad. En el lema de la República, la fraternidad designa la comunidad: modelo de la familia y del amor.

Pero es aquí donde debe comenzar a sospechar de la conciencia retrospectiva de la comunidad perdida y su identidad (si esa conciencia se concibe a sí misma como efectivamente retrospectiva o si, sin tener en cuenta las realidades del pasado, que construye las imágenes de este pasado en aras de un ideal o una visión prospectiva). Debemos sospechar de esta conciencia en primer lugar porque parece que ha acompañado al mundo occidental desde sus inicios: en su momento en su historia, Occidente se ha entregado a la nostalgia de una comunidad más arcaica que ha desaparecido, y a deplorar la pérdida de la familiaridad, la fraternidad y la convivencia.

Pero la verdadera conciencia de la pérdida de la comunidad es cristiana: la comunidad deseada por la que suspiraban Rousseau, Schlegel, Hegel, y luego Bakunin, Marx, Wagner o Mallarmé es entendida como comunión, y la comunión se lleva a cabo, tanto en su principio como en sus extremos, en el corazón del cuerpo místico de Cristo. Al mismo tiempo, ya que es el mito más antiguo del mundo occidental, la comunidad podría ser la idea moderna de la humanidad en conjunto, participando de la vida divina: la idea de un

ser humano que penetra en la pura inmanencia. (...)

Por lo tanto, el pensamiento de la comunidad o el deseo de comunidad bien podría ser nada más que una invención tardía que intentaba responder a la dura realidad de la experiencia moderna, a saber: que la divinidad se estaba apartando infinitamente de la inmanencia, que el hermano espiritual era en el fondo el mismo «deus absconditus» (esto fue idea de Hölderlin), y que la esencia divina de la comunidad —o de la comunidad como el existencia de una esencia divina— era un imposible en sí mismo. A esto se le ha llamado la muerte de Dios: esta expresión queda embarazada con la posibilidad, si no la necesidad, de una resurrección que restaure, tanto en el hombre como en Dios, una inmanencia común. (No sólo Hegel, sino también el mismo Nietzsche, al menos en parte, dan testimonio de esto.) El discurso de la «muerte de Dios» también pasa por alto el punto de que lo «divino» es lo que es (si es que «es») sólo en la medida en que se le quita la inmanencia, o se retira de ella —en su interior, se podría decir, es despojado de ella: Y esto, además, se produce en un sentido muy concreto que no se debe a que es un “divino” que es la parte que se restará de la inmanencia, sino por el contrario, es sólo en la medida en que la inmanencia misma, aquí o allá (¿pero es localizable? ¿No es más bien ella la que se localiza, la que espacia?), es sustraída de la inmanencia que puede haber en algo como lo «divino». (Y quizás, al final, no será ya necesario hablar de lo «divino». Quizá llegaremos a ver que la comunidad, la muerte, el amor, la libertad, la singularidad son los nombres de lo «divino» no sólo porque lo sustituyen —y tampoco lo cancelan ni lo resucitan bajo otra forma— sino porque esta sustitución no es en modo alguno antropomórfica o antropocéntrica y se deshace de ese «no ser-humano» de lo «divino». La comunidad a partir de ahí constituye el límite de lo humano, así como de lo “divino”, ya que Dios o la comunión de dioses —como sustancia y acto, el acto de la sustancia inmanente comunicada— ha sido definitivamente retirado de la comunidad).

Por tanto, todo parece indicar que la conciencia humanista moderna cristiana de la pérdida de comunidad parece recuperar la ilusión trascendental de la razón cuando la razón excede los límites de toda experiencia posible, que es básicamente la experiencia de la inmanencia oculta. La comunidad no ha tenido lugar, o más bien, si efectivamente es cierto que la humanidad ha conocido (o todavía conoce, fuera del mundo industrial) lazos sociales muy diferentes de las que nos son familiares, la comunidad nunca ha tenido lugar de acuerdo a estas formas sociales diferentes. No ocurrió para los indios Guayaquí, no tuvo lugar en la época de las chozas; ni tendría lugar en «el espíritu de un pueblo» Hegeliano o en el ágape cristiano. Ninguna «Gesellschaft» sociedad ha venido a ayudar al Estado, la industria y el capital se disuelven antes que una «Gemeinschaft» —comunidad—.

Sin duda, sería más preciso decir, sin pasar por todas las vueltas y revueltas dadas por la interpretación etnológica y todos los espejismos de un origen en «otros tiempos», que la Gesellschaft —la «sociedad», la asociación de la disociación de fuerzas, necesidades y signos— ha tomado el lugar de algo para el que no hay un nombre o un concepto, algo emitido a la vez desde una comunicación mucho más amplia que la de un simple lazo social (una comunicación con los dioses, el cosmos, los animales, los muertos, lo desconocido) y de la segmentación más perforada y dispersa de este mismo lazo, a menudo con efectos implícitos mucho más duros (la soledad, el rechazo, la amonestación, la impotencia) que lo que esperamos de un mínimo comunitario en el lazo social. La sociedad no se construyó sobre las ruinas de una comunidad. Surgió a partir de la desaparición o la conservación de algo —tribus o imperios— tal vez igual de ajenos tanto a lo que llamamos «comunidad» como a lo que llamamos «sociedad». Así que la comunidad, lejos de ser eso que la sociedad ha aplastado o perdido, es lo que nos sucede —pregunta, espera, evento, imperativo— en el despertar de la sociedad.

Nada, por tanto, se ha perdido, y por esta razón nada está perdido. Sólo nosotros estamos perdidos, a los que el «lazo social» (las relaciones, la comunicación), nuestra propia invención, ahora descienden en gran medida como la red de una trampa económica, técnica, política y cultural. Enredados en sus mallas, nosotros mismos hemos exprimido el fantasma de la comunidad perdida.

Lo que esta comunidad ha «perdido» —la inmanencia y la intimidad de una comunión— está perdido sólo en el sentido de que tal «pérdida» es constitutiva de la propia «comunidad».

No es una pérdida: al contrario, la inmanencia, si llegara a ocurrir, suprimiría instantáneamente la comunidad, o la comunicación como tal. La muerte no es sólo el ejemplo de esto, es verdad. En la muerte, al menos si se tiene en cuenta lo que trae consigo la inmanencia (la descomposición que nos devuelve a la naturaleza —«todo vuelve a la tierra y se convierte en parte del ciclo»— o bien las versiones paradisiacas del mismo «ciclo»), y si uno se olvida de lo que le hace siempre irreductiblemente singular, no existe ya ninguna comunidad o comunicación: sólo existe la continua identidad de átomos.

Esta es la razón por la que las empresas políticas o colectivos dominados por la voluntad de una inmanencia absoluta tienen como verdad la verdad de la muerte. La inmanencia, la fusión comunal, no contiene ninguna otra lógica que la del suicidio de la comunidad que se rige por ella. Por lo tanto la lógica de la Alemania nazi no era solamente la de la

exterminación del otro, del considerado infrahumano ajeno a la comunión de la sangre y de tierra, sino también la lógica del sacrificio dirigido a todos aquellos en la comunidad 'aria' que no satisfacían los criterios de pura inmanencia, tanto es así que —siendo obviamente imposible establecer un límite en tales criterios— el suicidio de la nación alemana podría haber representado una extrapolación plausible del proceso: por otra parte, no sería falso decir que esto ocurrió realmente, con respecto a ciertos aspectos de la realidad espiritual de esta nación.

El suicidio o la muerte conjunta de los amantes es una de las figuras mítico-literarias de esta lógica de la comunión en la inmanencia. Frente a esta figura, no se puede decir que —la comunión o el amor— sirve como modelo para los otros en la muerte.

En realidad, con la inmanencia de los dos amantes, la muerte lleva a cabo la reciprocidad infinita de dos organismos: el amor apasionado concebido sobre la base de la comunión cristiana, y la idea de comunidad según el principio del amor. El Estado hegeliano, a su vez da testimonio de ello, pues aunque ciertamente no se establece sobre la base del amor —porque pertenece a la esfera del llamado espíritu objetivo— también tiene como principio la realidad del amor, es decir, el hecho «de tener en otro el momento de su propia subsistencia». En este Estado, cada miembro tiene su verdad en el otro, que es el propio Estado, cuya realidad está más presente que nunca cuando sus miembros dan su vida en una guerra que el monarca —la efectiva presencia —de-sí-mismo del Sujeto-Estado— solo y libremente ha decidido librar.^[75]

Sin duda, esa inmolación por el bien de la comunidad podría y puede estar llena de significado, a condición de que este «significado» sea el de una comunidad, y con la condición adicional de esta comunidad no sea una «comunidad de muerte» (como ha sido el caso por lo menos desde la Primera Guerra Mundial, lo que justifica todas las negativas a «morir por la patria»). Ahora la comunidad de la inmanencia humana, el hombre igual a sí mismo o a Dios, a la naturaleza y a sus propias obras, es una de estas comunidades de muertes —o de muertos. La persona plenamente realizada del humanismo individualista o comunista es la persona muerta. Es decir, la muerte, en una comunidad, no es el exceso indomable de la finitud, sino el cumplimiento infinito de una vida inmanente: es la muerte misma confiada a la inmanencia; es el fin de la reabsorción de la muerte que la civilización cristiana, como si devorase su propia trascendencia, ha llegado a administrarse a sí misma en la forma de una obra suprema. Desde Leibniz no ha habido ninguna muerte en nuestro universo: de una u otra forma, una circulación absoluta de significado (de los valores, de los fines, de la historia) llena o reabsorbe toda negatividad finita, extrae

^[75] Ver Jean-Luc Nancy, 'La juridiction du monarque hégélien', en *Rejouer le politique*, Ed. Galilée, Paris 1981.

de cada destino singular finito un valor añadido de la humanidad o una súper-humanidad infinita. Pero esto presupone, precisamente, la muerte de todos y cada uno en la vida del infinito.

Generaciones de ciudadanos y militantes, de trabajadores y funcionarios de los Estados, han imaginado que su muerte es reabsorbida o superada en una comunidad, aún por venir, que les alcanzaría la inmanencia. Pero por ahora no tenemos nada más que la conciencia amarga de la lejanía cada vez mayor de tal comunidad, ya sea el pueblo, la nación o la sociedad de productores. Sin embargo, esta conciencia, como la de la «pérdida» de la comunidad, es superficial. En realidad, la muerte no está superada. La comunión por venir no está lejos, no es diferida: nunca vendría; sería incapaz de cambiar o de formar un futuro. Lo que forma un futuro, y por lo tanto lo que realmente sucede, es siempre la muerte singular —lo cual no significa que la muerte no se produzca en la comunidad. Pero la comunión no es lo que viene de la muerte, sino que la muerte es el pasado simple perpetuo de la comunidad.

Millones de muertes están «justificadas» por la rebelión de los que mueren: están justificadas como una respuesta a lo intolerable, como insurrecciones contra la opresión social, política, técnica, militar, religiosa. Pero estas muertes no son superadas: no hay dialéctica, ni salvación que conduzca estas muertes a una inmanencia que no sea la de... La muerte (cese o descomposición, lo cual constituye la parodia o reverso de la inmanencia). Sin embargo, la edad moderna ha concebido la justificación de la muerte sólo en el aspecto de la salvación o la superación dialéctica de la historia. La edad moderna ha luchado para «cerrar el círculo» de la época de los hombres y sus comunidades en una comunión inmortal en la que la muerte, finalmente, pierde el significado de sinsentido que debería tener —y que, obstinadamente, tiene.

Estamos condenados, o más bien reducidos, a buscar el significado de la muerte más allá de la comunidad. Pero la empresa es absurda (es el absurdo de un pensamiento derivado del individuo). La muerte es indisociable de la comunidad, pues es a través de la muerte como la comunidad se revela —y viceversa. No es casualidad que este tema de una revelación recíproca haya preocupado al pensamiento informado por la etnología, así como al pensamiento de Freud y de Heidegger, y al mismo tiempo, a Bataille, es decir, en el tiempo que va desde la Primera a la Segunda Guerra Mundial.

El motivo de la revelación, a través de la muerte, del estar-juntos o ser-con, y de la cristalización de la comunidad en torno a la muerte de sus miembros, es decir, alrededor de la «pérdida» (la imposibilidad) de su inmanencia y no en torno a su suposición de fusión

en algunas hipótesis colectivas, lleva a un espacio de pensamiento incomparable con la problemática de la sociabilidad o la intersubjetividad (incluyendo la problemática husserliana del alter ego) en la que la filosofía, a pesar de su resistencia, se ha mantenido enclaustrada. La muerte irremediamente excede los recursos de una metafísica del sujeto. El fantasma de la metafísica, el fantasma que Descartes (casi) no se atrevió a tener, pero que ya se planteó en la teología cristiana, es el fantasma del muerto que dice, como Monsieur Waldemar de Villiers, «estoy muerto» —ego sum...mortus. Si el «Yo» no puede decir que está muerto, si el «Yo» desaparece efectivamente en su muerte, en esa muerte que es, precisamente, lo más propio de él y lo más inalienable de sí mismo, es porque el «Yo» es algo más que un sujeto. Toda la investigación de Heidegger en «ser-para-(o hacia)-la-muerte» no era otra cosa que un intento de afirmar lo siguiente: "Yo" no es —no soy— un sujeto. (Aunque en lo que se refería a la cuestión de la comunidad como tal, el mismo Heidegger también erró con su visión de un pueblo y un destino concebida al menos en parte como sujeto, lo que demuestra sin duda que el «ser-para-la-muerte» de Dasein nunca implicaba radicalmente su «ser-con» —de Mitsein— y que es esta implicación la que nos queda por repensar.)

Lo que no es un sujeto se abre y se abre a una comunidad cuya concepción, a su vez, supera los recursos de una metafísica de la materia. La comunidad no teje una vida superior, inmortal o transmortal entre los sujetos (no más de lo que se está tejida de lazos inferiores de una consustancialidad de sangre o de una asociación de las necesidades), sino que es constitutivamente, en la medida en que aquí es un tema de una «constitución», calibrado en la muerte de aquellos a quienes llamamos, tal vez erróneamente, sus «miembros» (en la medida en que no se trata de un organismo), pero no hace una obra de esta calibración. La comunidad no hace una obra de la muerte más que haría una obra de sí misma. La muerte en la que la comunidad se calibra no transfiere la muerte del ser muerto en algo de intimidad comunitaria, ni la comunidad, por su parte, tampoco opera la transfiguración de su muerto en alguna otra sustancia o materia —ya sean éstas la patria, la tierra natal o de sangre, la nación, una humanidad entregada, un falansterio absoluto, la familia o el cuerpo místico. La comunidad se calibra en la muerte como algo de lo que es precisamente imposible hacer una obra (...). La comunidad se produce con el fin de reconocer esta imposibilidad, o más exactamente —porque no hay ninguna función ni finalidad ahí— la imposibilidad de hacer una obra de la muerte está inscrita y reconocida como «comunidad».

La comunidad se revela en la muerte de otros, por lo que siempre se revela a los demás. La comunidad es lo que tiene lugar siempre a través de los demás y para los demás. No es

el espacio de los egos —sujetos y sustancias que son en el fondo inmortales—, sino de los «Yos», que son siempre los otros (o de lo contrario no son nada). Si la comunidad se revela en la muerte de otros es porque la muerte misma es la verdadera comunidad de «yos» que no son egos. No es una comunión que fusiona los egos en un «Ego» o «Nosotros» superior. Es la comunidad de los «otros». La auténtica comunidad de seres mortales, o la muerte como comunidad, establece su comunión imposible. Por lo tanto, la comunidad ocupa un lugar singular: asume la imposibilidad de su propia inmanencia, la imposibilidad de un ser comunitario, en forma de sujeto.

En cierto sentido, la comunidad reconoce e inscribe —este es su gesto peculiar— la imposibilidad de la comunidad. Una comunidad no es un proyecto de fusión, o de una manera general un proyecto productivo u operativo —ni es un proyecto en absoluto (una vez más, esta es su diferencia radical con «el espíritu de un pueblo», que desde Hegel a Heidegger ha descubierto la colectividad como proyecto, y el proyecto, a la inversa, como colectivo —lo cual no significa que podamos ignorar la cuestión de la singularidad de un «pueblo»).

Una comunidad es la presentación a sus miembros de su verdad mortal (que equivale a decir que no hay una comunidad de seres inmortales, sino una comunidad). Es la presentación de la finitud y el exceso irremediable que componen los seres finitos: su muerte, pero también de su nacimiento, y sólo la comunidad puede presentarme mi nacimiento, y con él la imposibilidad de que yo pueda revivirlo, así como la imposibilidad de cruzar al otro lado a ver mi muerte. [...]

Consecuentemente la comunidad significa que no hay un ser singular sin otro ser singular, y que por tanto hay lo que podríamos denominar, en un idioma bastante inapropiado, una «socialidad» originaria u ontológica que en principio se extiende más allá del simple tema del hombre como ser humano (Porque por un lado no es obvio que la comunidad de singularidades se limite al 'hombre' y excluya, por ejemplo, el «animal» (incluso en el caso del «hombre» no es una certeza de fuerza mayor que esta comunidad sólo se refiera al «hombre» y no también a lo «inhumano» o al «superhombre», o, por ejemplo, si se me permite decirlo, con y sin un cierta sorna, a la «mujer»: a fin de cuentas, la diferencia entre los sexos es en sí misma una singularidad en la diferencia de singularidades). Por otro lado, si el ser social siempre se plantea como un predicado del hombre, la comunidad significaría, por el contrario la base para pensar algo sólo en tanto que «hombre». Pero esta forma de pensar que al mismo tiempo, sigue dependiendo de una determinación principal de la comunidad, es decir, que no hay comunión de singularidades en una totalidad superior a ellas e inmanente a su común.

En lugar de esta comunión, hay comunicación. Lo que quiere decir, en términos muy precisos, que la finitud no es nada; no es ni una tierra, ni una esencia, ni una sustancia. Pero parece que se presenta a sí misma y se expone, y por lo tanto, existe como comunicación. Con el fin de designar a este modo singular de aparecer, esta fenomenología específica, que es sin duda más originaria que cualquier otra (porque podría ser que el mundo aparece a la comunidad, no al individuo), tendríamos que ser capaces de decir que la finitud «co-aparece» o «comparece», («com-paraît») y sólo puede «comparecer»: en esta formulación necesitaríamos oír que el ser finito siempre se presenta a sí mismo «unido», y por lo tanto, solidariamente; ya que la finitud se presenta siempre en el «estar-en-común» y como este mismo ser, y siempre se presenta a sí misma a una audiencia y ante el juicio de la ley de la comunidad, o más originariamente, ante el juicio de la comunidad como ley.

La comunicación consiste, ante todo, en este intercambio, y en este comparecer (comparution) de la finitud, es decir, en el desplazamiento y en la interpelación que se revelan como constitutivos del estar-en-común —precisamente en la medida en que estar-en-común no es algo común. El ser-finito existe en primer lugar, de acuerdo con una división de los sitios, de acuerdo con una extensión —partes extra partes— de tal manera que cada singularidad se extiende (en el sentido que Freud dice: «La psique se extiende»). No está encerrada en una forma —aunque todo su ser toca su singular límite—, pero es lo que es, un ser singular (una singularidad del ser), sólo a través de su extensión, a través de la realidad que, sobre todo, la extrovierte en su propio ser —independientemente del grado o del deseo de su «egoísmo»— y eso lo hace existir sólo exponiéndolo a un exterior. Esta exposición, o este exponer-compartir, da lugar, desde el principio, a una interpelación mutua de las singularidades anterior a cualquier dirección en el lenguaje (aunque otorga a este último su primera condición de posibilidad). La finitud comparece, es decir se expone: tal es la esencia de la comunidad.

En estas condiciones, la comunicación no es un vínculo. La metáfora del «vínculo social» desgraciadamente se superpone a los «sujetos» (es decir, objetos) una realidad hipotética (la del «vínculo») a la que algunos han tratado de conferir una dudosa naturaleza «intersubjetiva» que tendría la virtud de unir estos objetos entre sí. Este sería el vínculo económico o el vínculo del reconocimiento. Pero la comparecencia es de un orden más originario que el del vínculo. No se sitúa, o no se establece, no emerge entre sujetos ya establecidos (objetos). Consiste en la aparición de los 'entre' como tales: Tu «y» Yo(entre nosotros) —una fórmula en la que la «y» no implica la yuxtaposición, sino la exposición. Lo que se expone en la comparecencia es lo siguiente, y tenemos que aprender a leerlo en todas sus combinaciones posibles: «Tu (eres/y/es) (completamente otro que) 'yo' (tú [e(re)

s] [otro distinto] que yo». O aún más sencillo: tú me compartes («toi partage moi»).

Sólo en esta comunicación se dan los seres singulares —sin vínculo y sin comunión, igualmente distantes de cualquier noción de conexión o de unión desde el exterior y desde cualquier noción de una interioridad común y fusional.

La comunicación es el hecho constitutivo de una exposición al exterior que define la singularidad. En su ser, como su mismo ser, la singularidad está expuesta al exterior, en virtud de esta posición o de esta estructura primordial, que es a la vez individual, distinguida y comunitaria. La comunidad es la presentación del destacamento (o reducción) de esta distinción que no es la individuación, sino la finitud mostrada. [...]

Esta es la razón que la comunidad no puede surgir de la esfera de trabajo. Uno no la produce, uno la experimenta o una está constituido por ella como la experiencia de la finitud. La comunidad entendida como un trabajo o a través de sus obras supondría que el ser común, como tal, es objetivable y producible (en lugares, personas, edificios, discursos, instituciones, símbolos: en definitiva, en sujetos). Los productos derivados de las operaciones de este tipo, por muy grandiosos que puedan llegar a ser y, a veces consigan ser, no tienen más existencia comunitaria que los bustos de escayola de Marianne —es decir, un «fake» o pastiche de los («Liberté, Egalité...») valores de la república francesa.

La comunidad tiene lugar necesariamente en lo que Blanchot ha llamado «unworking» —«des-obramiento», en referencia a lo que, antes o más allá de la obra, se retira de la obra, y que, al no tener ya nada que ver con la producción o con la terminación, se encuentra con la interrupción, la fragmentación, la suspensión. La comunidad está formada por la interrupción de las singularidades, o la suspensión de los que son los seres singulares. La comunidad no es obra de seres singulares, ni puede reclamarlos como sus obras, al igual que la comunicación no es una obra o ni siquiera una operación de seres singulares, ya que la comunidad es simplemente su ser —su ser suspendido sobre su límite. La comunicación es el «des-obrar» de la obra, que es social, económico, técnico e institucional. [...]

Lo político, si esta palabra aún sirve para designar no la organización de la sociedad sino la disposición de la comunidad como tal, el destino de su participación, no debe ser la asunción de la obra del amor o la muerte. No necesita ni encontrar, ni recuperar, ni efectuar una comunión dada para perderse o aún por venir. Si la política no se disuelve en el elemento socio-técnico de las fuerzas y las necesidades (en el que, en efecto, parece estar disolviéndose ante nuestros ojos), debe dedicarse al intercambio de la comunidad. El perfil de la singularidad sería «político» —como lo sería el perfil de su comunicación y su éxtasis.

La «Política» se referiría a una comunidad que se ordena a sí misma hacia el «unworking» —«des-obrar»— de su comunicación, o una comunidad destinada a este «des-obrar»: una comunidad que pasa conscientemente por la experiencia de su compartir. Lograr esa significación de lo «político» no depende, o en todo caso no solamente dependería, de lo que se llama una «voluntad política». Esto implica estar ya comprometido en la comunidad, es decir, experimentar, en cualquiera de sus maneras, la experiencia de la comunidad como comunicación: implica escribir. No debemos dejar de escribir, o dicho de otra manera, debemos dejar que el singular perfil de nuestro «ser-en-común» se exponga.(...)

4.1.18- Félix Guattari

En su libro «Chaosmose»^[76](1992), el psicoanalista y filósofo francés Félix Guattari se vuelve hacia la estética como modelo para un nuevo comportamiento ético frente a la racionalidad capitalista. Para Guattari, el arte es un proceso de «devenir» fluido y zona parcialmente autónoma de una actividad que va en contra de las fronteras disciplina-rias, aunque es inseparable de su integración en el campo social. En «La révolution moléculaire» Guattari apostaba ya por estrategias que son la base de las prácticas artísticas actuales:

Así como pienso que es ilusorio apostar por una transformación de la sociedad, también creo que las tentativas microscópicas, como las experiencias comunitarias, las organizaciones barriales, la implantación de una guardería en la Universidad, etc., juegan un papel absolutamente fundamental.^[77]

De hecho «Caósmosis» es una importante referencia para el ensayo final «Estética Relacional» de Nicolas Bourriaud.

[...]Las cartografías y mapas artísticos siempre han sido un elemento esencial del marco de toda sociedad. Pero desde que empezaron a ser realizados por ciertos organismos empresariales especializados, parece que se convirtieron en temas secundarios, un adorno del alma, una frágil superestructura cuya muerte se anuncia periódicamente. Y sin embargo, desde las grutas de Lascaux al Soho, pasando por los albores de las catedrales, los mapas nunca han dejado de ser un elemento vital para la cristalización de las subjetividades individuales y colectivas.

Fabricados en el «socius»^[78], el arte, sin embargo, se sostiene sólo por sí mismo. Esto es porque cada obra producida posee una doble finalidad: insertarse en una red social que, o bien la apropiará o la rechazará, y celebrar, una vez más, el universo del arte como tal, precisamente porque está siempre en peligro de colapsar.

[76] Félix Guattari, *Chaosmose*, Éditions Galilée, Paris 1992. Traducido al inglés por Paul Bains y Julian Pefanis con el título «Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm», edit. Indiana University Press, Indiana 1995, pp. 130-135.

[77] Félix Guattari, «La révolution moléculaire», 10/18, Paris, 1977, p.22.

[78] «Socius»: El individuo, en sus cualidades y relaciones sociales, como la unidad de la sociedad, a diferencia del individuo como animal o como mente. En psicología social, el yo social. Un asociado, miembro o compañero, como de una hermandad, una academia o institución de aprendizaje

Lo que le confiere esta posibilidad de eterno eclipse es su función de romper con las formas y los significados que circulan trivialmente en el campo social. El artista y, en general, la percepción estética, separan y desterritorializan un segmento de la realidad de una manera tal que le hacen jugar el papel de enunciador parcial. El arte confiere una función de alteridad del sentido a un subconjunto del mundo percibido. La consecuencia de este discurso casi animista de una obra de arte es que la subjetividad del artista y el «consumidor» se forma de nuevo. En resumen, es una cuestión de atenuar un enunciado que tiene una tendencia demasiado grande a enredarse en la serialidad identificatoria que lo infantiliza y lo aniquila. La obra de arte, para aquellos que la usan, es una actividad de ruptura del marco, de ruptura de sentido, de proliferación barroca o de empobrecimiento extremo, que nos lleva a una recreación y una reinención del propio tema. Un soporte existencial nuevo oscilará en la obra de arte, sobre la base de un doble registro de la reterritorialización (función de coro) y la resingularización. La aparición de su encuentro puede marcar irreversiblemente el curso de una existencia y generar campos de lo posible «lejos del equilibrio» de la vida cotidiana.

Vistas desde el ángulo de esta función existencial es decir, en ruptura de significación y de detonación, las categorizaciones estéticas ordinarias pierden mucho de su pertinencia. ¡Poco importan la referencia a la «figuración libre», la «abstracción» o el «conceptualismo»! Lo importante es saber si una obra concurre efectivamente a una producción mutante de enunciación. El foco de la actividad artística es ahora y siempre una plusvalía de la subjetividad o, en otros términos, el desvelamiento de una neguentropía en el seno de la banalidad del entorno; mientras que la consistencia de la subjetividad no se mantiene sino renovándose por el sesgo de una resingularización mínima, individual o colectiva.

Sin embargo, el auge del consumo artístico al que asistimos en los últimos años debería vincularse seguramente con la uniformización creciente de la vida de los individuos en el contexto urbano. Hay que señalar que la función casi vitamínica de ese consumo artístico no es unívoca. Puede seguir una dirección paralela a dicha uniformización, como puede cumplir un papel de operador de bifurcación de la subjetividad (ambivalencia particularmente manifiesta en el alcance de la cultura rock). Con este dilema tropieza cada artista: ir en el «sentido del viento», como lo preconizaron, por ejemplo, la Transvanguardia y los apóstoles del posmodernismo, o bien obrar por la renovación de prácticas estéticas tomadas en relevo por otros segmentos innovadores del Socius, a riesgo de chocar con el aislamiento y la incompreensión de la mayoría de la gente.

Sin duda, no es para nada obvio pretender sostener juntas la singularidad de la creación y

el potencial de las mutaciones sociales. Y es preciso admitir que el Socius contemporáneo no se presta apenas a la experimentación de esta especie de transversalidad estética y ético-política. Ello no obsta a que la inmensa crisis que barre el planeta, el desempleo crónico, las devastaciones ecológicas, el desarreglo de los modos de valorización fundados únicamente en el lucro o en la ayuda estatal, abren el campo a un posicionamiento diferente de los componentes estéticos. ¡No se trata solamente de llenar el tiempo libre de los desocupados y «marginalizados» en casas de cultura! De hecho, es la producción misma de las ciencias, de las técnicas y de las relaciones sociales la que será llevada a derivar hacia paradigmas estéticos. Básteme aquí remitir al último libro de Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, donde mencionan la necesidad de introducir en física un «elemento narrativo» indispensable para una verdadera concepción de la evolución.^[79]

Algo se desprende y se pone a trabajar por su propia cuenta, tanto como por la nuestra, si estamos en condiciones de «aglomerarnos» a un proceso semejante. Este cuestionamiento concierne a todos los dominios institucionales, por ejemplo la escuela. «¿Cómo hacer vivir una clase escolar como una obra de arte?» ¿Cuáles son las vías posibles de su singularización, fuente de «toma de existencia» de los niños que la componen?^[80] Y en el registro de lo que en otro tiempo llamé «revoluciones moleculares», el tercer mundo alberga tesoros que merecerían ser explorados.^[81]

En la universidad sigue reinando el rechazo sistemático de la subjetividad en el nombre de una objetividad científica mítica. En el apogeo del estructuralismo, el tema fue excluido metódicamente de su propio material de expresión múltiple y heterogéneo. Es hora de volver a examinar las producciones maquínicas de imágenes, los signos de la inteligencia artificial, etc., como nuevos materiales de la subjetividad. En la Edad Media, el arte y la técnica se refugiaron en los monasterios y conventos que habían logrado sobrevivir. Tal vez los artistas hoy en día constituyen los límites finales que encierran las preguntas existenciales primordiales. ¿Cómo habilitar los nuevos campos de lo posible? ¿Cómo disponer los sonidos y las formas de modo que la subjetividad que contienen permanezca en movimiento y realmente viva?

La subjetividad contemporánea no tiene vocación de vivir indefinidamente bajo el régimen del repliegue sobre sí misma, de la infantilización masmediática, de la ignorancia de la diferencia y la alteridad —tanto en el dominio humano como en el registro cósmico. Sus modos de subjetivación no saldrán de su «cerco» —acorralamiento— homogenético salvo que aparezcan a su alcance objetivos creadores. Lo que está en juego es la finalidad de las actividades humanas en su conjunto. Más allá de las reivindicaciones materiales y po-

[79] «Para la humanidad hoy en día, el Big Bang y la evolución del Universo son parte del mundo en la misma forma que, en épocas anteriores lo fueron, los mitos del origen del mundo». Ilya Prigogine e Isabelle Stengers : *Entre le temps et l'éternité*, Ed. Fayard, Paris 1985, p. 65. Traducción mía.

[80] Entre las muchas obras sobre pedagogía institucional, consultar René Laffite, *Une journée dans une class coopérative. Le désir retrouvé*, Ed. Syros, Paris 1985.; reeditado por Vigneux, Matrice, «Classiques de la pédagogie institutionnelle», 1997.

[81] En las redes de solidaridad que subsisten entre los «derrotados» por la modernidad en el Tercer Mundo: Serge Latouche, *La Planète des Naufragés. Essai sur l'après-développement*, Ed. La Découverte, Paris 1991.

líticas, emerge la aspiración a una reapropiación individual y colectiva de la producción de subjetividad. En este sentido, la heterogénesis ontológica de los valores se convierte en el foco de los intereses políticos que dejan escapar hoy lo local, la relación inmediata, el entorno, la reconstrucción del tejido social y la fuerza existencial del arte... Y al término de una lenta recomposición de las conformaciones de subjetivación, las exploraciones caóticas de una ecosofía —que articulan entre sí las ecologías científica, política, ambiental y mental— deberían ser capaces de aspirar a sustituir las viejas ideologías que sectorizaban lo social de manera abusiva, lo privado y lo civil, y que eran intrínsecamente incapaces de establecer enlaces transversales entre lo político, lo ético y lo estético.

Sin embargo, debo dejar claro que no estoy de ninguna manera a favor de defender una estetización del «Socius», porque, al fin y al cabo ¡la promoción de un nuevo paradigma estético consiste en derrocar a las actuales formas de arte, tanto como las de la vida social! Yo extendiendo mi mano hacia el futuro. Mi enfoque estará marcado por la confianza mecánica o la incertidumbre creativa, en función de si considero que todo debe resolverse de antemano, o todo está ahí para ser tomado —que el mundo puede ser reconstruido a partir de otros universos de valor y que otros territorios existenciales deben ser construidos con este fin. Las inmensas pruebas por las que el planeta está pasando - tales como la asfixia de su atmósfera —implican cambios en la producción, en las formas de vida y en los valores. La explosión demográfica que, en pocas décadas, verá multiplicarse por tres a la población de América Latina y por cinco a la de África, no procede de una maldición biológica inexorable. Los factores claves de ello son de carácter económico (es decir, que se relacionan con el poder) y en último término son subjetivos-culturales, sociales y de los mass media. El futuro del Tercer Mundo se basa principalmente en su capacidad de recuperar sus propios procesos de subjetivación en el contexto de un tejido social en el proceso de desertificación. (En Brasil, por ejemplo, pandillas salvajes del capitalismo occidental salvaje y la violencia policial coexisten con los interesantes intentos del movimiento del Partido de los Trabajadores en la recomposición de las prácticas sociales y urbanísticas.)

Entre la niebla y miasmas que oscurecen nuestro fin de milenio, la cuestión de la subjetividad vuelve ahora como un leitmotiv. No es algo dado, como el aire o el agua. ¿Cómo producimos subjetividad, cómo la capturamos, la enriquecemos y la reinventamos permanentemente de forma que sea compatible con universos de valor mutante? ¿Cómo podemos trabajar por su liberación, es decir, por su resingularización? El psicoanálisis, el análisis institucional, el cine, la literatura, la poesía, las pedagogías innovadoras, el urbanismo y la arquitectura —todas las disciplinas tendrán que combinar su creatividad para evitar las duras pruebas de la barbarie, todas las disciplinas tendrán que combinar su creatividad para alejar a los sufrimientos de la barbarie, los espasmos de implosión

mental y «caósmicos» que se ciernen sobre el horizonte y transformarlos en riquezas y placeres imprevistos. Y los presagios para que todo ello pueda ocurrir son muy tangibles. (...)

Considerar la subjetividad desde el ángulo de su producción no implica ningún retorno a los tradicionales sistemas de determinación binaria, infraestructura material-superestructura ideológica. Los diferentes registros semióticos que concurren a engendrar subjetividad no mantienen relaciones jerárquicas obligadas, establecidas de una vez para siempre. Puede ocurrir, por ejemplo, que la semiotización económica se haga dependiente de factores psicológicos colectivos, según permite constatarlo la sensibilidad de los índices bursátiles a las fluctuaciones de la opinión. De hecho, la subjetividad es plural y polifónica, para retomar una expresión de Mijail Bajtin. No conoce ninguna instancia dominante de determinación que gobierne a las demás instancias como respuesta a una causalidad unívoca.

Por lo menos tres órdenes de problemas nos incitan a extender la definición de la subjetividad, superando la oposición clásica entre sujeto individual y sociedad, y por ello mismo a revisar los modelos de Inconsciente actualmente en curso: la irrupción de los factores subjetivos en el primer plano de la actualidad, el desarrollo masivo de las producciones maquínicas de subjetividad y, en último lugar, la reciente acentuación de aspectos etológicos y ecológicos relativos a la subjetividad humana...

Ante el actual estado de cosas, la sociología, las ciencias económicas, políticas y jurídicas parecen bastante mal pertrechadas para explicar semejante mezcla de arcaizante apego a las tradiciones culturales y, no obstante, de aspiración a la modernidad tecnológica y científica, mezcla que caracteriza al cóctel subjetivo contemporáneo. Por su parte, el psicoanálisis tradicional no está mejor ubicado para poder afrontar estos problemas, a causa de su manera de reducir los hechos sociales a mecanismos psicológicos. En estas condiciones parece oportuno forjar una concepción más transversalista de la subjetividad que permita responder a la vez de sus colisiones territorializadas idiosincrásicas (Territorios existenciales) y de sus apreturas a sistemas de valor (Universos incorporales) con implicaciones sociales y culturales.

¿Deben considerarse las producciones semióticas de los mass media, de la informática, la telemática, la robótica, al margen de la subjetividad psicológica? No lo creo. Así como las máquinas sociales pueden ser ubicadas en el capítulo general de los Equipos colectivos, las máquinas tecnológicas de información y comunicación operan en el corazón de la

subjetividad humana, no únicamente en el seno de sus memorias, de su inteligencia, sino también de su sensibilidad, de sus afectos y de sus fantasmas inconscientes. La consideración de estas dimensiones maquínicas de subjetivación nos mueve a insistir, en nuestra tentativa de redefinición, sobre la heterogeneidad de los componentes que intervienen en la producción de subjetividad. ^[82](...)

El nuevo paradigma estético tiene implicaciones ético-políticas porque hablar de creación es hablar de responsabilidad de la instancia creativa respecto de la cosa creada, inflexión de estado de cosas, bifurcación más allá de los esquemas preestablecidos, puesta en consideración, también aquí, del destino de la alteridad en sus modalidades extremas. Pero esta elección ética no emana ya de una enunciación trascendente, de un código de ley o de un dios único y todopoderoso. La génesis misma de la enunciación está tomada en el movimiento de creación procesual. Se relaciona claramente con la enunciación científica, siempre de cabeza múltiple: cabeza individual, ciertamente, pero también cabeza colectiva, cabeza institucional, cabeza maquínica con los dispositivos experimentales, la informática, los bancos de datos, la inteligencia artificial... El proceso de diferenciación de estas interfaces maquínicas des-multiplica los focos enunciativos autopoieticos y los torna parciales a medida que él mismo se despliega en todas las direcciones a través de los campos de virtualidad de los Universos de referencia. Pero con este estallido de la individuación del sujeto y con esta desmultiplicación de interfaces, ¿cómo hablar todavía de Universos de valor? Cesando de ser agregados y territorializados (como en la primera figura de Conformación), o autonomizados y trascendentalizados (como en la segunda), ahora son cristalizados en constelaciones singulares y dinámicas que envuelven y retoman permanentemente estos dos modos de producción subjetivos y maquínicos. Jamás deberá confundirse aquí el maquinismo con el mecanismo. El maquinismo en el sentido en que yo lo entiendo implica un doble proceso autopoietico-creativo y ético-ontológico (la existencia de una «materia de elección») que es totalmente extraño al mecanismo. Por eso el inmenso engarce de máquinas en las que consiste el mundo de hoy se encuentra en posición autofundadora de su puesta en el ser. El ser no precede a la esencia maquínica; el proceso precede a la heterogénesis del ser. ^[83]

4.1.19-Gilles Deleuze y Félix Guattari

En *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* Gilles Deleuze y Félix Guattari hablan de un tipo de subjetividad múltiple que poco tiene que ver con el sujeto heredado de la tradición romántica, sugieren que un autor múltiple no surge de una unidad escíncida, sino que pueden existir diferentes autores que se pueden mover en la dispersión y potencian una multiplicidad que no necesariamente ha de tener un origen ni ha de concluir en una

^[82] Publicado por Félix Guattari en abril de 2004:
<http://www.topia.com.ar/articulos/ca%C3%B3smosis>
(consultado el 26 de octubre de 2011)

^[83] Félix Guattari, CAOSMOSIS (FRAGMENTOS), en: <http://usuarios.multimania.es/grupozc/estetica/tex-guatcao.htm> (consultado el 26 de octubre de 2011)

nueva subjetividad única.^[84]

Para Freud (...) «la identidad de la expresión verbal, y no la similitud de los objetos es la que dicta la elección del sustituto». Así pues, cuando no hay unidad de cosa, al menos hay unidad e identidad de palabra. Se observará que los nombres están tomados aquí en un uso extensivo, es decir, funcionan como nombres comunes que aseguran la unificación de un conjunto que incluyen. El nombre propio sólo puede ser así un caso límite de nombre común que contiene en sí mismo su multiplicidad ya domesticada y la relaciona con un ser y objeto planteado como único. La relación del nombre propio como intensidad con la multiplicidad que él aprehende instantáneamente queda así comprometida, tanto para las palabras como para las cosas. Según Freud, cuando todo se fragmenta y pierde su identidad, aún queda la palabra para establecer una unidad que ya no existía en las cosas. ¿No estamos asistiendo al nacimiento de una aventura ulterior, la del Significante, esa instancia despótica e insidiosa que suplanta a los nombres propios asignificantes, que sustituye las multiplicidades por la pálida unidad de un objeto que se considera perdido? (...) ¿Quién ignora que los lobos van en manada? Nadie, salvo Freud. (...) lo importante en el devenir- lobo es la posición de masa, y, en primer lugar, la posición del propio sujeto respecto a la manada, respecto a la multiplicidad-lobo, la manera de formar o no parte de ella, la distancia a la que se mantiene, la manera de estar o no unido a la multiplicidad. Para atenuar la severidad de su propuesta, Franny cuenta un sueño: «Hay un desierto. (...) una visión panorámica del desierto, ese desierto no es trágico ni está deshabitado, sólo es desierto por su color ocre, ardiente y sin sombra. En él hay una multitud bulliciosa, enjambre de abejas, melé de futbolistas o grupo de tuaregs. Yo estoy en el borde de de esa multitud, en la periferia; pero pertenezco a ella, estoy unida a ella por una extremidad de mi cuerpo, una mano o un pie. Sé que esta periferia es el único lugar posible para mí, moriría si me dejara arrastrar al centro de la melé, pero seguramente me sucedería lo mismo si la abandonara. Mi posición no es fácil de conservar, incluso diría que es muy difícil de mantener, porque esos seres se mueven sin parar, sus movimientos son imprevisibles y no responden a ningún ritmo. Unas veces se arremolinan, otras van hacia el norte y luego, bruscamente, hacia el este, sin que ninguno de los individuos que componen la multitud mantenga la misma posición con relación a los demás. Así pues, también yo estoy en perpetuo movimiento, y eso exige una gran tensión, pero a la vez me proporciona un sentimiento de felicidad violento, casi vertiginoso».(...) Estar de lleno en la multitud y a la vez totalmente fuera, muy lejos: la orilla, paseo a lo Virginia Woolf («jamás volveré a decir soy esto, soy aquello»). (...)

Freud intentó abordar los fenómenos de multitud desde el punto de vista del inconscien-

^[84] Gilles Deleuze y Félix Guattari, «Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia», Pre-texto, Valencia 2002.

te, pero no vio claro, no veía que el propio inconsciente era fundamentalmente una multitud.

(...) «Adoro inventar hordas, tribus, los orígenes de una raza... Regreso de mis tribus. Por ahora, soy hijo adoptivo de quince tribus, ni una más, ni una menos. Y son mis tribus adoptivas, porque las quiero a todas más y mejor que si hubiera nacido en ellas».

(...) Uno de los caracteres sociales del sueño de multiplicidad es que cada elemento no cesa de variar y de modificar su distancia respecto a los demás. (...) Ahora bien, esas distancias variables no son cantidades extensivas que se dividirán unas en otras si no que más bien son siempre indivisibles, «relativamente indivisibles», es decir, que no se dividen ni antes ni después de un cierto umbral, que no aumentan ni disminuyen sin que sus elementos no cambien de naturaleza. (...) Pero, ¿qué quiere decir eso, esas distancias indivisibles que se modifican sin cesar, y que no se dividen y se modifican sin que sus elementos no cambien siempre de naturaleza? ¿No suponen el carácter intensivo de los elementos y de sus relaciones en ese género de multiplicidad? Exactamente igual que una velocidad con una temperatura, que no se componen de velocidades o de temperaturas, sino que se engloban en otras o engloban a otras que indican cada vez un cambio de naturaleza. Pues esas multiplicidades no tienen el principio de su métrica en un medio homogéneo, sino en otra parte, en las fuerzas que actúan en ellas, en los fenómenos físicos que las habitan, precisamente en la libido que las constituyen desde dentro, y que no las constituyen sin dividirse en flujos variables y cualitativamente distintos. En (...)... el Lobo es la manada, es decir la multiplicidad aprehendida como tal en un instante por su acercamiento o su alejamiento de cero, distancias que siempre son indescomponibles.

(...) Volvamos a esa historia de multiplicidad, porque fue un momento muy importante de la creación de ese sustantivo precisamente para escapar a la oposición abstracta de lo múltiple y lo uno, para escapar a la dialéctica, para llegar a pensar lo múltiple al estado puro, para dejar de considerarlo como el fragmento de una Unidad o Totalidad pérdida, o, al contrario, como el elemento orgánico de una Unidad o Totalidad futuras —para distinguir más bien los tipos de multiplicidad—. Así por ejemplo, el físico-matemático Rieman establece una distinción entre multiplicidades discretas y multiplicidades continuas (estas últimas sólo encuentran el principio de su métrica en las fuerzas que actúan en ellas). Meinong y Russell hablarán de multiplicidades de magnitud o de divisibilidad, extensivas, y de multiplicidades de distancia, más próximas de lo intensivo. Para Bergson hay multiplicidades numéricas o extensas, y multiplicidades cualitativas y de duración. Nosotros hacemos más o menos lo mismo cuando distinguimos multiplicidades arborescentes y multiplicidades rizomáticas. Macro y micro multiplicidades. Por un lado, multiplicidades

extensivas, divisibles y morales; municipales, localizables, organizables; conscientes o preconscientes. Por otro, multiplicidades libidinales, inconscientes, moleculares, intensivas, constituidas por partículas que al dividirse cambian de naturaleza, por distancias que al variar entran en otra multiplicidad, que no cesan de hacerse y deshacerse al comunicar, al pasar las unas a las otras dentro de un umbral, o antes, o después. Los elementos de estas últimas multiplicidades son partículas; sus relaciones, distancias; sus movimientos, brownianos; su cantidad, intensidades, diferencias de intensidad.

Todo esto tiene una base lógica. Elías Canetti distingue dos tipos de multiplicidad, que unas veces se oponen y otras se combinan: de masa y de manada. Entre los caracteres de masa, en el sentido de Canetti, habría que señalar la gran cantidad, la divisibilidad y la igualdad de los miembros, la concentración, la sociabilidad del conjunto, la unicidad de la dirección jerárquica, la organización de territorialidad o de territorialización, la emisión de signos. Entre los caracteres de manada, la pequeñez o la restricción del número, la dispersión, las distancias variables indescomponibles, las metamorfosis cualitativas, las desigualdades como diferencias o saltos, la imposibilidad de una totalización o de una jerarquización fijas, la variedad browniana de las direcciones, las líneas de desterritorialización, la proyección de partículas. Sin duda, no hay más igualdad ni menos jerarquía en las manadas que en las masas, pero no son las mismas. El jefe de manada o de banda actúa por acciones sucesivas, debe partir de cero en cada acción, mientras que el jefe de grupo de masa consolida y capitaliza lo adquirido. La manada, incluso en su propio terreno, se constituye en una línea de fuga o de desterritorialización que forma parte de ella, y a la que da un valor positivo; las masas, por el contrario, sólo integran tales líneas para segmentarlas, bloquearlas, afectarlas de un signo negativo. Canetti señala que en la manada cada miembro permanece sólo a pesar de estar con los demás (por ejemplo los lobos-cazadores); cada miembro se ocupa de lo suyo al mismo tiempo que participan en la banda. «En las constelaciones cambiantes de la manada, el individuo se mantendrá siempre en el borde. Estará dentro, e inmediatamente después en el borde, en el borde, e inmediatamente después dentro. Cuando la manada forma un círculo alrededor de su fuego, cada cual podrá ver a sus vecinos a la derecha y a la izquierda, pero la espalda está Libre, la espalda está abiertamente expuesta a la naturaleza salvaje». Reconocemos aquí la posición esquizofrénica, estar en la periferia, mantenerse en el grupo por una mano o un pie... A ella opondremos la posición paranoica del sujeto de masa, con todas las identidades entre el individuo y el grupo, el grupo y el jefe, el jefe y el grupo; formar parte plenamente de la masa, aproximarse al centro, no permanecer nunca en la periferia, salvo cuando la misión lo exige. ¿Por qué suponer (como Konrad Lorenz por ejemplo) que las

bandas y su tipo de camaradería representan un estado evolutivamente más rudimentario que las sociedades de grupo o de conyugalidad? No sólo hay bandas humanas, sino que hasta las hay especialmente refinadas: la «mundanidad» se distingue de la «sociabilidad», puesto que está más próxima a una manada, y el hombre social tiene una imagen envidiosa y errónea del mundano, puesto que desconoce las posiciones y jerarquías específicas de la mundanidad, las relaciones de fuerza, sus ambiciones y proyectos tan particulares. Las relaciones mundanas no se corresponden nunca con las relaciones sociales, no coinciden con ellas. Hasta los «manierismos» (los hay en todas las bandas) pertenecen a las micro-multiplicidades y se distinguen de los usos o costumbres sociales.

No obstante, no hay que oponer los dos tipos de multiplicidades, las máquinas molares y las moleculares, según un dualismo que no sería mejor que el de lo Uno y lo Múltiple. No hay más que multiplicidades de multiplicidades que forman un mismo agenciamiento, que se manifiestan en el mismo agenciamiento: las manadas en las masas, y a la inversa.

4.1.20–Suely Rolnik

Suely Rolnik es una destacada psicoanalista y psicóloga social brasileña, en la actualidad dirige el importante departamento interdisciplinario de investigación y posgrado «Núcleo da Subjetividade» en la Universidad Católica de San Pablo, vivió exiliada en París más de 10 años, donde conoció y comenzó su amistad con Felix Guattari. Es autora de «Cartografía Sentimental» y co-autora con Felix Guattari de «Micropolíticas del Deseo».

En su ensayo «Anthro/pop/fagia zombie»^[85] Suely Rolnik plantea importantes cuestiones sobre las diferentes formas de subjetividad que surgen de la nueva situación política y económica derivada del postcolonialismo y del neoliberalismo :

ESCENA 1 – *Los Indios Caetés bailan alrededor de un caldero en el que, sobre un fuego crepitante, están cocinando el cuerpo troceado del primer obispo de Brasil. El Obispo Sardinha había naufragado en las tierras recién conquistadas, adonde había llegado para inaugurar el catecismo de la Iglesia portuguesa de la población nativa. Se lo comieron a él y a los 90 miembros de la tripulación que lo acompañaban. Éste es el episodio fundacional de la historia del catecismo en Brasil, cuyo objetivo era garantizar las bases subjetivas y culturales para la colonización del país por Portugal.*^[86]

ESCENA 2 – *Hans Staden, un aventurero alemán,^[87] ha sido capturado por los indios Tupinambás, que se están preparando para matarlo y convertirlo en el exquisito primer plato de una comida colectiva. Cuando llega el momento los indios deciden posponer la fiesta: ellos creen que le faltarían los sabores del valor y el coraje. La cobardía manifiesta*

^[85] Suely Rolnik, *Anthro-pop-hagia Zombie*, en WHW: *Collective Creativity/Kollektive Kreativität*. Kunsthalle Fridericianum en colaboración con Siemens Art Program Et Revolver de München. Kassel, 2005, p. 192-218.

^[86] *Nossa Senhora da Ajuda, el barco que llevaba al obispo Pedro Fernandes de Sardinha y una tripulación de 90 hombres se hundió cerca de Coruripe, hoy en el estado de Alagoas, el 16 junio de 1556. En represalia, los portugueses con el apoyo de la Iglesia decidieron exterminar a los indios con cinco años de batallas. A pesar de las versiones contradictorias sobre lo que ocurrió realmente, la tesis del 'banquete' ha sido confirmada por distintos documentos históricos, incluyendo algunas cartas escritas por los jesuitas de aquel tiempo.* Nota de Suely Rolnik que aparece en la página 206 del catálogo WHW: *Collective Creativity/Kollektive Kreativität*. Kunsthalle Fridericianum en colaboración con Siemens Art Program Et Revolver de München. Kassel, 2005.

del extranjero ha hecho desaparecer su deseo de comérselo y su apetito antropofágico, por esta vez se quedaron con hambre. La narración de esta aventura, relatada por el propio Staden, fundó la literatura de viaje del Brasil colonial.

Estos son las dos famosas historias sobre banquetes antropofágicos practicados por los nativos contra los europeos que habían venido explotar sus mundos. Destacan en el imaginario de los brasileños como uno de los mitos fundacionales del país, en lo concerniente a la política de las relaciones del otro y su cultura, particularmente el otro como un depredador de los recursos —ya sean materiales, culturales o subjetivos (la mano de obra).

¿Por qué hay dos escenas diferentes? Podemos presuponer que la heterogeneidad de la reacción de los indios frente a la presencia del depredador nos aporta una posible clave para las políticas en lo que se refiere a la relación con el otro, tal como las practicaban los indios que habitaban el territorio del futuro país que la colonización estaba estableciendo en ese momento. La leyenda dice que comerse al obispo Sardine y a su tripulación les permitió apropiarse de la potencia del colonizador y alimentar así la valentía de sus propios guerreros. Por otro lado, el no comerse a Hans Staden, les hizo que evitaran contaminarse con la cobardía del extranjero. ¿Pero qué debería entenderse exactamente por cobardía en este caso concreto? Probablemente su actitud de llegar a sus mundos para extraer de ellos una imagen idealizada del otro, para alimentar sus ilusiones metafísicas y apaciguar su malestar y su culpabilidad, en vez de afirmar su propia potencia —en una confrontación con la violencia de la relación entre colonizador y colonizado, pero también con la desterritorialización de su auto-imagen, a la que ciertamente conducía esta relación.

En los años 30 el mito fue reactivado por las vanguardias modernistas de Sao Paulo y ocupó un lugar de orgullo en el acervo cultural, que hizo suya la literalidad del hecho de devorar practicado por los indios. Fue conocido como el Movimiento Antropofágico,^[88] se llevó la fórmula ética de la relación con el otro y su cultura, por medio de esta práctica ritual y transposición de esa fórmula, a la sociedad brasileña en su totalidad, como una afirmación de lo que se consideraban las características de su política de resistencia y creación.

¿Cuáles son los elementos constitutivos de esta fórmula? Al otro, se le devora o se le deja ir. No se devora a cualquiera. La elección depende de valorar cómo afecta su presencia al cuerpo en su potencia vital: la regla es escapar de aquellos que lo debilitarían y acercarse a los que lo potenciarían. Cuando se toma la decisión de acercarse, uno debe permitirse

^[87] Hans Staden fue un aventurero alemán que naufragó en la costa de Itanhaém —hoy Estado de Sao Paulo—, en 1554. Se hizo famoso por sus narraciones de viajes por Brasil en los primeros años de colonización. Sus escritos son una mezcla de ficción y narrativa sobre la vida diaria, ilustrados con 53 láminas, que tuvieron una influencia considerable en los escritores de viajes de los siglos XVI y XVII. Nota de Suely Rolnik, op. cit., p. 206. El manifiesto antropófago, lanzado en 1928 por Oswald de Andrade —un poeta, escritor de obras de teatro y novelista experimental— es la principal referencia. Nota de Suely Rolnik, op. cit., p. 207

^[88] Fue un aspecto importante del arte brasileño de los años 20. Con una base dadaísta transfigurada y una práctica constructivista, se distinguió en el contexto internacional del modernismo, aunque es poco conocido fuera de Brasil.

verse afectado lo más físicamente posible: tragando al otro con presencia viviente, absorbiéndolo dentro del cuerpo, para que las partículas de su admirada y deseada diferencia se incorporen a la alquimia de nuestra alma, de tal forma que aumente nuestro refinamiento, expansión y conversión.

El Movimiento antropofágico hace visible la presencia activa de esta fórmula en forma de producción cultural que se ha ido produciendo desde que fue fundado el país: la cultura brasileña nació bajo el signo de este canibalismo crítico e irreverente de la otredad, que siempre ha sido múltiple y variable. La antropofagia es una respuesta a la necesidad de afrontar no solamente la impositiva presencia de las culturas colonizadoras, sino también —y sobre todo— el proceso de hibridación cultural como parte de una experiencia vivida por el país a través de las diferentes oleadas de inmigración que lo poblaron, desde el inicio de su existencia hasta hoy. Los criterios de selección para que una cultura sea aceptada como plato para la fiesta antropofágica no es el sistema de valores que encarna "per se", ni tampoco su estatus según alguna hipotética forma jerárquica de conocimiento, sino que si este sistema funciona, lo que lo hace funcionar es hasta qué punto es capaz de convocar o no a los poderes particulares y hasta qué punto aporta elementos para crear mundos. Esto no se aplica a un sistema en su totalidad sino solamente algunos de sus fragmentos que pueden ser articulados, con total falta de escrúpulos, como fragmentos de otros sistemas que han sido previamente devorados. La prueba para determinar si los fragmentos de una cultura funcionan en sentido afirmativo requiere observar si produce alegría —«la alegría es la prueba tornasol», como afirma dos veces el Manifiesto da Poesia Pau-Brazil,^[89] la prueba de una vitalidad pulsional.

Las culturas emancipadas de esta forma pierden toda connotación basada en la identidad, toda posibilidad de ocupar un lugar estable en cualquier jerarquía de conocimiento que podría establecerse a priori, tanto si el lugar en sí es privilegiado o descalificado. Y esto ocurre tanto con el conocimiento de los colonizadores como con el de los colonizados o el de otras personas. Como afirma el antropólogo brasileño Darcy Ribeiro:

La colonización en Brasil funcionó como un esfuerzo persistente por implementar una europeidad adaptada a estos trópicos y encarnada en estos mestizajes. Pero siempre chocó con la testarudez de la naturaleza y con las fantasías de la historia, por lo que a pesar de estas invenciones nos convertimos en lo que somos, lo opuesto a la blancura y al civismo, internamente tan descendientes de europeos, como de indios y afros.^[90]

¿Podrían entenderse de estas palabras como una definición de la subjetividad contemporánea? ¿Ocurre esto en cualquier punto del planeta, dado que todos los puntos se aseme-

^[89] «Manifiesto da Poesia Pau-Brazil», 1924, en *A Utopia Antropofágica, Obras completas de Oswald de Andrade*. Sao Paulo 1990. Nota de Suely Rolnik, op. cit., p. 207.

^[90] Darcy Ribeiro, *O Povo Brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*, Sao Paulo 1995. Nota de Suely Rolnik, op. cit., p. 207.

¿Jan entre sí bajo el imperio transnacional de capitalismo financiero? Me refiero a la política de su objetivación establecida por este régimen financiero, que también se caracteriza por la hibridación de los mundos, la disolución de cualquier jerarquía en el mapa de las culturas y la imposibilidad de cualquier estabilidad, lo cual en principio implica el final de cualquier ilusión de identidad —todo esto aderezado con grandes dosis de libertad, flexibilidad e irreverencia. Por otra parte, esta condición de la subjetividad contemporánea ha sido recibida con entusiasmo, de hecho ha logrado deslumbrar a una gran generalidad, pero tiende a producir una alienación, cuyos efectos, como veremos, son muy perversos.

La experiencia de Brasil con este tipo de políticas de subjetivación durante los últimos cinco siglos deja claro que hay poco que celebrar: desde la afirmación de las fuerzas más creativas y éticas a la más servil flexibilidad, cuyo corolario es la más perversa instrumentalización del otro. En Brasil hay una gran variedad de tendencias entre estos dos polos, aunque a menudo la balanza se inclina más hacia el polo perverso.

¿Puede esta elaboración crítica de la experiencia antropofágica brasileña contribuir a problematizar la subjetividad contemporánea? En concreto ¿puede contribuir a problematizar las políticas de relación con el otro, así como el destino de las facultades de conocimiento y creación inherentes en esta nueva figura de la subjetividad? Y por último ¿puede contribuir a la curación de la fascinación ciega de hoy con respecto a la flexibilidad y la libertad de hibridación adquirida recientemente?

Para responder a estas preguntas hace falta efectuar dos desvíos. El primero se refiere a la paradoja de la sensibilidad humana —los dos modos irreductibles de aproximarse sensiblemente a la otredad— y el estatus de esa paradoja en el proceso de individuación. Y el segundo, una genealogía de la política dominante de subjetivación en la actualidad.

La paradoja de lo sensible

Conocer y relacionarse con la otredad —alteridad— del mundo como materia implica la activación de diferentes potenciales de la subjetividad en su dimensión sensible, dependiendo de si ese mundo-materia es captado principalmente como un esquema de formas o como un campo de fuerzas. Conocer el mundo como forma requiere de la percepción, que se lleva a cabo mediante el ejercicio empírico de la sensibilidad; mientras que conocer el mundo como fuerza requiere de la sensación, que realiza mediante un ejercicio intensivo de la sensibilidad. Este último se genera en el encuentro entre el cuerpo como campo de fuerzas —constituido por las energías nerviosas que lo recorren— y las fuerzas del mundo que lo afectan. En esta relación con el mundo como campo de fuerzas, laten

nuevos bloques de sensación dentro de la subjetividad-cuerpo, ya que se ve afectada por nuevas experiencias variadas y variables de la alteridad del mundo. La «percepción» y la «sensación» se refieren a potenciales diferentes del cuerpo sensible. La percepción del otro aporta su existencia formal a la subjetividad (una existencia traducida a representaciones que son visuales, auditivas, etc.), mientras que la sensación aporta la presencia viva del otro. Y es por medio de la sensación o sentimiento de vitalidad por el que la subjetividad puede juzgar si el otro en cuestión produce un efecto de intensificación o debilitamiento de las fuerzas vitales. El efecto de esta presencia viva no puede ser representado ni descrito sino solamente expresado en un proceso que requiere una invención que se concreta de manera performativa: una forma de ser, sentimiento o pensamiento, una forma de sociabilidad, un territorio de existencia, pero también una obra de arte.

Entre estas dos formas de aprehender el mundo hay una diferencia insalvable. Esta paradoja es propia de la sensibilidad humana, la fuente de sus dinámicas, la fuerza por excelencia que dirige los procesos de subjetivación —que activa los movimientos inagotables de creación y recreación de la realidad de uno mismo y del mundo. La razón por la cual finalmente la paradoja sitúa las formas aceptadas de la realidad bajo control, ya que se convierten en un obstáculo para la integración de nuevas conexiones del deseo que provocan el surgimiento de un bloque nuevo de sensaciones. Entonces esas formas aceptadas interrumpen las guías del proceso, desaparece su vitalidad y pierden su significado. Se produce una crisis de la subjetividad, que crea presión, despierta sentimientos de asombro y temor, provocando vértigo.

Para responder a esta presión, la vida se moviliza dentro de la subjetividad como un poder para la invención y para la acción. El sentimiento de asombro (y miedo) fuerza la expresión de una nueva configuración de la existencia, una nueva figuración de uno mismo, el mundo y las relaciones entre ambos —que es lo que moviliza el poder de la creación (el sentimiento artístico). El mismo sentimiento también le fuerza a uno a actuar para que la nueva configuración pueda afirmarse a sí misma en la existencia e inscribirse dentro del mapa reinante como una realidad compartida, sin la cual el proceso no puede completarse —qué es lo que moviliza la fuerza de la acción (el sentimiento político, tanto en su aspecto constructivo como en su resistencia a fuerzas opresivas).

La culminación de este proceso es el paso de una realidad virtual e intensiva a una real y empírica, liberada de la disparidad entre esas dos experiencias de la otredad. Voy a llamar a este paso «acontecimiento»: es la creación de un mundo, que es lo que hace funcionar al mundo.

En relación al mundo como forma, la subjetividad se orienta a sí misma en el espacio de su realidad empírica y se sitúa a sí misma dentro de la cartografía de representaciones correspondiente. En cuanto al mundo como campo de fuerzas, la subjetividad se orienta a sí misma dentro de un diagrama de sensaciones —que son el efecto de una presencia viva e irreductible del otro— y se sitúa a sí misma como ser vivo entre seres vivos. Y en cuanto a la paradoja entre estas dos experiencias sensibles, la subjetividad se orienta a sí misma dentro de la temporalidad de su pulsión vital y sitúa su «convertirse a sí misma» como un acontecimiento.

Este proceso hace que cualquier forma de subjetividad se convierta en una configuración efímera de un equilibrio inestable. Así, las políticas de subjetivación son elásticas, cambian y se transforman —emergen como función de nuevos diagramas sensibles y la pérdida de significado de las cartografías existentes; de esta forma varían según los distintos contextos socioculturales, en los que representan la coherencia sensible y existencial.

Lo que determina su especificidad y, entre otras cosas, sus políticas de cognición: el lugar que ocupan las dos formas de enfoque sensible del mundo, las dinámicas de su relación, el estatus de la paradoja entre ellas.

¿Entonces cómo se pueden usar estas consideraciones para problematizar la política dominante de subjetivación de finales de los años 70 y principios de los 80? ¿Y cuáles son las resonancias entre este tipo de subjetividad y el de la antropofagia?

Genealogía de las políticas de subjetivación de finales de los años 70

Contestar esta pregunta requiere volver la vista atrás una década, finales de los años 60 y principios de los 70, cuando la larga bancarrota en la que se había embarcado el llamado sujeto moderno —un proceso de declive que empezó a finales del siglo XIX— tocó su punto más bajo y provocó una importante crisis social, cultural y política. Cuando hablo del sujeto moderno me refiero a la figura del «individuo» con su creencia en la posibilidad de controlar la naturaleza, las cosas y a sí mismo por medio de la voluntad y la razón, bajo el control del ego. ¿De qué políticas de cognición depende ese modelo de subjetividad a caballo de la crisis?

Mantener la ilusión de control ante las turbulencias de la vida depende de cierto estatus de lo empírico y de intensos ejercicios de lo sensible. Por un lado, hay una anestesia en el ejercicio intensivo de lo sensible; por otra parte, hay una hipertrofia del ejercicio empírico. Por lo tanto la subjetividad tiende a moverse exclusivamente dentro de los límites de su territorio existencial actual y los esquemas de su cartografía correspondiente, los

cuales se cosifican. La experiencia de la paradoja que hay entre las nuevas sensaciones y la cartografía presente es rechazada y negada, y con ella desaparecen los sentimientos de pérdida de significado, asombro y miedo, que resultan desconocidos. En consecuencia, los poderes de creación y acción naturalmente puestos en juego por la experiencia de pérdida de referencias, se apartan de la sensación —es decir, de los efectos de la presencia viva del otro, las señales que nos invitan a descifrarla y su fuerza crítica con respecto a las orientaciones reinantes.

El resultado es una hipertrofia del ego: que sobrepasa su función primaria, que es guiar la subjetividad a través de los meandros del mapa actual de representaciones y reivindica el poder de controlar el proceso de creación de nuevas formas de vida social subjetiva, y de proporcionar a uno mismo una coherencia subjetiva. Esto da lugar a una sensación de uno mismo como algo espacial y totalizado, alejado del mundo y de la temporalidad —de ahí la idea de individuo con su supuesta interioridad. Con este tipo de subjetividad gobernada por el principio de identidad, una especie de anestesia de su dimensión vital se instala como la política dominante de subjetivación que tuvo lugar entre los siglos XVII y XIX.

Esta es la figura de subjetividad que empieza a entrar en declive a finales del siglo XIX, en un proceso que se completará tras la Segunda Guerra Mundial. Las causas de esta ruptura han sido ampliamente estudiadas y no vamos a ahondar más en ellas. Pero sí hay un aspecto que nos interesa destacar para nuestro estudio: desde finales del siglo XIX en adelante, la subjetividad se ha visto expuesta cada vez más a la mayor diversidad de mundos que se ha conocido jamás, que la han superado y desbordado psíquicamente para lo que se había preparado. Se hace necesaria una negociación entre lo real y lo virtual, para poder incorporar los nuevos estados sensibles que se están generando incesantemente, y que no pueden contenerse en el estado de represión, como lo ha estado la política moderna de subjetivación.

Subjetividad Flexible

Comienza a emerger una nueva estrategia del deseo. La denominaré «subjetividad flexible» adoptando la noción propuesta por Brian Holmes^[91], que aquí problematizaré en términos de sus psico-dinámicas y especialmente sus modos de enfocar la otredad basándose en lo sensible o los sentidos y el estatus de esa paradoja entre ellos, dentro del proceso de individuación. Desde finales del siglo XIX y a lo largo de la primera mitad del siglo XX, esta figura apareció principalmente entre la vanguardia artística e intelectual. Si, por un lado, esta nueva política del deseo que empezaba a tomar forma en la época es

[91] Brian Holmes, «The Flexible Personality», en *Hieroglyphs of the Future*, Zagreb 2002. Online en: www.geocities.com/CognitiveCapitalism/holmes1.html (enlace consultado por última vez el 28 de octubre de 2011)

en efecto una respuesta a las exigencias de lidiar con las limitaciones de la subjetividad de la burguesía europea, por otro lado, este mismo movimiento es señalado como una utopía, cuyo modelo es el otro diferente al europeo, idealizado por las vanguardias como el otro lado de su propio espejo —como una reverberación de las imágenes utópicas que, desde el siglo XVI, han sido proyectadas por los europeos sobre las gentes que colonizaban en América, África y Asia.

Y es dentro del contexto de esta ambigüedad donde hay que situar el Movimiento Antropófago: como las vanguardias europeas de aquella época, los modernistas brasileños criticaron las políticas del deseo y la creación cultural del momento. Atacaron con un humor mordaz especialmente a los académicos intelectuales del país, que se humillaron de una manera patética ante la cultura dominante y que se alzaron como arrogantes poseedores de la verdad. La verdad, de acuerdo a una de las consignas más conocidas del Manifiesto Antropófago, es «una mentira repetida muchas veces».^[92] Pero no debemos olvidar una diferencia: mientras las vanguardias europeas fantaseaban con su 'otro' proyectándolo en las culturas no europeas, la vanguardia brasileña se atribuyó con orgullo a sí misma el lugar de ese «otro» idealizado. Si bien es cierto que algunos rasgos de esta nueva política de subjetivación que empezó a tomar forma con estos movimientos se corresponde, en efecto, con una tradición local: un continuo proceso de hibridación que hace de la subjetividad y la cultura el campo apropiado, dirigido por la inevitable existencia del otro. Pero identificándose a sí mismos con el objeto de las proyecciones de las vanguardias europeas, sus homólogos brasileños se mantuvieron acrílicos hacia la imagen de los colonizados que los colonizadores habían construido —lo cual implica, por otra parte, la reivindicación de una identidad nacional, y de esa forma contradice su tesis principal. Uno vuelve a incurrir de nuevo en un tipo de subjetividad construida como una unidad en sí misma, anestesiada a los efectos de la presencia viva del otro, a la que se le niega su participación en el proceso continuo de producción de la personalidad («the self»). Con esta ambigüedad, el Movimiento antropófago contribuyó a la fetichización de esa imagen fantástica y, por consiguiente, a bloquear el potencial crítico de la relación con el otro (materializado tanto en las posiciones de los antropófagos como en las de las vanguardias europeas) y por tanto a detener el cambio que ese potencial pudo aportar de hecho a la forma de subjetivación de la época.

Empezando en los años 50, y más intensamente en los 60 y principios de los años 70, está subjetividad flexible sobrevolaba la vanguardia cultural y llegó a tomar una presencia palpable entre una generación entera. Un movimiento de desidentificación masiva con el modelo dominante de sociedad se desató entre amplios sectores de una gran mayoría

[92] Manifiesto Antropófago [1928], en *A Utopía Antropofágica*, Obras Completas de Oswald de Andrade, Sao Paulo 1990. La frase completa del texto original dice lo siguiente: «Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairu: - É mentira muitas vezes repetida.» [Contra la verdad de los pueblos misioneros, definida por la sagacidad de un antropófago, el Vizconde de Cairu: es una mentira repetida muchas veces]. Nota de Suely Rolnik en WHW: Collective Creativity/Kollektive Kreativität. Kunsthalle Fridericianum en colaboración con Siemens Art Program & Revolver de München. Kassel, 2005, p.209.

de jóvenes de clase media de todo el mundo. Las fuerzas del deseo, la creación y la acción movilizadas intensamente por la crisis, se invirtieron en una audaz experimentación existencial, en una ruptura radical con lo establecido.

Una especie de subjetividad flexible fue adoptada como política del deseo por una amplia variedad de personas, que comenzaron un éxodo en el que cambiaron las formas corrientes de vida y se trazaron otras cartografías —un proceso apoyado y hecho posible por esta amplia extensión colectiva.

En Brasil, en esa época, emergió un vasto movimiento de resistencia macropolítica junto con un proceso intenso de experimentación cultural y existencial que fue compartido por una generación completa. Una especie de revival de la antropofagia influyó en algunos de los movimientos más importantes de aquel período, lo que en cierto sentido desarrolló el poder crítico de la antropofagia, dejando a un lado su dimensión reactiva (su tendencia a reclamar una imagen nacional excluyendo la existencia del otro en el proceso de autoconstrucción). Me estoy refiriendo aquí a los movimientos de Poesía Concreta (a principios de los años 50)^[93], Neo-Concretismo en las artes visuales (a finales de los años 50 y principios de los 60)^[94] y Tropicalismo, en particular en el campo de la música (a finales de los años 60)^[95]. Este último fue un movimiento social de la cultura de masas, que se extendió mucho más allá de las vanguardias. Imbuido de los valores de la contracultura y por lo tanto de cierto experimentalismo existencial que llegó mucho más lejos que otros movimientos similares en Europa y América del Norte. Reclamaban no una supuesta esencia hombre-naturaleza a reconquistar, sino por el contrario, un continuo proceso de hibridación y fusión, incorporando los logros de la industria y la tecnología, así como un amplio espectro de grupos culturales del país, sin barreras de clase —incluyendo a los considerados desfasados, anticuados o subdesarrollados, así como los elementos de la cultura local de masas. Incorporaban también una gran variedad de referencias internacionales —cada vez más presentes en la escena local sobre la base de una irreverencia crítica hacia toda actitud servil de fascinación.

Las nuevas políticas de subjetivación están caracterizadas por una serie de aspectos. Estos aspectos incluyen la creación de un intenso ejercicio de la sensibilidad y la emergencia de un modelo de subjetividad cuya función es exactamente la de marcar la disonancia entre los efectos de los dos ejercicios de lo sensible, así como la inadecuada dirección de los mapas empíricos y la necesidad de crear otros, cada vez que la vida lo indica o requie-

^[93] El movimiento conocido como cosa concreta se originó en 1953 en actividades experimentales del grupo Noigrandes - formado por Décio Pignatari y los hermanos Haroldo y Augusto de Campos- y su periódico-libro del mismo nombre -1952-. Este movimiento fue lanzado públicamente en la exposición del Movimiento Concretista - Exposição Nacional de Arte Concreta-, llevada a cabo en Sao Paulo en 1956, y en Rio de Janeiro en 1957, en la que tomaron parte poetas y artistas visuales de las dos ciudades. Nota de Suelly Rolnik en WHW: Collective Creativity/Kollektive Kreativität. Kunsthalle Fridericianum en colaboración con Siemens Art Program & Revolver de München. Kassel, 2005, p. 211.

^[94] El Neo-Concretismo fue una facción disidente del Movimiento Concretista, que surgió en 1959, por medio de la publicación de un manifiesto en el Journal du Brésil. Formado por artistas de Rio, incluyendo a Hélio Oiticica y Lygia Clark, y bajo el liderazgo teórico del poeta y crítico Ferreira Gullar, su diferencia se basó esencialmente en su oposición a lo que ellos veían como un excesivo racionalismo y formalismo de sus colegas de Sao Paulo. Ellos reclamaron una política diferente hacia el arte: la incorporación de la relación entre arte y vida y la afirmación de las dimensiones existencial, subjetiva y afectiva de la obra de arte. Su referencia filosófica principal fue la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty, Ernst Cassirer y Susan Langer. Los dos grupos se reunieron varios años después por iniciativa de Hélio Oiticica, en la exposición titulada Nova Objetividade Brasileira, en 1967. Nota de Suelly Rolnik en WHW: Collective Creativity/Kollektive Kreativität. Kunsthalle Fridericianum en colaboración con Siemens Art Program & Revolver de München. Kassel, 2005, p. 211.

re, como una condición para que se mantenga su «procesualidad». Llamaré a este modelo del «uno mismo».

Con un «uno mismo» que funciona, la subjetividad es llamada a desarrollar su potencial nómada: la libertad de salir de los territorios a los que se está acostumbra, negociando entre conjuntos de referencias, haciendo otras articulaciones, estableciendo otros territorios. Para hacer esto, el ego debe mejorar su capacidad cognitiva, para aprender a moverse dentro de cartografías nuevas. Aunque hay muchas políticas diferentes para la creación de territorios: para que este proceso se desarrolle en la dirección del movimiento de la vida es necesario crear estos territorios sobre la base de las urgencias indicadas por las sensaciones. El que orienta este proceso es el yo a través de su condición de interfaz entre el diagrama virtual y el mapa real, complementando su función como alarma que indica que es necesario un cambio entre esos dos registros, con su otra función: operador de este cambio. En esta política, el «uno mismo» sustituye al ego como guía de los procesos de subjetivación —como modelo de organización de uno mismo, y por lo tanto, el que suministra la coherencia subjetiva interna. Lo que se forma es un tipo de subjetividad que encarna la paradoja que la constituye como temporalidad, es decir, una subjetividad procesual que es multiplicidad y devenir.

¿No es precisamente la aparición en escena del «sí mismo» (de la personalidad individual) con su activación de estos dos poderes lo que define una forma antropofágica de subjetivación, particularmente en su nueva versión, específica para ese período? ¿No es precisamente la personalidad (el sí mismo) la que permite una evaluación del efecto del otro, y la elección de aproximarse o alejarse? Pero, como antes decía, la forma antropofágica de subjetivación nos enseña que la libertad de hibridación en sí misma no es garantía de nada, ya que puede estar investida de diferentes políticas, que van desde las más críticas a las más reaccionarias.

El Reality Show global

Este cambio en las políticas del deseo es lo que provocó una seria crisis subjetiva, social y cultural que amenazó el régimen económico y político existente. En vista de la situación, la estructura de poder necesitaba nuevas estrategias para reafirmarse a sí misma y recuperar el control. Esto se conseguiría a finales de los años 70 y principios de los 80. La siguiente fuente de fuerza creativa originada por la desterritorialización y la crisis sería instrumentalizada por el capital, que se apoderó de la proliferación social de subjetividad

^[95] El Tropicalismo fue un movimiento cultural de finales de los años 60, que haciendo uso de la risa, lo irreverente y la improvisación, revolucionó la música popular brasileña, dominada en aquel tiempo por la estética de la Bossa Nova. Encabezada por músicos como Caetano Veloso y Gilberto Gil —hoy ministro de cultura del gobierno de Lula—, el Tropicalismo se inspiró en ideas basadas en el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade —especialmente en la forma en que los elementos de la cultura extranjera se incluyen y se funden con la cultura brasileña, haciendo uso de valores distintos a los de la cultura dominante. En Tropicalismo se manifestó también en otros campos artísticos, como la escultura Tropicália del artista visual Hélio Oiticica (1965)— de ahí el nombre del movimiento— y en la puesta en escena de la obra de teatro de Oswald de Andrade O Rei da Vela (1967), a cargo de José Celso Martínez Corrêa, director del teatro Oficina. El movimiento tuvo una brutal interrupción en Diciembre de 1968, cuando fue decretado el Quinto Acto Institucional (AI-5) por la dictadura militar. Caetano y Gil fueron encarcelados y posteriormente puestos en libertad con la condición de que abandonaran el país. Y en 1969 fueron exiliados. Nota de Suely Rolnik en WHW: Collective Creativity/Kollektive Kreativität. Kunsthalle Fridericianum en colaboración con Siemens Art Program & Revolver de München. Kassel, 2005, p. 211.

flexible —no sólo de su principio de funcionamiento, sino también de las formas de la crítica que manifestaba y de los modos de existencia que había inventado a lo largo de dos décadas. Como en las artes marciales del lejano oriente, donde uno no ataca la fuerza del enemigo sino que la utiliza contra él mismo, las invenciones de los años 60 y principios de los 70 sirvieron como fórmula y combustible para el nuevo régimen.

En ese periodo, el capitalismo financiero transnacional se desarrolló en toda su dimensión, convirtiéndose en lo que podríamos llamar, con Toni Negri y Michael Hardt^[96], capitalismo «cognitivo», «cultural» o «cultural-informacional», haciendo hincapié en que la fuerza de trabajo de la que ahora se extrae principalmente la plusvalía ya no es la fuerza mecánica del proletariado, sino el poder del conocimiento y la invención de una nueva clase productiva, que algunos autores llaman el «cognitariado». Pero, ¿cómo es desviado este poder de invención?

Para ayudarnos a contestar a esta pregunta utilizaré una idea de Maurizio Lazzarato^[97], que desarrollaré desde el punto de vista de las políticas del deseo. Lazzarato señala una diferencia importante entre el capitalismo industrial y el capitalismo emprendedor que se estaba extendiendo por el planeta en ese momento. En lugar de objetos en la factoría Fordista, lo que produce el nuevo régimen fundamentalmente es la «creación de mundos». Son imágenes de mundos fabricados por la publicidad y la cultura de masas, transmitidas por los medios de comunicación, que sirven para preparar el terreno cultural, subjetivo y social para la implantación de los mercados.

A finales de los años 70, las subjetividades estaban expuestas a una intensa desterritorialización, principalmente debido a un poderoso despliegue a gran escala de las tecnologías de la telecomunicación y a la necesidad de adaptación a un mercado que cambiaba a un ritmo cada vez más rápido. Sin embargo, se produce un cambio radical por los efectos subjetivos de la desterritorialización producidos por las imágenes de los mundos del capital. Y es esta diferencia especialmente la que constituye uno de los principales aspectos de la política de subjetivación que surgió en ese momento.

La cadena que constituye esta fábrica-mundial capitalista incluye cuatro tipos de productores, que son instrumentalizados por su trabajo de la inteligencia, el conocimiento y la creatividad, pero también por su credibilidad, espontaneidad, sociabilidad, presencia efectiva etc. Los primeros son los creadores, que incluye una serie de sectores productivos nuevos como la publicidad y todos los profesionales que participan en ello (creadores de conceptos, fotógrafos, artistas gráficos, diseñadores, técnicos audiovisuales, etc.). Los se-

^[96] Toni Negri y Michael Hardt, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2000. Ver online en: http://ddooss.org/articulos/textos/Imperio_Negri_Hardt.pdf (consultado por última vez el 29 de octubre de 2011)

^[97] Maurizio Lazzarato, *Créer des mondes: Capitalisme contemporain et guerres 'esthétiques'*, en *Multitudes* 15, sobre el tema: «Art Contemporain: La recherche du dehors», París, otoño 2003. Una versión revisada de este texto ha sido incluida bajo el título «Enterprise et Néomonadologie», en: Maurizio Lazzarato, *Les Révolutions du Capitalisme*, París 2004.

gundos son los profesionales consultores como expertos en negocios y marketing, head-hunters (cazadores de talentos), jefes de personal, etc.

Los creadores y los profesionales consultores son el equipo estratégico para un nuevo tipo de guerra en la que todos hemos estado viviendo desde este periodo, lo que Maurizio Lazzarato llama «una guerra estética planetaria». Una guerra que tiene lugar en los mundos del prêt-à-porter (del francés «listo para llevar») creados por el capital, en la feroz competencia entre las máquinas de expresión que rivalizan entre sí para conquistar el mercado de las subjetividades en crisis. Ya que no es suficiente con crear mundos-imagen, sino que también tienen que tener el poder de seducir, para que las subjetividades los elijan como modelos de su re-mapeo y les sitúe en un lugar concreto de su vida diaria. De hecho, para mover el mercado estos mundos nacidos en forma de campañas publicitarias —cuya realidad es una realidad sólo de imágenes, una realidad de signos— deben finalmente ser reconstruidos en la vida social.

Aquí interviene el tercer tipo de productores de la cadena: los consumidores, aquellos que actualizan los mundos la imagen en la existencia empírica de esa forma simultáneamente se convierten en productores del régimen. Ellos deben tener una gran agilidad cognitiva para captar y seleccionar la pluralidad de mundos que de forma simultánea e incesante se lanzan al aire; una gran movilidad atlética del ego para saltar de un mundo al otro; una plasticidad para esculpirse a sí mismos de acuerdo al modo de ser concreto de cada mundo «prêt-à-porter». Con la fuerza de trabajo de estos poderes subjetivos los consumidores participan en la producción de los mundos creados por el capital, concretándolos en una realidad empírica.

Con ese fin, surge otra nueva serie de profesionales que representan el cuarto tipo de productores de la fábrica mundial capitalista: los proveedores del diseño humano (entrenadores personales, estilistas personales, estilistas del vestuario, consultores de moda, dermatólogos, cirujanos plásticos, esteticistas, diseñadores, arquitectos de interiores, profesionales de la auto-ayuda, etc.). Su principal negocio consiste en vender su trabajo a los consumidores, que tendrían el poder de ayudarles a conseguir este nuevo tipo de subjetividad flexible.

Este proceso da lugar a una auto-venta que comercializa su energía para señalar la disonancia entre lo virtual y lo real con el fin de producir los mundos de la capital, ya sea como creador, consumidor o consultor. Se genera aquí una especie de escaparate de la subjetividad flexible: lo que se expone al otro —reducido a la condición de espectador/consumidor— son los elementos de los últimos mundos de moda y la habilidad y velocidad

para incorporarlos, en una especie de marketing o campaña publicitaria de uno mismo. Frente a esta aberración, una pregunta surge en nuestras mentes: ¿qué es lo que resulta tan seductor de los mundos «prêt-à-porter» creados por el capital?

Perversa Seducción

La respuesta a esta última pregunta salta a la vista, si se puede cortar el velo tupido de imágenes que hipnotiza el ejercicio empírico de nuestra sensibilidad visual y ciega o trastorna su uso intensivo. Entonces podemos ver que lo que seduce es la imagen de auto-confianza, prestigio y poder de los personajes que habitan estos mundos de la imagen, como si hubiesen resuelto la paradoja, siempre reincorporándose a las filas de lo supuestamente 'garantizado'.^[98]

En otras palabras, lo que seduce de los mundos-imagen creados por el capital es básicamente la ilusión que transmiten de que existen mundos donde sus habitantes nunca experimentan fragilidad ni sentimientos de vértigo o que al menos tienen el poder de evitarlos o de controlar el malestar que provocan, viviendo una especie de existencia hedonista, dulce y sin turbulencias, eternamente estable. Esta ilusión alberga la promesa de que ese tipo de vida existe, que es posible acceder a ella, y más aún, que ese acceso sólo depende de que adoptemos los mundos creados por el capital. Se establece una relación entre la subjetividad del receptor/consumidor y estos personajes-imágenes.

El glamur de estas personas privilegiadas y el hecho de que, como seres-media, son inaccesibles en su propia naturaleza, es interpretado por el receptor como un signo de su superioridad. Como en cualquier relación perversa donde el seducido idealiza la indiferencia arrogante del seductor, en vez de verlo como un signo de su pobreza narcisista y su incapacidad para ser afectado por el otro —el receptor/consumidor de estos personajes se siente descalificado y excluido de su mundo. Identificado con este ser-imagen y tomándolo como modelo con la esperanza de ser digno de pertenecer a su mundo algún día, la subjetividad del consumidor empieza a desear parecerse a él, situándose a sí mismo en una posición de sumisión y de demanda perpetua de reconocimiento. Como ese deseo permanece insatisfecho por definición, la esperanza es de corta duración. El sentimiento de exclusión siempre vuelve y, para liberarse a sí mismo de este sentimiento, la subjetividad se rinde aún más, continuamente movilizando sus fuerzas a un grado más alto, en una carrera vertiginosa por encontrar mundos prêt-à-porter que encarnar y concretar.

Esta falsa promesa constituye el mito fundamental del capitalismo mundial integrado^[99] —la fuerza motriz de sus políticas de subjetivación, la diferencia que introduce en la experiencia contemporánea de la desterritorialización. La ilusión de que sostenía la estruc-

^[98] Me estoy refiriendo aquí a la noción presentada por varias tendencias dentro de Autonomía Operaria en los años 70 en Italia, como ha sido asumida y reinterpretada por Félix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolítica: Cartografías del deseo*, Petrópolis 2005, pp. 187-90.

^[99] «Capitalismo Mundial Integrado» [Capitalisme Mondial Intégré-CM] es un término acuñado por Félix Guattari ya a finales de los años 60 como alternativa al término «globalización», al que consideraba demasiado genérico y que sirve para esconder los sentidos fundamentalmente económicos y específicamente capitalistas y neoliberales, propios del fenómeno de la transnacionalización que comenzó a instalarse en aquel período.

tura del sujeto moderno adquiere aquí una nueva fórmula. Es trans-valorado y alcanza la cima de su credibilidad en la religión del capitalismo cultural. Una religión monoteísta cuyo escenario es básicamente el mismo que el de todas las religiones de esta tradición: existe un Dios todopoderoso que promete el paraíso, con la diferencia de que el capital está en el papel de dios y el paraíso que promete está dentro de esta vida y no más allá de ella. Los glamurosos seres garantizados de los mundos de la publicidad y la cultura del entretenimiento de masas son los santos de un panteón comercial —«superstars» que brillan en el cielo—imagen sobre todas nuestras cabezas, anunciando la posibilidad de que les alcancemos.^[100]

La creencia en la promesa religiosa de un paraíso capitalista es lo que sostiene la instrumentalización exitosa de los poderes subjetivos. El sentimiento de humillación que esta creencia produce y la esperanza de poder conseguirlo algún día y escapar a la exclusión, moviliza el deseo de realizar los mundos «prêt-à-porter» ofrecidos por el mercado. Por medio de esta dinámica es como la subjetividad se convierte en el productor activo de estos mundos: un servilismo voluntario que no se logra por medio de la represión o la obediencia a un código moral, como en las religiones monoteístas tradicionales donde el acceso al paraíso depende de la virtud. Aquí el código no existe, sino al contrario, cuanto más original es el mundo de la entidad corporativa transmite, mayor es su poder para competir, entendiendo la originalidad en este contexto como un mero artificio de la imagen que diferencia un mundo de todos los demás. Esta diferencia es la que seduce, ya que su Encarnación convertiría al consumidor en un ser distinto de los otros y por encima de ellos —lo cual es esencial en esta política de relación con el otro, porque alimenta la ilusión de estar más cerca del panteón imaginario.

En este contexto, la vida pública es reemplazada por un reality show global orquestado por el capitalismo informacional-cultural que se ha apoderado de todo el planeta. Una especie de pantalla en todo el mundo donde las personas se abren paso hacia un posible papel como extras, un lugar fugaz e imaginario que tiene que ser gestionado sin cesar, en el que hay que invertir y asegurarse, contra todo y contra todos.

La personalidad en venta

De esta forma, la política contemporánea de subjetivación encuentra una forma de confrontar incluir la reactivación de la vida pública producida por la preparación social de una subjetividad flexible en los años 60 y principios de los 70, la cual encarnaba el cambio desde un principio basado en la identidad de subjetivación a una subjetivación flexible,

^[100] Brian Holmes, *Reverse Imagineering: Toward the New Urban Struggles. Or: Why smash the state when your neighborhood theme park is so much closer?* [Creative Commons Attribution-NoDerivs-NonComercial License; <http://creativecommons.org/licenses/by-nd-nc/1.0>; ver también Wharhol in the Rising Sun: Art, Subcultures and Semiotic Production, available at www.untangente.org]. (Consultado el 26 de octubre de 2011)

pero sólo como una forma más exitosa de restablecer la anestesia del sujeto moderno y su disociación de los efectos de la presencia viva del otro. Lo que da paso a una especie de identidad flexible, cuyas distintas figuras no tienen ningún vínculo con la vida colectiva y permanecen marcadas por la ilusión de unidad.

Por un lado, la creación sin parar de ruidosos mundos «prêt-à-porter» provoca una hiperestimulación de la paradoja entre los dos ejercicios de lo sensible, de la crisis a la que conduce y el sufrimiento que trae; mientras que, por otro lado, la disociación de la subjetividad de la causa de su ansiedad es desplazada al extremo por la perversa relación establecida entre el consumidor y el mercado, cuya fuerza motriz es la creencia en la promesa del paraíso. La personalidad (el sí mismo, el self), en su función de alarma que señala la necesidad de crear nuevos territorios, que es por lo tanto instrumentalizada por el mercado; y el ego se hace cargo de la gestión de las fuerzas de la creación y la acción que esta alarma genera como respuesta. Pero el ego conoce solamente el ejercicio empírico de lo sensible —siendo su función primaria, como hemos visto, guiar a la subjetividad a través de la cartografía de los territorios actuales. Cuando se coloca al mando de los procesos de creación de las cartografías de uno mismo y del mundo, el ego no tiene manera de saber las causas del vértigo que surgen de la experiencia de la paradoja que hace que pierda sus referentes. Se tiende a interpretar su desorientación, como resultado de un colapso de su subjetividad, y no sólo de su configuración. Es entonces cuando comienza a fabricar razones imaginarias que se supone que explican su angustia —de ahí los sentimientos de inferioridad y exclusión. Para protegerse de este malestar, reprime el sentimiento construyendo barreras defensivas. Dado que este estado es causado principalmente por los mundos de la imagen propuestos por el capital, la estrategia defensiva más obvia consiste en valerse de esas imágenes y tratar de conseguirlas en la propia vida, con la esperanza de aplacar así la ansiedad.

De esta forma, la instrumentalización de las fuerzas subjetivas por parte del capital cierra el círculo. De hecho, todas las fases del proceso de subjetivación son empleadas como energía primaria para la producción de mundos para el mercado: sensibilidad intensiva y empírica; el malestar de la paradoja entre sus dos ejercicios (que es turbo-alimentado por el mercado); la presión que ejerce esta sensación de malestar para conseguir realinearse a sí mismo y al mundo; y las fuerzas del deseo, creación y acción que esta presión genera. Lo que empieza a tomar forma es una población de zombis hiperactivos que proliferan cada vez más en todo el planeta en las últimas décadas del siglo XX y el comienzo del XXI, como modelos de una subjetividad triunfadora que lo quiere todo.

La experimentación que se llevó a cabo colectivamente durante los años 60 y principios de los 70 para alcanzar la emancipación del modelo de subjetividad dominante se ha vuelto, bajo el capitalismo cognitivo, indistinguible de su incorporación a las políticas emergentes de subjetivación. Muchos de los protagonistas de los movimientos de las décadas previas cayeron en la trampa: deslumbrados por la celebración de su fuerza creativa y la postura transgresora y experimental que antes había sido estigmatizada y marginada, deslumbrados también por su prestigiosa imagen en los medios y sus altos salarios, se convirtieron en los creadores de los mundos producidos por el capital.

Servidumbre voluptuosa

En Brasil, toda esta operación capitalista adquiere un rostro específico. En primer lugar, porque en este país, como ya he mencionado, los años 60 y 70 estuvieron marcados por movimientos de resistencia macropolítica, así como por intensos procesos de experimentación cultural y existencial muy singulares, que fueron particularmente osados en sus fuerzas de resistencia y creación. Como hemos visto, también fue la era del revival de la Antropofagia, que había ido más allá de la ambigüedad del movimiento en su origen.

En segundo lugar, porque en Brasil entre este período y el tiempo del capitalismo informacional-cultural, hubo una abrupta interrupción en el de fluir de este movimiento llevada a cabo por la dictadura militar, que había llegado al poder a través de un golpe de estado en 1964 y continuó en el poder durante los siguientes 21 años. Es cierto que al principio del régimen, y hasta 1968, el movimiento político y cultural no sólo continuó, sino que se radicalizó; el activismo macropolítico se convirtió en clandestino y la actividad de la guerrilla rural y urbana se intensificó. Sin embargo, desde finales de 1968 en adelante, con la promulgación del Quinto Acto Institucional (A15)^[101], el cuál castigó acciones consideradas subversivas con la cárcel, sin ningún tipo de derecho de "hábeas corpus"^[102], progresivamente el movimiento perdió su impulso. Desde aquellos años en adelante, un gran número de activistas macro y micro políticos brasileños pasaron tiempo en la cárcel y a menudo fueron torturados —y muchos de ellos murieron hundidos en la locura o huyeron al exilio.^[103] Una especie de parálisis de las fuerzas de creación y resistencia se apoderó del país, algo parecido a la reacción de algunos animales que cuando están ante un depredador agresivo, siguiendo la lógica de la supervivencia, se paralizan y fingen estar muertos hasta que el agresor se va —una reacción defensiva, provocada por el terror, pero cuyos efectos pueden continuar incluso cuando ya no hay ningún peligro real.

En ese sentido, los efectos más viles de la dictadura brasileña, como ocurre con cualquier

[101] El A15 fue promulgado por la dictadura militar el 13 de diciembre de 1968.

[102] El *hábeas corpus* es un principio destinado a evitar que se mantenga a un detenido en prisión preventiva sin que haya un motivo que lo justifique. El *writ of habeas corpus* estipula que los funcionarios que tienen a un detenido bajo su custodia deben llevarle ante los tribunales.

[103] Innumerables brasileños fueron forzados al exilio en aquel momento. La mayoría de los que estaban más involucrados con la contracultura fueron a Londres. Aquellos que estaban involucrados con un tipo de activismo clandestino macropolítico en Brasil fueron al exilio a países que estaban atravesando situaciones 'revolucionarias' —como Chile, Argentina y, por supuesto, Cuba, en Latinoamérica, y Angola Mozambique en África— huyendo de un país a otro cuando los gobiernos eran derrocados brutalmente. Un cierto número de ellos también buscó refugio en París, donde a principios de los años 70 había unos 30.000 brasileños en el exilio.

régimen totalitario, no fueron aquellos más palpables o visibles —como las presiones, la tortura, la represión y la censura— sino más bien aquellos que fueron más sutiles, invisibles y por esa misma razón, más difíciles de aprehender, de elaborar y dejar a un lado. La razón para esta dificultad es que las fuerzas de creación y resistencia en este tipo de situación están amenazadas con un castigo —cuyo nivel de violencia puede llegar hasta la muerte.

(...) No cabe duda que la especificidad de esta situación en Brasil es algo común a todos los países que estaban bajo un régimen totalitario en el momento de la instalación del capitalismo mundial integrado a finales de los años 70 —ya sea una variante del totalitarismo de derechas, como la mayoría de países de Latinoamérica, o su variante de izquierdas, como en los países de la Europa la del Este. Uno incluso puede llegar a suponer, como en Brasil, que el colapso de estos regímenes responde fundamentalmente a las necesidades de la nueva figura del capitalismo que se estaba poniendo en marcha. Con el fin de comprender mejor la política de subjetivación bajo el imperio del capitalismo contemporáneo —sobre todo en lo que respecta al destino de la fuerza y la resistencia de la creación— problematizar lo que realmente ocurrió en esos contextos, desde el punto de vista micropolítico se convierte en una tarea ineludible.

El Anti-virus

Estamos lejos de la antropofagia de los banquetes ancestrales que se fijaron en el imaginario de los brasileños como uno de los mitos fundacionales del país; y más lejos aún de la fórmula de la relación con el otro y con la cultura que el Movimiento Antropofágico extrajo de ella; también estamos lejos —y esto es aún más grave— del revival de este movimiento en los años 60 y 70 que creó una subjetividad flexible que ya no encarnaba la imagen de una identidad nacional, ya sea estable o mutante o más o menos idealizada. En la nueva escena, los cuerpos ya no se crean con partículas del otro que son aprehendidas y devoradas en forma de afectos de vitalidad, mientras ponen nuestras propias referencias en crisis y por lo tanto participan en una construcción colectiva a la podríamos denominar 'vida pública'. Al contrario, los cuerpos sólo se crean sobre la base de imágenes de los mundos listos para llevar (prêt-à-porter) propuestos por el capital, reactivando la ilusión de una unidad individual y aún así mutante, alimentada por el sueño de tener algún día el privilegio de poder finalmente transmitido en los injuriosos banquetes virtuales compartidos por los seres-mediáticos VIP, que pueblan estos glamurosos mundos de la imagen.

Ahora toma forma una subjetividad todavía más seriamente anestesiada en su intensivo

ejercicio de la sensibilidad y, de esa forma, muy fuertemente disociada de la presencia viva del otro. Una especie de Antropofagia Zombi: la actualización contemporánea y altamente exitosa del polo reactivo de esta larga tradición.

De todas formas, como he mencionado anteriormente, los efectos de los traumas no son eternos; duran un tiempo limitado. En efecto, parece que desde finales de los años 80 y principios de los 90, incluso más concretamente a principios de la segunda mitad de los 90, en Brasil y en otros lugares,^[104] el virus de la fe en el paraíso prometido por el capitalismo cultural —este mito que parasita la subjetividad en sus poderes más esenciales— se ha comenzado a desenmascarar.

En todas partes ha comenzado un movimiento en busca de un antivirus para combatir esta epidemia, con diferentes métodos y en una gran variedad de terrenos —desde el arte al activismo político, vía movimientos sociales y a través de todo tipo de transversalidad entre ellos. Ha comenzado a «preocupar» el deslumbramiento provocado por la celebración que el capital hace de la vida como poder de creación, cuyo objetivo es someterla a una relación de proxenetismo, de tal forma que se ha reactivado una fuerza crítica contra —la salud— este poder.

El revival de un movimiento de éxodo hacia una experimentación siempre más artísticamente poblada, política y existencial parece que está empezando a liberar a la subjetividad flexible contemporánea de su instrumentalización perversa. Un éxodo que devolvería a la política topográfica el poder de crear cartografías singulares, actualizando los cambios en el diagrama de sensaciones en este momento —efectos de la apertura a una otredad viviente, capturados en el doble ejercicio de lo sensible y la tensión de sus paradojas. En este éxodo, la conquista irreversible de la flexibilidad y del privilegio para tener acceso a esta rica, heterogénea y variable otredad —hecha posible gracias a la globalización y a las tecnologías de la comunicación de largo alcance— tiene como objetivo ponerse de nuevo al servicio de la vida.

No, este no es un final feliz: ese tipo de creencia es nuestra principal patología, que se extiende a lo largo de toda la gama de utopías idealizadas, de la izquierda a la derecha, presentándose a sí misma hoy en forma de los paraísos virtuales del neoliberalismo. En cambio, lo que puede sentirse, es que simplemente la banda sonora de este reality show global ya no es tan monótona: se oyen voces disonantes con respecto a las melodías seductoras de las sirenas del capital y sus subjetividades hechas flexibles para el mercado. Si la tradición antropofágica, en su polo reactivo, contribuyó a situar a los brasileños al

[104] En Brasil, la reactivación de las fuerzas de creación y resistencia comenzaron alrededor del año 2000, justo antes de la elección a la presidencia de Lula y del Partido Laborista. El nuevo gobierno, que llevaba en el poder desde el año 2002, apoya y autoriza el movimiento desde la impalpable perspectiva de la micropolítica. Al mismo tiempo, desde la visible perspectiva de la macropolítica, este mismo gobierno tiene el sello de la ambigüedad, el cual es debido, en parte, al hecho de que la actual situación del país es difícil de manejar y la posibilidad de introducir una reforma significativa está altamente restringida. El espacio de poder gubernamental está constreñido, a nivel internacional, por el poder mundial de los mercados financieros y sus instituciones reguladoras como el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial, y la gran deuda que ha acumulado el país bajo los gobiernos anteriores, y a nivel nacional, por el poder de las fuerzas identificadas con el neoliberalismo, pero también con las fuerzas conservadoras, todo lo cual se juega en un escenario político tradicionalmente marcado por la corrupción.

frente de las filas de atletas de la flexibilidad para el mercado, su polo activo, por otro lado, participa en el coro de voces disonantes, con su saber hacer y su propio timbre.

Incluso aunque estas voces no sean tan numerosas y su timbre sea sutil y frágil —apenas audible bajo el ruido arrogante de las voces dominantes— tienen el poder de fomentar un cambio que aunque sea invisible no es en absoluto impotente, en la cartografía planetaria de las fuerzas políticas, culturales y subjetivas. Parece que ya no estamos ante el mismo paisaje.»^[105]

4.1.21—Édouard Glissant

En 1990 Édouard Glissant publicó «Poétique de la Relation»,^[106] un texto donde aboga poéticamente por la apropiación activa de la cultura colonial por parte de los colonizados, sobre todo en el plano del lenguaje. En contraste con el concepto de unificación cultural de la negritud, Glissant aboga por una unidad entendida como diversa y fluctuante. El texto a su vez está influenciado por la obra «A Thousand Plateaux» (1980) de Deleuze y Guattari, donde se defiende una subversión incesante del poder por medio de gestos de «desterritorialización». Posteriormente veremos un texto de Suely Rolnik surgido también alrededor de estas ideas de apropiación de la cultura colonial por parte del pueblo brasileño, utilizando para ello la «metáfora» de la antropofagia y que fue escrito por encargo del colectivo curatorial WHW para una importante exposición sobre creación colectiva realizada en Kassel (Alemania) en 2005.

Las raíces son algo que la vida errante y el exilio tienen en común, en ambos casos se carece de raíces. (...) Gilles Deleuze y Félix Guattari criticaron la noción de «raíz» y también incluso la de «estar arraigado». La raíz es única, un depósito que se encarga de todo y que mata todo a su alrededor. En oposición a esto ellos proponen el rizoma, un sistema de raíces enredadas, un trabajo de redes que se extiende, ya sea en el suelo o en el aire, sin ningún patrón depredador que controle de forma permanente. Por tanto, la noción de rizoma mantiene la idea de arraigo, pero cuestiona la raíz totalitaria. El pensamiento rizomático es el principio que sustenta lo que yo llamo la Poética de la Relación, en la cual la identidad de todos y cada uno de nosotros se extiende a través de la relación con el Otro.

Estos autores ensalzan el nomadismo, lo que supuestamente libera al Ser, en oposición quizá a un modo de vida sedentario, y a su ley basada en la raíz intolerante.

Ya Kant, al inicio de la «Crítica de la Razón Pura», había subrayado ciertas similitudes entre los escépticos y los nómadas, remarcando también que, de vez en cuando, «rom-

^[105] Suely Rolnik, *Anthro-pop-hagia Zombie*, en WHW: *Collective Creativity/Kollektive Kreativität*. Kunsthalle Fridericianum en colaboración con Siemens Art Program Et Revolver de München. Kassel, 2005, p. 192-218. Traducción mía.

^[106] Édouard Glissant: «Poétique de la Relation», Éditions Gallimard, Paris 1990, pp. 11-21 y 143-144. Traducción mía.

pen el lazo social». Por un lado parece establecer correlaciones entre la forma de vida sedentaria, la verdad y la sociedad y, por otro lado, entre el nomadismo, el escepticismo y la anarquía. Este paralelismo con Kant sugiere que el concepto de rizoma es interesante por su anti-conformismo, pero no se puede inferir de esto que sea subversivo o que el pensamiento rizomático tenga la capacidad de trastocar el orden del mundo —porque, al hacerlo, uno vuelve a las demandas ideológicas supuestamente cuestionadas por ese pensamiento.

¿Pero está el nómada condicionado por las condiciones de su existencia? En lugar del disfrute de la libertad, ¿no es el nomadismo una forma de obediencia a unas contingencias que le son restrictivas? Tomemos, por ejemplo, el nomadismo circular: el grupo se mueve cada vez que se ha agotado una parte del territorio. Su función es asegurar la supervivencia del grupo a través de esta circularidad. Este es el nomadismo practicado por las poblaciones que se mueven de una parte del bosque a otra, por las comunidades Arawak que navegaron de isla en isla por el Caribe, por los trabajadores contratados en su peregrinación de granja en granja, por la gente del circo en su peregrinación de pueblo en pueblo, todos ellos están impulsados por una necesidad concreta para moverse, en la que la osadía o la agresión no juegan ningún papel. El nomadismo circular es una forma no-intolerante de asentamiento imposible.

Esto contrasta con el nomadismo invasor, el de los Hunos, por ejemplo, o el de los Conquistadores cuya meta era conquistar tierras exterminando a sus ocupantes. Ni el nomadismo prudente, ni el nomadismo circular escatiman efectos. Se trata de una proyección absoluta hacia adelante: un nomadismo como una flecha. Pero los descendientes de los hunos, vándalos o visigodos, al igual que los de los conquistadores, que establecieron sus clanes, se establecieron poco a poco, fundiéndose con sus conquistas. El nomadismo directo —nomadismo flecha— es un deseo devastador por asentarse.

Ni en el nomadismo flecha ni en el nomadismo circular hay raíces que valgan. Antes de que algo lo gane por medio de la conquista, lo que «espera» al invasor es lo que está más adelante; es más, casi se podría decir que la obligación de llevar una vida sedentaria constituye el verdadero desarraigo para un nómada circular. Además, no hay que soportar el dolor del exilio, ni tampoco existe la pasión irresistible por viajar de un nomadismo cada vez más agudo. La relación con la tierra es demasiado inmediata o está demasiado relacionada con el saqueo como para vincularse con ninguna preocupación con la identidad —esa afirmación o conciencia de pertenencia a un linaje inscrito dentro de un territorio. La identidad se logra cuando las comunidades intentan legitimar su derecho a la

posesión de un territorio a través del mito o de la palabra revelada. Tal afirmación puede preceder a su consecución concreta durante bastante tiempo. Por lo tanto, una legitimidad a menudo y siempre controvertida tendrá múltiples formas que más tarde delinearán las dimensiones afectadas o calmantes del exilio o nomadismo.

En la antigüedad occidental un hombre en el exilio no se siente que es incapaz o inferior, porque no se sienten agobiado por la falta —de una nación que para él no existe todavía. Incluso parece, si hemos de creer las biografías de numerosos pensadores griegos como Platón y Aristóteles, que algo de experiencia de viajar y exiliarse se considera necesaria para el desarrollo completo de un ser humano. Platón fue el primero en intentar basar la legitimidad no en la comunidad dentro del territorio (como lo era antes y sería más adelante), sino en la racionalidad de las leyes de la Ciudad. Esto en un momento en que su ciudad, Atenas, estaba ya amenazada por una desregulación «final».

En este período la identificación es con una cultura (concebida como civilización), y no con una nación todavía. El occidente pre-cristiano, junto con la América precolombina, la África de la época de los grandes conquistadores, y los reinos asiáticos compartían esta forma de ver y sentir. El relevo de las acciones ejercidas por el nomadismo flecha y por el modo de vida sedentario se dirigieron primero contra la generalización (la unidad de una identificación universal, tal como se practica por el Imperio Romano). Por lo tanto, lo particular se resiste a una generalización universal y pronto genera sentidos específicos y locales de identidad, en círculos concéntricos (provincias y luego naciones). La idea de civilización, poco a poco, ayuda a mantener unidos los opuestos, cuya única identidad anterior consistía en oposición al Otro.

Durante este período de los nómadas invasores, la pasión por la auto-definición aparece por primera vez bajo la apariencia de la aventura personal. A lo largo de la ruta de sus viajes conquistadores establecieron imperios que se derrumbaban a su muerte. Sus capitales estaban donde ellos estaban. «Roma ya no es Roma, es donde estoy yo». La raíz no es importante. El movimiento lo es. La idea de vida errante, todavía está inhibida frente a esta loca realidad, este nomadismo demasiado funcional, cuyos extremos no podía intuir, aún no ha hecho acto de presencia. Centro y periferia son equivalentes. Los conquistadores son la raíz transitoria, en movimiento, de su pueblo.

Por lo tanto, es en Occidente donde este movimiento se convierte en fijo y donde las naciones se disponen a sí mismas a preparar sus repercusiones en el mundo. Esta fijación, esta declaración, esta expansión, requieren que la idea de la raíz poco a poco adquiera un

sentido intolerante que Deleuze y Guattari, sin duda, pretendían poner entera de juicio. El motivo de que regresemos a este episodio en la historia de Occidente es que se extendió por todo el mundo. El modelo fue muy útil. La mayoría de las naciones que ganaron la libertad de la colonización han tendido a formarse alrededor de una idea del poder – la unidad totalitaria de una sola raíz, única –en lugar de en torno a una relación fundamental con el Otro. La cultura de auto-concepción dualista, que enfrentaba al ciudadano a lo bárbaro. Nunca ha habido época más opuesta a la idea de nomadismo que este período en la historia humana, cuando los países occidentales se establecieron y luego tuvieron su impacto en el mundo.

Al principio esta idea de nomadismo o de vida errante, que iba en contra de la expansión nacionalista, se disfrazó «dentro» de aventuras muy personalizadas –de la misma manera en que la aparición de las naciones occidentales fue precedida por las aventuras de los constructores de imperio. La vida errante de un trovador o la de Rimbaud todavía no estaba en la experiencia profunda y gruesa (opaca) del mundo, pero ya era un deseo consumado, apasionado de ir en contra de una raíz. Curiosamente, la realidad del exilio durante este período se siente como una falta (temporal) en lo que se refiere fundamentalmente al lenguaje. Las naciones occidentales se establecieron sobre la base de la intransigencia lingüística, y rápidamente se asume que en el exilio lo que más hace sufrir es la imposibilidad de comunicarse en tu idioma. La raíz es monolingüe. Para el trovador de vida errante o para Rimbaud es una vocación que sólo se entiende como una desviación. La demanda de Relación está ahí, pero todavía no es una experiencia totalmente presente. Sin embargo, y esto es una tremenda paradoja, los grandes libros fundadores de las comunidades, el Antiguo Testamento, la Ilíada, la Odisea, los cantares de gesta, las 'sagas' islandesas, la Eneida o las epopeyas africanas, todos ellos fueron libros sobre el exilio. Esta literatura épica es asombrosamente profética, habla de la comunidad, pero, a través del relato del aparente fracaso de la comunidad o en todo caso de su superación, habla de la vida errante como una tentación (el deseo de ir contra la raíz) y, de hecho, como algo que se experimenta con frecuencia. Dentro de los libros colectivos sobre lo sagrado y la noción de la historia se encuentra el germen de todo lo contrario de lo que proclaman a viva voz. Cuando la idea de territorio en sí misma se convierte en relativa, aparecen los matices de la legitimidad de la posesión territorial. Estos libros hablan sobre el nacimiento de la conciencia colectiva, pero también introducen el disturbio y el suspense que permiten al individuo descubrirse a sí mismo allí, cuando él mismo se convierte en tema. La victoria griega en la Ilíada depende de un engaño; Ulises regresa de la Odisea y sólo es reconocido por su perro, el David del Antiguo Testamento lleva la mancha del adulterio y asesinato,

la «Chanson de Roland» es la crónica de una derrota, los personajes en las «Sagas» están marcados por un destino inexorable, y así sucesivamente. Estos libros son el comienzo de algo completamente diferente a una certeza sólida, dogmática y totalitaria (a pesar de los usos religiosos que se les darán), son los libros de la vida errante, que van más allá de los logros y los triunfos de arraigo que exige la evolución de la historia.

Algunos de estos libros están dedicados por entero a un nomadismo supremo, como en el Libro de los Muertos egipcio. Un libro paradigmático cuya función es la de consagrar una comunidad intransigente ya es un compromiso que califica su triunfo con peregrinaciones reveladoras.

Tanto en «L'Intention poétique» —La intención poética— como en «Le Discours antillais» —El discurso de las Antillas— de los cuales se hace eco la presente obra y es una especie de recuento en espiral —me acerqué a esta dimensión de literatura épica. Comencé a preguntarme si todavía necesitábamos hoy esas obras fundacionales, los que utilizan una dialéctica similar de cambio de ruta, afirmando, por ejemplo, la fuerza política, pero, al mismo tiempo, el rizoma de una relación múltiple con el Otro y basar las razones para la existencia de todas las comunidades en una forma moderna de lo sagrado, lo cual sería, en definitiva, una Poética de la Relación.

Este movimiento, por lo tanto, (uno entre tantos igualmente importantes, en otras partes del mundo), ha llevado de un nomadismo primordial al tipo de vida sedentaria de los países occidentales, luego al Descubrimiento y a la Conquista, que alcanzaron en el Viaje una perfección final, casi mística.

En el curso de este viaje, la identidad, por lo menos en lo que respecta a los pueblos occidentales que constituían la gran mayoría de los viajeros, descubridores y conquistadores, implícitamente, se consolida en un primer momento («mi raíz es la más fuerte») y luego está exportado de manera explícita como un valor («el valor de una persona está determinado por esta raíz»). Los pueblos conquistados o visitados se ven obligados a una búsqueda larga y dolorosa de una identidad cuya primera tarea será la oposición al proceso de desnaturalización introducido por el conquistador. Una variación trágica de la búsqueda de identidad. Durante más de dos siglos poblaciones enteras han tenido que afirmar su identidad en oposición al proceso de identificación o de aniquilación provocado por estos invasores. Mientras que la nación occidental es ante todo un «opuesto», para la identidad de los pueblos colonizados será principalmente «opuesto a» — es decir, una limitación desde el principio. La descolonización se llevará a cabo realmente cuando se vaya más allá de este límite.

La dualidad de la auto-percepción (ya sea uno ciudadano o extranjero) repercute en la propia idea del Otro (uno es visitante o visitado, se va o se queda, uno conquista o es conquistado). El pensamiento sobre el Otro no puede escapar a su propia dualidad hasta el momento en que se reconozcan las diferencias. A partir de ese punto el pensamiento del Otro «comprende» la multiplicidad, pero de forma mecánica y teniendo aún como base las jerarquías sutiles de un universal generalizador. Reconocer las diferencias no obliga a participar en la dialéctica de su totalidad. Uno podría salirse con la suya y seguir diciendo: «Yo puedo reconocer tu diferencia y seguir pensando que es perjudicial para ti. Puedo pensar que mi fuerza radica en el Viaje (Yo estoy haciendo historia) y que tu diferencia es inmóvil y silenciosa». Antes de que uno entre realmente en la dialéctica de la totalidad, queda por dar otro paso. Y esa dialéctica, contrariamente a la mecánica del viaje, parece estar impulsada por el pensamiento de la vida errante.

Vamos a suponer que la búsqueda de la totalidad, partiendo de un contexto no-universal de la historia de Occidente, ha pasado a través de las siguientes etapas:

- *el pensamiento del territorio y de uno mismo (ontológica, dual)*
- *el pensamiento del viaje y el otro (mecánico, múltiple)*
- *el pensamiento de nomadismo y totalidad (relacional, dialéctico).*

Estamos de acuerdo en que esta forma de pensar del nomadismo, este pensamiento errante, emerge sigilosamente de la desestructuración de las entidades nacionales compactas que todavía reinaban ayer y, al mismo tiempo, del nacimiento difícil e incierto de nuevas formas de identidad. En este contexto, el desarraigo puede favorecer la identidad, y el exilio puede ser visto como beneficioso, cuando éstos se experimentan como una búsqueda del Otro (a través del nomadismo circular). El imaginario de la totalidad permite desvíos que conducen fuera de cualquier totalitarismo.

La vida errante por tanto no procede de la renuncia ni de la frustración respecto a una supuesta situación de deterioro (desterritorialización) en origen; no es un acto de rechazo o un impulso incontrolado de abandono. A veces, al cargar con los problemas del Otro es posible encontrarse a uno mismo. La historia contemporánea ofrece varios ejemplos notables de esto, entre ellos el de Frantz Fanon, cuyo camino iba desde Martinica a Argelia. Eso es precisamente la imagen del rizoma, que promueve el conocimiento de que la identidad ya no está completamente dentro de la raíz, sino también en Relación. Porque el pensamiento de lo errante es también el pensamiento de lo que es relativo, tanto de la

cosa transmitida, como de la cosa contada. La idea de lo errante es una poética, de la que siempre se deduce que se contó en algún momento. La historia de lo errante es la historia de la Relación.

En contraste con el nomadismo directo (descubrimiento o conquista), en contraste con la situación de exilio, la vida errante acaba-en-y-con la negación de cada polo y cada metrópoli, tanto si está conectada o no con el acto viajero del conquistador. En repetidas ocasiones hemos mencionado que la primera cosa que el conquistador exportaba era su lengua. Por otra parte, las grandes lenguas occidentales, supuestamente fueron lenguas vehiculares, que a menudo ocuparon el lugar de una metrópoli real. La Relación, en cambio, se habla multilingualmente. Más allá de las imposiciones de las fuerzas económicas y de las presiones culturales, la Relación se opone justamente al totalitarismo de cualquier intento monolingüe.

En este punto parece que estamos muy lejos de los sufrimientos y preocupaciones de aquellos que tienen que soportar la injusticia del mundo. Su nomadismo es, en efecto, inmóvil. Ellos nunca han experimentado la melancolía ni el lujo extrovertido del desarraigo. Ellos no viajan. Pero una de las constantes de nuestro mundo es que de ahora en adelante se les transmitirá un conocimiento de las raíces desde el interior de las intuiciones de la Relación. Viajar ya no es el centro de poder, sino más bien un placer, un tiempo privilegiado. La obsesión ontológica por el conocimiento da lugar aquí al disfrute de una relación; esto es el turismo en su forma elemental y a menudo caricaturesca. Los que se van tras la emoción por esta pasión por el mundo compartido por todos. O los que pueden sufrir los tormentos del exilio interno.

Yo no describiría como un exilio interno la situación física de los que sufren la opresión de un Otro en su propio país, como los negros en Sudáfrica, debido a que la solución a este problema es visible y el resultado determinado, sólo la fuerza puede oponerse a esto. El exilio interno afecta a personas que viven donde las soluciones relativas a la relación de una comunidad con su entorno no son consentidas, o al menos todavía no lo son, por el conjunto de esa comunidad. Estas soluciones, precariamente indicadas como decisiones, siguen siendo privilegio de unos pocos que como resultado de ellas se ven marginados. El exilio interior es el viaje al exterior de ese encierro. La mayoría de las veces se desvía a compensaciones parciales y placenteras en las que se consume el individuo. El exilio interno tiende a la comodidad material, que en realidad no puede distraer la angustia.

Mientras que el exilio puede erosionar el propio sentido de identidad, el pensamiento de la vida errante —la idea a la que se refiere— por lo general refuerza el sentimiento de

identidad. Parece posible, por lo menos un observador, que el deambular errante y perseguido de los Judíos, pueden haber reforzado su sentido de identidad mucho más que su asentamiento en la tierra de Palestina. Estando exiliados los Judíos convirtieron la vida errante en una vocación, con un punto de referencia de una tierra ideal cuyo poder puede, de hecho, haber sido socavado por un país concreto (un territorio), elegido y conquistado. Pero esto es una mera conjetura, porque, si bien uno se puede comunicar a través de la visión imaginaria nómada, las experiencias de los exilios son incomunicables.

La idea del deambular no es una idea política ni es incompatible con la voluntad de la identidad, que a fin de cuentas no es otra cosa que la búsqueda de una libertad dentro de un entorno particular. Si está en desacuerdo con la intolerancia territorial, o con los efectos depredadores de la raíz única (cosa que hace que los procesos de identificación sean hoy tan difíciles), esto se debe a que, en la Poética de Relación, el que está errante (que ya no es viajero, descubridor o conquistador) se esfuerza por conocer la totalidad del mundo aunque ya sabe que nunca va a lograrlo —y sabe que es precisamente en eso donde reside la belleza amenazada del mundo.

El errante, desafía y descarta lo universal —ese edicto generalizador que resume el mundo como algo obvio y transparente, alegando para ello un supuesto sentido y un destino. Se sumerge en las opacidades de esa parte del mundo al que tiene acceso. La generalización es totalitaria: del mundo se elige un lado de los informes, un conjunto de ideas, que se distingue de los demás y trata de imponerse mediante la exportación de un modelo. El pensamiento de lo errante concibe la totalidad, pero renuncia voluntariamente a cualquier pretensión de resumirla o tomar posesión de ella.

Los libros fundacionales nos han enseñado que la dimensión sagrada consiste siempre en profundizar en el misterio de la raíz, adornada con variaciones de vida errante. En realidad el pensamiento errante es la aspiración inquebrantable y perenne a lo sagrado. Recordemos que Platón, que entendió perfectamente el poder del mito, tenía la esperanza de desterrar de la República a los poetas —los que forzaban la oscuridad. Desconfiaba de la palabra sin fondo. ¿No estamos regresando aquí, en el imprevisible meandro de la Relación, a esta palabra abismal? En ninguna parte se afirma que ahora, en este pensamiento de lo errante, la humanidad no tendrá éxito en la transmutación de las opacidades Mito (que antes sirvieron para establecer las raíces) y los conocimientos de difracción de la filosofía política, conciliando así a Homero y Platón, Hegel y el griot^[107] africano.

Pero tenemos que averiguar aquí si hay otras clarividencias de la relación con otras partes

[107] *Griot*: Es un narrador en el oeste de África, que perpetúa la tradición oral y la historia de un pueblo o una familia. Contador de historias tribales. El papel del griot era preservar las genealogías y tradiciones orales de la tribu. Los Griots eran por lo general los hombres de mayor edad. En los lugares donde el lenguaje escrito es privilegio de unos pocos, aún se mantiene el lugar de los griot como guardianes de la cultura. En Senegal, por ejemplo, el griot - sin tener que recurrir a la fantasía - recita poemas o cuenta historias de guerreros, basándose en sus propias fuentes.

del mundo (y que ya están actuando en forma subterránea) que de repente abrirán otras vías y ayudarán a corregir cualquier tipo de exclusión simplificadora, etnocéntrica que pueden haber surgido a partir de esta perspectiva. [...]

Mandato, Decreto

[...]Resumiendo lo que sabemos sobre la variedad de identidades, llegamos a lo siguiente:

Identidad Raíz

- *se funda en un pasado lejano, en una visión o un mito de la creación del mundo;*
- *es santificada por la violencia oculta de una filiación que se desprende estrictamente de este episodio fundacional;*
- *es ratificada por una afirmación de legitimidad que permite a una comunidad proclamar su derecho a la posesión de una tierra, que se convierte así en un territorio;*
- *se conserva al ser proyectada en otros territorios, haciendo de su conquista algo legítimo —y a través de la proyección de un conocimiento discursivo. Por lo tanto, la Identidad Raíz, hecha sus raíces en el pensamiento de identidad y de territorio y pone en marcha el pensamiento del otro y del viaje.*

Identidad Relación

- *no está vinculada a la creación del mundo, sino a la experiencia consciente y contradictoria de los contactos entre las culturas;*
- *se produce en la red caótica de la relación y no en la violencia oculta de la filiación;*
- *no crea ninguna legitimidad como garantía de su derecho, sino que circula, nuevamente ampliada;*
- *no piensa en un país como un territorio desde el que proyectarse hacia otros territorios, sino como un lugar donde se da, más que toma, y un «estar-con».*

La Identidad Relación reconcilia el pensamiento de lo errante y de la totalidad. El choque de la relación, por lo tanto, tiene repercusiones a varios niveles. Cuando las culturas seculares entran en contacto a través de su intolerancia, la violencia resultante provoca exclusiones mutuas que tienen un carácter sagrado y que por lo tanto hacen muy difícil cualquier reconciliación futura. Cuando una cultura que está expresamente compuesta,

tal como la cultura de la Martinica, es tocada por otra (la francesa) que «entró en» su composición y continúa determinándola, no radicalmente, sino a través de la erosión de la asimilación, la violencia de la reacción es intermitente e insegura de sí misma. Ya que el martinicano no tiene ninguna raíz sólida en ningún territorio o filiación sagrada. Realmente este es un caso en que la especificidad es un requisito estricto y debe ser definido lo más exactamente posible. Pues esta cultura compuesta está extremadamente frágil y desgastada por el contacto con una colonización enmascarada.

4.1.22- Heinz Kohut

El psicoanalista Heinz Kohut^[108], en su análisis de la relación de Freud con Fleiss, subraya las limitaciones de las teorías convencionales sobre creatividad. Las teorías tradicionales plantean que la creatividad requiere aislamiento e individuación, y que el trabajo creativo se desarrolla mejor por individuos muy autónomos que trabajan en solitario (Storr 1988; Williams 1960^[109]). Kohut sugiere que esta teoría ha empañado nuestra idea de los casos en los que hay personas creativas, incluyendo a Freud, que han realizado su trabajo más creativo mientras estaban unidas a un círculo colaborativo. Él se refiere a los fuertes lazos que a menudo caracterizan las relaciones en los círculos como «fusiones o uniones con auto-objetivos». Para subrayar su idea de las personalidades fusionadas, Kohut escribe «auto-objetivo» como una sola palabra, *autoobjetivo*. La persona creativa experimenta el *autoobjetivo* como una extensión de su propia personalidad, al mismo tiempo espectador fascinado y modelo idealizado. En un estado de fusión mutua interdependiente, los miembros de un círculo colaborativo se confían mutuamente sus más descabelladas ideas, se utilizan mutuamente como portavoces y críticos, y desarrollan un sentimiento de misión común. Erik Erikson describe a Fleiss como el «otro» de Freud, como su co-conspirador, su público que le celebra y a la vez su coro prudente que *parece haber tenido la talla y la educación extensa que le permitieron a Freud encargarle imaginaciones, transposiciones y suposiciones... (que) resultaron ser los elementos de una verdadera visión para sentar las bases de una ciencia.*^[110]

Imbricada en una relación con un *autoobjetivo* o una *autometá*, la persona creativa se siente más cohesiva y centrada, más libre para explorar ideas nuevas e incluso censurables, menos distraída por la culpa, la duda, el resentimiento o la envidia. La persona creativa fascinada por el magnetismo del *autoobjetivo*, invierte más energía en su vida interna y es capaz de realizar largos períodos de trabajo creativo.

4.1.23- Irit Rogoff

Irit Rogoff^[111], comisaria de arte y teórica de origen austriaco, afirma que la historia del

[108] Kohut, Heinz: *Self Psychology and the Humanities*. W.W.Norton & Company Inc. New York 1985.

[109] Storr, Anthony: «*Solitude: A Return to the Self*». Free Press. New York 1988; y Williams, Raymond: «*Culture and Society 1780-1950*». Columbia University Press. New York 1960.

[110] Erik Erikson: «*Identity and the Life Cycle*». W.W. Norton. New York 1980, p. 395, traducción mía.

[111] Irit Rogoff: *Production Lines*, en www.collabarts.org (Consultado el 21 de marzo de 2012)

Modernismo está unida a las nociones de colectividad y colaboración, pero también plantea que en el discurso modernista que nos han transmitido a lo largo de la historia, los procesos colaborativos suelen verse casi siempre como el resultado de afortunadas casualidades históricas que tienen lugar en atmosféricos cafés y que culminan finalmente con la aparición de una forma de actividad artística triunfante tan potente y coherente que necesariamente tiene que dejar marca en el ámbito de la cultura. De hecho, esta idea de colaboración (extraída de un modelo socio-histórico concreto, propio de los discursos ideológicos dominantes y las prácticas culturales hegemónicas llevadas a cabo principalmente por agentes culturales masculinos a lo largo del siglo XX) representa poco más que una forma animada de afinidad —una unión de un grupo de artistas en torno a una serie de movimientos formales que a su vez, presumiblemente, sirve para «unirlos» en un consenso ideológico y cultural. En otras palabras, no estamos ante una verdadera creación colectiva, sino ante una multiplicación de entes artísticos heroicos dentro de la formación simbólica de su proyecto artístico, que no renuncian a su individualismo heroico. Esta visión modernista de la colaboración adolece de una ausencia de posibilidades fundamentales inherentes al acto creativo colectivo: el cuestionamiento de la relación entre creación artística, actividad cultural e instituciones artísticas.

En su ensayo «Production Lines», Irit Rogoff afirma que

hoy todo/as somos conscientes de que el valor real de las obras no depende de su afiliación estilística sino de su atribución, es decir, no hay duda de que depende de la mano del autor concreto, de su punto de origen en el marco de la conciencia creativa del individuo «único» del Romanticismo. Este prestigio del individuo que viene desde la Ilustración, en los análisis de Roland Barthes, hace que sea lógico que en literatura haya también ese positivismo, el resumen epítome compendio y la culminación de la ideología capitalista, que atribuye la máxima importancia a la «persona» del autor. Siempre se explica la obra buscando en ella el hombre o la mujer que la produjo, como si, a través de alegorías de ficción más o menos transparentes, en el fondo siempre estuviera la voz de una sola persona, el autor esperándonos.^[112]

Irit Rogoff piensa que desde los años sesenta en Europa, Australia y los Estados Unidos los colectivos e iniciativas artísticas comprometidas social y políticamente se esforzaron por ser más accesibles para el gran público e intentaron fórmulas de auto-organización y formas más amplias de representación. Sin embargo esto fue un intento optimista y naïve por revivir una política cultural de la esfera pública histórica tal como la había planteado el filósofo alemán Jurgen Habermas:

Por «esfera pública» entendemos antes de nada el ámbito de nuestra vida social en

[112] Texto de Astrid Wege, en W.A.A.: «Art at the Turn of the Millenium», Taschen, Köln 1999.

el cual se puede formar algo parecido a la opinión pública. Una pequeña porción de esfera pública se genera en cada conversación en la que individuos privados se reúnen para formar un ente público... Este proceso marca una transición muy importante que va de las meras opiniones (por ejemplo cosas que se dan por supuestas en la cultura, actitudes normativas, prejuicios colectivos y valores) a una opinión pública que presupone un público dotado de raciocinio, una serie de discusiones públicas relacionadas con el ejercicio del poder que son por un lado de intención crítica y por otro avaladas institucionalmente.^[113]

4.1.24- Charles Harrison

Para Charles Harrison, historiador de arte de origen británico que formó parte de Art & Language, *la teoría crítica del Modernismo es una teoría del consumo enmascarada como teoría de la producción,^[114] y distingue entre dos tipos de colaboración distintos. El primer tipo es la colaboración que tuvo lugar en las primeras vanguardias, una cooperación positivista que sirve para expandir el campo de posibilidades y de recursos, que a la vez favorece el progreso del arte. David Silvestre la ha caracterizado como una combinación de optimismo y entusiasmo comparándolo con el género del musical de Hollywood: unos chicos juntándose en el cobertizo o en un garaje para organizar una actuación.^[115] Esta fórmula no es exclusiva de la vanguardia histórica, pero ha jugado un papel muy importante en las prácticas contemporáneas. En un artículo de finales de los 80, Craig Bromberg^[116] elaboró lo que él denominaba «esa sarna colaborativa» («that collaborating itch»), con el que hacía alusión a la idea modernista de colaboración: una colaboración sin el deseo de que haya una integración de elementos y describe una colaboración entre el novelista Stephen King y la artista Barbara Kruger a quienes diferenciaba entre las dos iniciativas. A veces las colaboraciones tienen que ver con un sentido de proceso, en el ámbito de las relaciones sociales concretas —la cualidad dialogante del trato diario. Otras tienen lugar en el ámbito de lo simbólico, en un nicho de poder donde los nombres propios de los individuos se unen, y esa es una parte esencial del producto. La colaboración (con Stephen King) fue más de este tipo. Fue creada como una especie de negocio para una película. Barbara Kruger, como artista que trabaja con el lenguaje de la representación que se construye a través de los medios de comunicación de masas, y que ha renunciado por completo a la singularidad de la tradicional voz del autor masculino, está especialmente bien situada para valorar tales diferencias, por lo que, en vez de deleitarse con los sentimientos románticos de estas reuniones históricas, afinidades artísticas y espíritus afines, lo que denuncia son las fuerzas del mercado que operan bajo la fachada de esas colaboraciones conjuntas entre unas determinadas personas con nombre. Es decir, no cree que sean verdaderas colaboraciones, sino que tienen*

[113] Jürgen Habermas, *Structural Transformations in the Public Sphere*, MIT Press, Cambridge, MA 1989.

[114] Charles Harrison (1986): «On the Surface of Painting», *Critical Inquiry*, vol. 5, nº2, p. 306.

[115] Esta es mi traducción resumida de la introducción de David Silvestre en el catálogo '*Dada and Surrealism Reviewed*', Arts Council of Great Britain, Hayward Gallery, London 1984.

[116] Craig Bromberg: *That Collaboratinf Itch*, ARTnews, vol.87, nº 9 (Noviembre 1988), p. 161.

un fin promocional, no en vano estas declaraciones hay que situarlas en el contexto de los años 80 y su desmesurada expansión mercantil del arte.

El segundo tipo de colaboración que nos interesa aquí es el que pone el énfasis en un cuestionamiento del proceso de producción a través de la práctica artística, la pérdida de la llamada autonomía de la obra de arte y el sometimiento del heroico artista individual al entramado cultural de la obra de arte. Lo importante de la puntualización de Harrison acerca de una teoría del consumo que enmascara una teoría de la producción, es que asume el punto de recepción antes que el punto de producción como un punto de vista analítico privilegiado. De eso modo, parece disolver la aparente contradicción entre la construcción cultural de tendencias por parte de identidades colectivas estilísticas y la supremacía del artista héroe individual en la misma trayectoria modernista. Harrison, con esta afirmación deja claros dos puntos fundamentales:

El primero es que dentro de la historia y la teoría de la cultura visual, tradicionalmente sólo hemos desarrollado las teorías más limitadas de la producción artística al tiempo que hemos permitido que los valores del mercado construyan una extensa serie de narrativas que se hacen pasar por una serie de obras de arte canónicas y los valores estéticos superiores que ellas representan. El segundo punto tiene que ver con la centralidad del «autor» en el discurso del arte como forma de consumo. Mientras se continúa dividiendo la historia en periodos y en erráticas y azarosas compartimentaciones de la cultura visual en agrupaciones estilísticas concretas, en lo que Michael Foucault ha denominado «prácticas divisorias a través de las cuales la organización institucional del conocimiento obtiene a la vez su poder y su coherencia interna», tanto los valores del mercado como los valores interpretativos han seguido dependiendo de la centralidad incuestionable del autor.^[117]

4.1.25- Gerardo Mosquera

Mediada la década de los años 90, el crítico e historiador de arte cubano Gerardo Mosquera^[118], nos recuerda otras formas de alteridad que surgen como consecuencia de la mundialización y que, como hemos comprobado en el apartado dedicado a genealogía de la creación colectiva, aparecen casi de manera sistemática en los contextos de Europa del Este y Latinoamérica y, más recientemente, también en los países asiáticos, como una forma auto-afirmación colectiva frente a un sistema del arte que continúa manteniendo, aparecen repetidamente, a unos en el centro y a otros en la periferia:

Aparece la figura del artista internacional (...), nómada posmoderno que se desplaza de una exhibición internacional a otra, llevando en su maleta los elementos de la futura obra o las herramientas para hacerla in situ. Esta figura, alegórica de los procesos de globalización, representa una ruptura clave con la figura del artista-artesano vinculado con un taller, donde realizó su obra para ser exportada.

^[117] Charles Harrison: *Art and Text*, with Dave Beech, Will Hill Et Aimee Selby, Black Dog Publishing, 2009.

^[118] Gerardo Mosquera, *Islas Infinitas: sobre arte, mundialización y cultura*, ensayo publicado en *Mundialización y periferias*, dirigido por Francisco Jarauta, Cuadernos 14, Arteleku, Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián 1998, p. 123 y ss. El ensayo recoge los textos de los participantes en el VI Seminario Internacional de Análisis de Tendencias 'Mundialización y periferias' celebrado en Arteleku del 8 al 12 de septiembre de 1997.

El artista se exporta ahora a sí mismo. Su trabajo se aproxima más al del gerente o ingeniero, que viajan constantemente para atender proyectos y negocios específicos. El taller, ese lugar volcánico ancestralmente vinculado con el artista, queda más como laboratorio de proyecto y diseño que de producción. Se quiebra así el vínculo físico demiurgo-taller-obra, que los asociaba en un espacio fijado y, más allá, con un locus y sus genios. Este tipo de obra y metodología están en relación genética con el lenguaje minimal- conceptual internacional. Con ella se facilita y abaratar notablemente un tipo de circulación basada en las bienales, las muestras temáticas y otras formas de exhibición colectiva «global».

La legitimación exclusivista y teleológica del «lenguaje internacional» del arte actúa como un mecanismo de exclusión hacia otros lenguajes y sus discursos. (...) en un círculo vicioso, estos medios tienden a mirar con sospechas de ilegitimidad al arte de las periferias que procura hablar en «lenguaje internacional». (...) Con frecuencia no se miran las obras: se tienen sus pasaportes, y éstos suelen estar en regla, pues responden a procesos de irrigación, apropiación, re significaciones, neologismos e invenciones en respuesta a la situación de hoy. Se exige a este arte una originalidad relacionada con las culturas tradicionales (que, precisamente, llevan ese pedido a causa de la marginación impuesta por la modernización colonial), es decir, hacia el pasado, o una invención total, ad ovo, hacia el presente. En ambos casos se le demanda declarar el contexto, en vez de participar en una práctica general del arte que en ocasiones podría sólo referir el arte en sí mismo. La apropiación periférica del modernismo resulta interesante en este orden de cosas. Además de cumplir su agenda propia, ella significó una pluralización y complejización del propio modernismo. Pero no suele pensarse en un modernismo global que reacciona ante diferentes situaciones contextuales. Así, José Clemente Orozco es siempre discutido dentro del muralismo mexicano, nunca como uno de los grandes artistas del expresionismo. En esta resta de interpretación coinciden extrañamente las posiciones de los poderes centrales, que confinan la diferencia al ghetto, y el enfrentamiento al nacionalismo afirmador de identidad, que la encierra tras una muralla. Más allá de la no siempre significativa cuestión del origen, las tendencias artísticas suelen considerarse internacionales en los centros y deriva activas fuera de ellos.(...) la globalización, la apertura posmoderna y la presión del multiculturalismo han inclinado la balanza hacia una mayor pluralidad. Pero, en general, y sobre todo los circuitos de élite, ésta ha respondido menos a una nueva conciencia que a una tolerancia paternalista y de «political correctness». Por otro lado, la nueva atracción de los centros hacia la alteridad ha permitido mayor circulación y legitimación del arte de las periferias, sobre todo delimitadas dentro de circuitos específicos. Pero con demasiada frecuencia se ha valorado el arte que manifiesta en explícito la diferencia, o mejor satisface las expectativas de «otredad» del nuevo exotismo posmoderno.

Charles Harrison ha afirmado, en algún sentido, que los libros de Foster y Krauss presentan un nuevo tipo de lógica y de voz común, aunque incluyen una metodología

mucho más amplia que la narrativa formalista. El mismo Harrison, a través de su propio escrito y de su trabajo como miembro de Art & Language, ha avanzado mucho en la periodización de la historia del arte posterior a 1960. También él ha descrito muy acertadamente las complicaciones de autoría e identidad artística en el arte modernista y tienen también una fuerza considerable sus argumentos regionalistas.^[119] Algunos teóricos postcolonialistas también han tratado los mecanismos de poder y traducción, especialmente la habilidad de los individuos para reconstruir la identidad cuando se mueven más allá de fronteras culturales y nacionales.^[120] Pues los puntales del concepto de imitación desarrollados en mis últimos capítulos, los escritos de Gayatri Chakravorty Spivak, Homi K. Bhabha y Gesta Kapur sugieren que el análisis reconstructivo de la posmodernidad e implícitamente de la vanguardia reinscribieron los conceptos occidentales de frontera en la periferia colonizada.^[121]

Posteriormente Edward Said observa en *Cultura e Imperialismo* que a menudo la autoría postcolonial se alejó de una idea estable de autor original.^[122]

4.1.26–Charles Green

Charles Green ha estudiado en particular la historia del arte contemporáneo del período que va de finales de los 60 a finales de los 70, una época en que la especialización se convirtió en un fenómeno social generalizado, por eso, más allá de la mera derrota «de la pintura» defendida por parte de la crítica y artistas conceptuales del momento, Green cree que la colaboración dentro de las artes debe ser vista con una perspectiva más amplia dentro de esa división cada vez mayor de la mano de obra y la profesionalización que se estaba experimentando en ese período. Pero también cree que la pintura era una figura, una metonimia, que representaba el concepto de artista bohemio del siglo XIX que los artistas de ese período llegaron a despreciar. Se podría decir que los artistas que le interesan no predicen un cambio a la manera de la vanguardia, sino más bien en respuesta y como reflejo esta tendencia de más larga duración que era tan visible en las plantas de fabricación, dentro de las disciplinas académicas y en la vida cotidiana. Es decir, que de alguna manera ve las formas avanzadas de la división del trabajo reflejadas en prácticas de un arte híbrido que trasciende los sujetos y los medios singulares ¿O quizá esta lectura es una interpretación marxista banal y mecánica?^[119] *Pero hay más que eso, la estética productivista implícita en la modernidad de orientación marxista también fue rechazada por los artistas, al menos por la mayoría al principio, aunque es ese modelo el que termina por llevarles a una idea más convencional de colaboración —el colectivo— que volvería más tarde. Sus colaboraciones no fueron tanto una manera de conectar con un proyecto social —a pesar de que fue en el caso de Art & Language*

^[119] Charles Harrison, «The Conditions of Problems», en este ensayo sobre Art & Language (Oxford: Basil Blackwell, 1991) 8-12. Para una historización de la Vanguardia ver Raymond Williams, «Metropolitan perceptions and the Emergence of Modernism» (1985), reimpreso en su «The politics of Modernism. Against the new Conformists», Ed. Tony Pinkney (London: Verso, 1989), pp. 37-48.

^[120] Edward Said, *Culture and Imperialism* (London: Chatto and Windus, 1993), p. 400.

^[121] Ver Gayatri Chakravorty Spivak, *The Post-Colonial Critic*, ed. Sarah Harasym (New York: Routledge, 1990), Homi K. Bhabha, «The other Question: *Discrimination and the Discourse of Colonialism*», en Marcia Tucker, ed. «*Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*» (Cambridge: MIT Press, 1990), 71-87; Geeta Kapur, «*When Was Modernism in Indian Art?*» *Journal of Art and Ideas*, n°s 27-28 (Marzo de 1995), pp. 105-26.

^[122] Edward Said, op. cit., p. 400.

después de su inicio, cuya historia se la dejó a las muchas otras personas que están trabajando en ello— sino más bien una forma de ver si era posible realizar tal actividad. Conforme pasó el tiempo, y muchos escritores han estudiado esto, el deseo de ver una acción política en el arte a través del trabajo colectivo fue siendo sustituido cada vez más por el deseo de ver si la colaboración podía facilitar, a través de la eliminación del artista, una nueva zona entre el arte, la escritura y la historia. Esta zona me ha fascinado, no por la capacidad de conectar arte y política, que creo que está implícita en muchas de las actividades que estamos viendo en este momento, sino por la definición del nuevo género intermedia en el arte contemporáneo, que sólo en parte consiste en los nuevos medios y en parte en una especie de estética idiotizada.

A la pregunta de Geert Lovink, ¿Qué puede decirnos sobre el arte de la colaboración? Gilbert & George siguen juntos, pero Marina Abramovic y Ulay rompieron de una manera bastante triste. La gente hoy en día invierte mucho tiempo y energía en colaboraciones (online) y se decepcionan profundamente cuando la colaboración se rompe. Tengo que pensar aquí en lo que Michel Foucault escribe sobre la amistad. Usted mismo está colaborando. Green responde:

Abramovic y Ulay al parecer se reunieron de nuevo recientemente con ocasión del 50 cumpleaños de Marina, y bailaron la posición del tango congelado inmortalizada en una de sus trabajos de resistencia que hicieron juntos, (...). Hay algo más que quiero recordar: la colaboración no es lo mismo que la amistad, y la amistad implica cooperación. La amistad es siempre frágil (...)

Las colaboraciones dentro y/o por la amistad al final siempre son insostenibles, a menos que la amistad se rija por una economía del civismo. La colaboración implica más, mucho más. La colaboración consiste en la articulación de relaciones contractuales. Mientras trabajaba en mi proyecto, que como he dicho antes comenzó como un intento de explicar un momento fundacional del arte que para mí fue especialmente importante, me di cuenta de que la colaboración artística era una lente con la que explicar el universo más amplio del cambio artístico. Me di cuenta de que la tipología de los tipos de colaboración que había realizado (cooperación en colectivo, cooperación a corto plazo, los grupos corporativos, burocráticos o asociaciones, parejas casadas y familias y, finalmente, parejas públicamente e intensamente unidas que han creado «terceros artistas») también se convirtió en un relato, ya que ciertos tipos de colaboración fueron contestados por otras personas, al demostrarse que eran insuficientes para la solución de los problemas artísticos. El productivismo se ha vuelto loco. El último tipo de colaboración que cito en la lista —la pareja que se identifican con su arte— se ilustra no sólo en el trabajo de Marina Abramovic con Ulay, sino también en el de Gilbert & George. No sé si hay reglas sobre la longevidad de la colaboración, pero me parece que las colaboraciones

que se inspiran en las estructuras familiares, con la identidad de colaboración más bien como una pared de castillo apuntalada con roles que pueden intercambiarse y revertirse —era un modelo más fácil de mantener a menos que en este segundo modelo el respeto sea la base absoluta de la relación, que es abiertamente el caso de Gilbert & George, que además de ser pareja son modelos de cooperación y generosidad incluso para críticos de arte intrusos como yo. La auto-revelación estaba implícita en las colaboraciones de la «tercera mano» y es insostenible su comprensión incluso para los propios artistas, siempre llega un momento después de la experiencia y, a su vez, llega un momento de iluminación después del evento, como afirma la teología budista. La de la dificultad de la línea de sostenibilidad de colaboración. La sostenibilidad y los distintos tipos de contrato de colaboración están vinculados. El problema radica, una vez más, en confundir la colaboración con la amistad. Los colectivos no son lo mismo que las colaboraciones. Todos los artistas que he investigado han trabajado juntos durante largos periodos de tiempo. Es muy poco probable que Christo y Jeanne-Claude, o Ana y Patrick Poirier, o Helen y Newton Harrison, o Gilbert & George, o muchos otros, opten por trabajar fuera de su colaboración. Es obvio que hay mucho esfuerzo y placer mutuo en su empeño colaborativo. Pero otras colaboraciones, como la de Mel Ramsden y Ian Burn, que más tarde se unieron a Art & Language, no están basadas en un vínculo sexual en absoluto, e incluso en su caso la relación contractual parece que se articuló bastante tempranamente y de manera bastante clara. Cuando empezamos a trabajar en colaboración —Lyndell y yo— nos dimos cuenta que teníamos que comprometernos a trabajar juntos por el resto de nuestras vidas, y un poco más tarde nos dimos cuenta que teníamos que abandonar completamente cualquier idea de la producción en solitario a tiempo parcial. Ahora uno de nosotros se puede hacer cargo de la producción de una serie de trabajos —lo cual, creo, es bastante habitual— pero todo está bajo el paraguas del trabajo en equipo.

En su ensayo «Against Artists»,^[123] Charles Green describe a los/las artistas como *ladrones en el desván, que prueban identidades diferentes, a veces casi olvidadas, en el caóticamente organizado desván de la historia y revuelven en habitaciones oscuras y llenas de polvo donde se almacenan distintas variaciones de identidades de autor alejadas de nuestra vista*. Esto se opone a la idea convencional del artista solitario esperando pasivamente que se le encienda la bombilla de la inspiración. Este cliché está profundamente fijado en la imagen de los/las artistas que reflejan los medios de comunicación, así como en las valoraciones de mercado que a menudo se basan en cuestiones como la originalidad y la autenticidad y en gran parte de las ideas de la gente de la calle esto se ve como algo «normal». Quien ve eso como normal, entonces la construcción consciente de identidades de autoría alternativa le debe resultar aberrante. La colaboración artística es un caso especial y obvio de manipulación de la figura del artista, ya que cualquier colaboración por pequeña que sea supone una alteración elegida deliberadamente de

^[123] Charles Green, «Against Artists», documento online: <http://collabarts.org/?p=5> (consultado por última vez el 30 de octubre de 2011). Charles Green es historiador, artista y crítico de arte especializado en historia del arte internacional y de Australia a partir de 1960.

la identidad del artista individual a una subjetividad compuesta. Uno espera que surjan nuevas formas de entender la autoría en las colaboraciones artísticas, formas de autoría que pueden tener relación o no con las producciones individuales de los/las artistas antes de tomar parte en proyectos colaborativos.

En su ensayo «Collaboration as Symptom»^[124] —La colaboración como síntoma— Charles Green afirma que el artista siempre aparece en sus obras, situándose voluntariamente en el centro de la escena por medio de autorretratos, pero también en los márgenes de todas sus obras, construyéndose a sí mismo a través de pinceladas, estilo, preferencias personales y motivos repetidos —en resumen, en una intersección entre la subjetividad y el medio. Como principio básico de conocimiento, parece obvio, pero hay grados muy distintos de intenciones conscientes que intervienen en este proceso, especialmente durante la segunda mitad del siglo XX, época en la que muchos/as artistas pensaron cuidadosamente la forma de «codificarse» a sí mismos/as dentro de su obra, manipulando la forma en que aparecían. Esto no quiere decir que los/las artistas sean narcisistas o que estén necesariamente interesados/as en las políticas de identidad, sino que siempre han reconocido y explotado la inevitable auto-representación implícita en toda obra.

Charles Green cree que la colaboración fue un elemento fundamental en la transición de la modernidad a la postmodernidad y que desde el conceptualismo de finales de los 60 en adelante surge claramente una nueva trayectoria de colaboraciones. La proliferación de equipos que se dio después de los 60 no sólo puso en tela de juicio el concepto tradicional de identidad artística sino también el marco —el discurso sobre los límites entre el «dentro» y el «fuera» de una obra de arte:

Pero ¿cuáles fueron los intereses de estos distintos métodos de colaboración? ¿Quién se benefició, a quién se marginó y quién fue eliminado de la historia oficial?

Si como creemos, estos equipos se recreaban a sí mismos como materializaciones de una imitación textual, entonces debemos atender tanto al texto como al contexto artístico. Voy a responder a las preguntas que he formulado anteriormente por medio de una historia selectiva de la colaboración posterior al impacto del 68, más concretamente, fijándome en aquellas colaboraciones que incluyeron modelos no convencionales de autoría en una serie de casos de estudio. Me he fijado en colaboraciones en el ámbito del arte internacional que se dieron a conocer en la década de los 70, situándolas dentro de la evolución del conceptualismo: Conceptual, Land Art, Body Art y muchas otras etiquetas de estilo. Debido a esta limitación de enfoque, no he escrito sobre equipos que admiro profundamente como Group Material o Komar & Melamid.

[124] Charles Green, «Collaboration as Symptom», documento online: <http://collabarts.org/?p=4> (consultado por última vez el 30 de octubre de 2011).

Son tres los modelos solapados de equipos artísticos que se desarrollaron desde mediados de los 60 en adelante. Primero, entre 1966 y 1975 los futuros miembros de los que sería Art & Language construyeron unas identidades altamente burocráticas. Segundo, a finales de los 60, tanto los Poirier como la familia Boyle o los Harrison desarrollaron por separado formas de colaboración imbricadas entre miembros de una familia o de pareja o compañeros de vida. Finalmente, algunas parejas de artistas desarrollaron una tercera identidad de autoría borrando las propias individualidades artísticas: desde principios de los 70 en adelante Christo y Jeanne-Claude desarrollaron una figura de autor de transición que difería de la tradicional figura patriarcal y se dirigía hacia el terreno de lo empresarial y la creación de una marca. Por su parte desde 1969 Gilbert & George identificaron sus colaboraciones con su obra y entre 1976 y 1988 Marina Abramovic y Ulay desarrollaron su «tercera mano». Estas tres categorías se solapan en gran medida. Los Poirier, por ejemplo, desarrollaron una tercera mano (su arquitecto/arqueólogo), pero no se identificaban literalmente con su obra.

(...)Durante los años 60 y 70 del siglo XX, una inmensa mayoría de artistas pusieron a prueba los límites del arte. También se ha dicho que sometieron a prueba otras cosas, como la obra de estudio. De hecho el cambio de paradigma del artista solitario fue similar al cambio relacionado con el del estudio. No fue tan literal, pero sí igualmente radical, como la famosa pregunta que se hizo Tony Smith camino de la autopista de New Jersey: ¿por qué seguir haciendo arte en el estudio?

Mirando atentamente un gran número de obras surgidas de colaboraciones, he descubierto que los/las artistas necesitan esas colaboraciones y otros tipos de autoría para poder afrontar muchas de las acuciantes preguntas que plantea hoy el arte contemporáneo. ¿Qué se preguntaban y cómo enfocaron esas cuestiones? Este ensayo comprende un período que a grosso modo podría ser la década de los 70 (extendiéndose desde finales de los 60 hasta los primeros años de la década de los 80). Durante ese tiempo, hubo un cambio significativo tanto en el discurso crítico, como en el propio arte, coincidiendo con la aceptada pero dramática aparición de la teoría y del arte postmodernos. Si miramos atrás, vemos que las reinventaciones de la identidad artística a finales de los 60 y los años 70 han sido ampliamente descritas por medio de los términos de la narración de los triunfadores de la década siguiente —en este caso, por medio de la crítica de la representación posmoderna. ¿Pero son suficientes estos términos para esbozar unas líneas comunes bajo las modificaciones de la autoría que hicieron los artistas? Ciertamente, las teorías del arte posmoderno basadas en identificaciones alegóricas, simulación y apropiación son unas herramientas cada vez más inapropiadas para evaluar el arte más allá del horizonte del arte canonizado durante los 80. Quizá el rotundo éxito institucional del estilo postmoderno, moderado por su reacción contra una forma neo-expresiva de postmodernidad, atrincheró el discurso crítico hacia ciertos tipos de diferencia. Muchas trayectorias alternativas emergen de una relectura de los 70, problematizando los conceptos de identidad artística subyacentes en el canon postmoderno

y su galería de espejos. Inevitablemente los artistas de los 90 empezaron a vaciar esos límites. Incluso aceptando la (ilusoria) arbitrariedad de la división por décadas, nos da la sensación de que hay una mayor discontinuidad entre los 70 y los 80 de lo que cabría esperar y sorprendentemente de que hay signos de continuidad entre los artistas de los 70 de los que se habla en esta tesis y el arte de finales de los 90. También hay otra razón por la que es importante visitar estas colaboraciones: la actual importancia que han cobrado las prácticas alternativas de los 70 para los intereses conceptuales de los 90.

En la primera parte, observamos las colaboraciones que se dieron en el arte conceptual más temprano, especialmente las colaboraciones de Joseph Kosuth, Ian Burn y Mel Ramsden. Joseph Kosuth definió su reacción contra la identidad auto-expresiva como una reacción contra la «pintura», a pesar de que él consiguió construir hasta un grado sorprendente un estilo depurado de firma partiendo de estructuras tipográficas. Aunque en su caso, su manifiesto rechazo por lo manufacturado fue fundamental para la consistencia de su obra desde la Segunda Investigación en adelante.

Burn y Ramsden 'enmarcaron' su reacción contra la auto-expresión de la identidad artística individual por medio de metáforas jerárquicas y métodos burocráticos de trabajo en equipo, con unos escritos casi-filosóficos sobre (y que a la vez contenían) sus obras. Ellos creían que podía crearse un espacio entre arte y teoría del arte por medio de un arte colectivo de proposiciones críticas basadas en textos.

Por otro lado están las colaboraciones basadas en compromisos de larga duración, como la de unidades familiares y parejas. Alrededor de los años 70, la familia Boyle, Anne y Patrick Poirier y Helen Mayer Harrison y Newton Harrison reformularon la obra artística como «un tipo de obra» capaz de llevarse a cabo por la acción de estructuras colaborativas identificadas con la familia o la pareja y articuladas por medio de estilos decididamente anónimos en proyectos que durarían décadas. Su afán archivista antropológico se erige como un puente entre la modernidad y la posmodernidad, ya que persiguen uno modelo de producción que puedan llegar a ser genuinamente descentralizado. Sin embargo, como estos artistas no fueron parte del ataque del modernismo de Clement Greenberg, hasta cierto punto se han vuelto invisibles para la historia, ya que han permanecido como paradigma un tipo de debate en el que ellos no están incluidos —que es el debate de la crítica ideológica del último modernismo. Sin embargo, su énfasis por la representación de la memoria fue bastante sistemático, incluso si no afectaba su malinterpretada legibilidad dentro de debates más convencionales, como una mera nota al margen. El resultado fue que esta idea suya, que la crisis de la visualidad era una prolongación de la crisis de la memoria, permaneció invisible a la mayoría de los críticos. La prueba es que aquellas ideas alternativas, como las del entonces importante crítico Jack Burnham, casi han desaparecido en los textos recientes que revisan esa época. En cualquier caso, estos artistas extendieron el dogma conceptual de que una obra

de arte es sobre ideas que deben codificarse con lenguaje. Sus obras responden a esa disposición contra lo visual atribuida a los conceptualismos de los años 70.

Por último están, observo las colaboraciones artísticas donde los artistas identificaron su colaboración con su obra. Green propone que la intersección de la colaboración con un discurso de silencio e inaccesibilidad nos muestra que la representación no es ni una ventana transparente a la subjetividad de la autoría ni tampoco suficiente para representar al individuo. Su método es mapear las cuestiones de absorción y teatralidad de Michael Fried sobre las colaboraciones de Gilbert & George y Marina Abramovic y Ulay. Esto explica por qué las acciones de estos artistas ignoraron al público: silencio y desconocimiento, en combinación con la complejidad de la autoría doble, denegaron las esperadas economías de la representación (concretamente las formas binarias con las que habitualmente describimos el género, el dolor y al experiencia). Las obras se complican por esta serie de dobleces, tanto que cualquier idea de los límites de la identidad como indicador del yo se vuelve pura apariencia. En primer lugar la colaboración entre Christo y Jeanne-Claude representa una transición incompleta de la identidad individual a la empresarial. En segundo lugar, Gilbert & George representan un ejemplo colaborativo mucho más complejo de eliminación del yo. En su obra los artistas aparecen como objetos escultóricos tridimensionales de forma especial: como apariciones cultas de una realidad más elevada dominada por una apariencia estética. En tercer lugar, Green señala el concepto de terreno inductor del lenguaje artístico introducido por Marina Abramovic y Ulay, que ellos vieron como una experiencia del vacío, aún sin traducir, como una memoria corporal del éxtasis.

Green afirma que hay una tercera identidad que resulta de estos tres tipos de colaboración, llegando a afirmar que las drogas fueron para algunos artistas los medios estratégicos y casi terminales para poder desprenderse de las típicas señas de identidad de la indeseada personalidad de autor —las cada vez más cuestionadas identidades artísticas tradicionales durante los años 70. Recojo a continuación parte de su disertación:

El artista solitario individual es una figura histórica. Hay muchos estudios de autoría en la Edad Media —que prueban que el anonimato y la acción colectiva eran muy comunes— y de talleres del Renacimiento, con sus complejas divisiones jerarquizadas del trabajo y de escalas de graduación que definían individualmente a un asistente según su posición en el taller. Una investigación sobre la naturaleza de la autoría —no simplemente la mera atribución— en la pintura del Renacimiento y el Barroco da una idea de las grandes figuras, especialmente Rembrandt y Pedro Pablo Rubens, mucho más compleja a medida que vamos comprendiendo la naturaleza colectiva de empresa estudio holandés y flamenco.^[125]

[125] Ver por ejemplo, Yael Even, «Artistic Collaboration in Florentine Workshops» (Ann Arbor, Mich.: University Microfilms International, 1984); Svetlana Alpers, Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market (Chicago: University of Chicago Press, 1988).

Los estudios de Thomas Crow sobre la pintura neoclásica francesa hacen que la gran reputación adquirida por Jacques-Louis David aparezca como el producto de muchas manos e incluso de muchos estilos de firma.^[126] Esta investigación modula mi estudio sobre colaboración artística, en el sentido de que tengo especialmente en cuenta a aquellas colaboraciones que no son la simple fusión dos «manos» en una, sino que me fijo en aquellas colaboraciones que manipulan el concepto mismo de estilo o firma individual. De la misma manera, no todas las colaboraciones se interesan por el tema de la autoría, sino que muchas colaboraciones realizan obras como si sólo hubiera un artista y no un trabajo colectivo. Sin embargo, he podido comprobar que pocas obras colectivas han fracasado a la hora de codificar su autoría dispersa con divisiones especializadas del trabajo o con aumentos ante el posible desgaste del trabajo. Casi todos han ideado estrategias en las que el conocimiento de la autoría colectiva estaba asumida implícitamente para convencer al público. ¿Pero de qué?

Desde los grandes cambios acaecidos durante los años 60, la identidad artística no ha sido algo asumido que simplemente nos venía dado. (...) Las categorías de colaboración artística y de identidades artísticas manipuladas o construidas —en contraposición con las «naturales» o individuales— se solapan pero no son lo mismo. Lógicamente hay otras formas de identidad artística modificada sobre las que podría haber escrito —por ejemplo seudónimos y personalidades ficticias— y aunque este tipo de identidades ficticias aparecen en algunas de las colaboraciones que describo, no son relevantes para este estudio, aunque sí lo son el tema del encubrimiento y la desaparición.

En muchas de las colaboraciones temporales de corta duración, cada individuo conserva su estilo individual como autor, a pesar de que cada artista participante pueda contribuir a un área de trabajo diferente. Un ejemplo claro es la colaboración de Andy Warhol con Jean-Michel Basquiat. Pero este tipo de colaboraciones cortas que preservan el estilo de cada autor raramente ocupan mucho más que un lugar secundario accidental dentro de la obra de un artista. En otro tipo de colaboración, que también hemos ignorado en esta tesis, muchos técnicos o eficientes artesanos, que funcionan más que como meros asistentes, colaboran durante largos períodos de tiempo con un artista que normalmente recibe todo el reconocimiento en solitario. Ian Hamilton Finlay y Frank Stella son ejemplos de este estilo de colaboración, ya que cada uno de ellos trabajó con maestros artesanos para realizar obras que de otra forma jamás habrían sido posibles.

En Europa y Norteamérica surgieron muchos tipos de colaboración entre principios y mediados de los 90: en primer lugar, la categoría colectiva de gemelos y hermanos (los gemelos Stara Twins, las hermanas Wilson, los gemelos Jake y Dinos Chapman, entre otros muchos ejemplos de trabajo entre hermanos); segundo, los colectivos de larga duración con un grupo de miembros relativamente grande y fluctuante (por ejemplo el tipo de colaboración de Group Irwin, Dumb Type y Tim

[126] Ver Thomas Crow, «Emulation: making Artists for Revolutionary France» (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1995). A finales de los 80 y principios de los 90, quizá en respuesta a investigaciones de editores de revistas sobre novedades artísticas, hubo un pequeño crecimiento de artículos sobre modelos alternativos de obra artística. Entre ellos el artículo de Eleanor Heartney, «Combined Operations», *Art in America* 77, nº 6 (Junio 1989): 140-47; Glenn Zorpette, «Dynamic Duos: Artists Are Teaming Up in Growing Numbers», *Art News* 93, nº 6 (verano de 1994): 564-69. Heartney repasa algunas colaboraciones de parejas contemporáneas de Estados Unidos y Europa, entre ellas la de Kristin Jones y Andrew Ginzler, TODT, los Starn Twins, McDermott & McGough y Clegg & Guttman.

Rollins y K.O.S. es similar en estructura a la de Art & Language de los años 70); en tercer lugar, una serie de complejas figuras de ficción de autoría en las que artistas individuales se hacen pasar por grupos de colaboración (que incluirían el Museum of Contemporary Ideas del artista escocés Meter Hill, el colectivo holandés Seymour Likely y el artista de Los Angeles que dirige el Museum of Jurassic Technology).

Antes del período que describimos en este estudio hubo varios colectivos artísticos que sobresalieron y que incluyeron a grandes figuras cuya producción continuó hasta bien entrados los años 90 (como el formado por Ed y Nancy Reddin Kienholz o el de Claes Oldenburg y Coosje Van Bruggen) y a los que sólo mencionaré, como tampoco aludiré a la compleja producción que Art & Language realizó posteriormente a 1975 y sobre la que tanto se ha escrito. También ignoro las muchas colaboraciones que jalonaron los 80, como Jones & Ginzel, TODT, Clegg & Guttman, McDermott & McGough o Gran Fury y dejo para quien quiera informarse más sobre las importantes colaboraciones realizadas por los artistas rusos durante los años 80 y 90 (por ejemplo Medical Hermeneutics).

(...) Los pocos críticos que han escrito sobre colaboración han afirmado que detrás de un gran número de autores hay colaboradores invisibles, normalmente sus compañeras femeninas. Más o menos esta es la postura que defiende el libro editado por Whitney Chadwick e Isabelle de Courtivron, pero la sobre-personalización que ellas hacen simplifica el complicado tema de la intención y de la identidad.^[127] A diferencia de este libro, mi tesis no depende de la recuperación de obras conjuntas no expuestas previamente, aunque está claro que en dos de los equipos que estudio —la familia Boyle y Christo & Jeanne-Claude— el nombre masculino (sistema patriarcal) fue durante mucho tiempo el que recibió el reconocimiento. Los equipos incluidos en esta tesis fueron elegidos por una razón distinta: no para afirmar la importancia de la colaboración dentro del corpus del primer arte posmoderno. Tampoco son interesantes los artistas simplemente porque trabajen colectivamente. La colaboración no ha sido un acto radical en sí desde la época más temprana de las vanguardias, cuando los constructivistas rusos o los surrealistas franceses practicaban, por muy distintas razones y con medios muy distintos, la colaboración artística para escapar de las consecuencias limitadoras de los métodos de producción individual existentes.

Otra segunda forma de objeción crítica contra este estudio me resulta más difícil de argumentar: la de que estos equipos artísticos son figuras aisladas, que mi elección de los/las artistas es idiosincrásica y poco representativa y que su relevancia se limita al momento artístico que tuvo lugar después de 1968. Es cierto que los artistas incluidos aquí son poco usuales y también sus obras, debido en parte a que la producción artística colaborativa es difícil de catalogar. Aunque lo más importante de mi tesis no es la enumeración de extraños procesos de trabajo de ciertos artistas, ni tampoco una crítica de su marginalidad, sino la necesidad de desentrañar el enigma de unos «autores» alternativos y su conexión con la crisis de la representa-

[127] Whitney Chadwick e Isabelle de Courtivron, editoras, «Significant Others. Creativity and Intimate Partnership», Thames and Hudson, London 1993, p. 201-202.

ción, que en realidad es también una crisis de intención artística. El arte conceptual es un punto de partida apropiado puesto que las colaboraciones conceptuales no fueron simplemente el resultado de una fusión de voces, sino productos implícitos y muy intencionados de una versión textual del «campo expandido».

Los escritos sobre colaboración posteriores a los años 60 son a primera vista sorprendentemente escasos, pero al menos esto indica que la segunda objeción es infundada, como lo es el explosivo (desacreditado) corpus de escritos sobre Marina Abramovic. Hay un par de catálogos de exposición y unos pocos artículos periódicos sobre colaboración, incluyendo un conocido reportaje en Art Journal sobre colaboraciones entre artistas y escritores y aparte una gran cantidad de escritos individuales sobre cada uno de los artistas incluidos en mi estudio.^[128]

En 1984 Cynthia McCabe comisarió la exposición «Artistic Collaboration in the Twentieth Century» para el Museo Hirshorn (Washington D.C.). Aunque el catálogo de la exposición es un libro de referencia muy interesante, lo que pretende es demostrar su premisa: «la colaboración ha sido un componente fundamental para el desarrollo de la Vanguardia»— por medio de la demostración de la ubicuidad más que de la importancia de la colaboración.^[129] El catálogo de la exposición Team Spirit de las comisarias Susan Sollins y Nina Castelli Sundell está dedicado a las colaboraciones posteriores a los 70 e incluye el elocuente ensayo de Irit Rogoff titulado «Production Lines», el cual sitúa las teorías estructuralistas sobre autoría como algo crucial para comprender el trabajo de una colaboración artística coherente.^[130] Primeramente Rogoff identifica un estilo de crítica artística por medio de la cual la colaboración se puede entender como una expansión del «campo» del arte, demostrando así la inefable inventiva del espíritu humano. Los artistas modernistas trabajaron en revolucionarias colaboraciones y subversivos colectivos, pero esos proyectos fueron recogidos invariablemente en los escritos siendo absorbidos por el culto al genio individual. Como ella afirma, «este concepto de colaboración es extremadamente limitado, ya que asume que ese reunirse de talentos y habilidades que se nutren mutuamente es un proceso simple, sin los problemas de los temas de las diferencias ni las resistencias». ^[131] En segundo lugar, ella sugiere que las colaboraciones se han visto como unas prácticas importantes tanto en la modernidad como en la postmodernidad porque el acto de sojuzgar la firma individual es una cuestión paradigmática de la producción artística.

Los informes sobre colaboraciones literarias en relación a temas de autoría son más intrigantes y más gratificantes. En «Multiple Authorship and the Myth of Solitary Geniuses», Jack Stillerger presenta un informe de las intervenciones editoriales en la literatura inglesa desde William Wordsworth en adelante, centrándose en Wordsworth, John Kyats, Samuel Coleridge y T. S. Elliot (en el último caso, analizando las modificaciones de Ezra Pound en la obra The Wasted Land.)^[132] Stillerger ensaya el texto de Roland Barthes «La Muerte del Autor». Pero prácticamente asume que este texto legitima su tesis de que las prácticas colaborativas se encuentran detrás de

[128] Ver Dbra Bricker Balken, «Editor's Statement», Interactions between Artists and Writers, reportaje especial, Art Journal 52, n° 4 (invierno 1993), pp.16-17; Bricker Balken menciona un modelo de autoría colectiva desarrollada en este estudio: la tercera mano o la «tercera mente», donde dice que "William Burroughs y Byron Gysin han afirmado que por medio del proceso de colaboración se crea una voz anónima y despersonalizada".

[129] Cynthia Jaffee McCabe, «Artistic Collaboration in the Twentieth Century: The Period between Two Wars», en el catálogo de exposición 'Artistic Collaboration in the Twentieth Century' comisariada y editada por Cynthia Jaffe McCabe (Washington D. C., Smithsonian Institution, 1984, 15-44.

[130] Irit Rogoff, «Production Lines», en Susan Sollins and Nina Castelli Sundell, comisarias y editoras, "Team Spirit", catálogo de exposición, New York: Independent Curators Incorporated, 1990, pp. 33-39.

[131] Irit Rogoff, «Production Lines», en Susan Sollins and Nina Castelli Sundell, comisarias y editoras, "Team Spirit", catálogo de exposición, New York: Independent Curators Incorporated, 1990, pp. 33.

[132] Jack Stillerger, «Multiple Authorship and the Myth of Solitary Geniuses», Oxford University Press, 1991.

muchos autores famosos, un enfoque que tiene fallos graves, por mencionar uno, olvida el «autor-plus» formado por la autoría colectiva. En vez de un genio solitario él lo substituye por dos.

“El estudio de Michael Wood” The Magician’s Doubts: Nabakov and the Risks of Fiction expone una distinción más útil —entre identidad artística construida como estrategia y como propiedad textual universal.^[133] Wood describe una «firma» de escritor como una serie de signos característicos y metáforas por medio de las cuales el lector reconoce las identidades de los escritores. El asegura que esta firma es la subjetividad visible del escritor; y que el «estilo» en cambio es un despliegue más complejo de una serie de tropos, metáforas, estructuras y recursos entre los que se encuentra la firma. Incluso si admitiéramos las revelaciones sobre la lectura que hicieron Barthes, Foucault y Derrida, eso no significa en absoluto que los autores estén muertos o destinados a desaparecer. En vez de eso, los autores pueden subvertir muchas cosas precisamente cuando están ausentes, ya que pueden construir su firma tan cuidadosamente como su estilo. En este sentido, Leo Versan y Ulysse Dutoit desarrollan una sutil perspectiva en su estudio de los «enigmáticos significantes» de Michelangelo a Caravaggio, es decir, de su forma de retratar el enigmático deseo y de su ‘ocultamiento’ de la amplitud inclasificable del ser.^[134]

(...) Las colaboraciones y modificaciones de autoría existieron dentro del arte modernista y a menudo se las relacionaba con algo marginal —con la corriente modernista alternativa que incluye los cadáveres exquisitos producidos colectivamente por los surrealistas y las acciones dadaístas. Un círculo de autores conectados con el periódico October —especialmente Rosalind Krauss, Benjamin H. D. Buchloh, Yve-Alain Bois y Hal Foster— ha revisado poco a poco nuestra comprensión de ese tipo de arte modernista y del posterior a los años 60, para dibujar una nueva perspectiva del arte del siglo XX, una perspectiva en la que el enigmático Marcel Duchamp se sitúa en el epicentro.^[135]

En relación a las décadas que me interesan en este estudio, hay un grupo de estudiosos de una generación más joven que incluyen a Jessica Prinz y Carolina Jones, desde entonces ha analizado y clasificado pacientemente los 60 y los 70.^[136]

4.1.27– Juan Luis Moraza

En su ensayo *Cualquiera, todos, ninguno* Moraza reflexiona sobre la noción de autoría compartida y la noción de autor como la última de las múltiples deconstrucciones habidas en el arte desde las vanguardias hasta hoy y critica cierta forma de desaparición del autor como una pérdida de responsabilidad ante la obra realizada:

Si a la autoría corresponde una relación entre autor y obra en términos de responsabilidad, la disolución simbólica de la autoría en las obras colectivas, priva

[133] Michael Wood, *The Magician’s Doubts: Nabakov and the Risks of Fiction* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1995). Para un análisis de este libro, ver John Banville, «Nabokov’s Dark Treasures», *New York Review of Books* 42, n.º 15 (Octubre de 1995), pp. 4-6.

[134] Leo Bersani y Ulysse Dutoit, *Caravaggio’s Secrets* (Cambridge: MIT Press, 1998), p. 39.

[135] Para este estudio especialmente ver Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge: MIT Press, 1985); Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge: MIT Press, 1993); el editado por Hal Foster *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend, Wash.: bay Press, 1983), Hal Foster, *The Return of the Real* (Cambridge: MIT Press, 1996).

[136] Jessica Prinz, «Art Discourse/Discourse in Art», (New Brunswick, N.J.: Rutgers university Press, 1991); Caroline A. Jones, «Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist» (Chicago: university of Chicago Press, 1996). Jones se refiere a dos estereotipos de construidos: las películas documentales y entrevistas que reflejan el status del estudio como un lugar crucial de la identidad artística y la idea de arte como producto de individuos masculinos solitarios, únicamente responsables de su trabajo, que estaban divorciados de las limitaciones del mundo fuera de sus estudios.

al autor de la total libertad de la que goza en la realización de su obra individual (uno no puede hacer y deshacer a su gusto dado que el trabajo en grupo requiere del consenso entre miembros y esto hace que a menudo cada autor tenga que sacrificar parte de su ego creador). Sin embargo en Internet aparecen por un lado obras anónimas que no lo son (toda obra tiene uno o varios autores aunque no se conozcan) y por otra parte obras colectivas que parecen de un solo autor. Esto hace que la responsabilidad de las obras se diluya, como consecuencia se ensancha el poder de actuación, al no figurar como autor el creador es más libre porque nadie le va a responsabilizar ni para bien ni para mal. Se puede permitir experimentar al máximo, parapetándose tras una responsabilidad colectiva, sin arriesgar su prestigio profesional. Yendo por tanto más lejos, a nivel creativo, de lo que habría podido ir como autor individual.

Desaparece el carisma y también la responsabilidad.

Pero la disolución del autor es en cierto sentido un repensar la noción de autoría, una más en la carrera de las deconstrucciones que se han ido sucediendo desde el inicio de las vanguardias^[137].

En el mismo texto cita las consecuencias expresivas que se derivarían de la disolución del autor:

1. *la obra no expresa a alguien, sino algo.*
 2. *la obra parece exenta de expresión, como un signo vacío:*
 - *en el arte abstracto (Malevich)*
 - *en el minimalismo (D. Judd)*
 - *en el arte conceptual (Klein)*
 - *en el arte decorativo (M. Bill, op)*
 3. *la obra expresa un autor en proceso de disolución, fragmentado, como en ciertos expresionismos. (De Kooning, Beckmann, Grosz, etc), incluso en el cubismo, el futurismo o el constructivismo.*
 4. *la obra expresa un autor-otro, del que el estilo haría pensar (Dokoupil, Richter, etc.)*
 5. *la obra realiza una interactividad textual (Sophie Calle, Hans Haacke)*
 6. *la obra se expresa en la reproducibilidad técnica:*
 - *en la obra (Duchamp)*
 - *de la obra (Warhol)*
 7. *la obra como simulación o apropiación (Steinbach, etc...)*
- Todas estas modalidades se ofrecen de un modo entrecruzado, entretrejidas, y no obstante, coinciden en cierta idea de anonimato, en cierta puesta en crisis del viejo estatuto del autor, su crisis artificial:*
- a) *el autor se disuelve (expresionismos)*
 - b) *el autor permanece invisible (abstracción, sublime)*
 - c) *el autor está ausente de la obra, actúa fuera de ella (minimal, conceptual)*
 - d) *el autor es ficticio, falso (simulacionismos, seduccionismos, pseudónimos,*

[137] Juan Luis Moraza, «Cualquiera, Todos, Ninguno. Más allá de la muerte del autor», Cuadernos Aeteleku, Diputación de Guipúzcoa, p. 25.

heterónimos, anónimos: Duchamp, Pessoa, etc...)

Trivialidad, anonimato, neutralidad, inexpressión, impersonalización... ¿maravillas o monstruos?, pero sobre todo, ¿anuncios o conjuros? ¿síntomas o proyectos? ¿cuál es el autor que parece desfondarse en estos ritos? ¿qué sucede al autor de un arte anónimo? ¿Ocurren estas muertes?...(...)

*En 1971, R. Barthes publicó «From Work to Text» (que después completaría en 1978 con *The Death of the Author*); un documento que durante las dos décadas siguientes iba a ser —en los ambientes artísticos norteamericanos y europeos profusamente citado y mecánicamente aplicado, ilustrado... más rara vez discutido. Se trata de una defensa del carácter abierto del «texto» (interactivo, plural, lúdico, paradójico, en el que las jerarquías entre autor y espectador han sido abolidas, y en el que el autor es otro personaje ficticio que aparece en los créditos).^[139]*

Posteriormente, en *Más allá del principio del placer*^[140] Moraza afirma que

En los últimos 100 años, el arte ha cuestionado hasta la saciedad las formas de producción artística en una afirmación de identidad donde el autor, aún en situación crítica o cinica, permanece como sujeto sustancial.

(...) El autor no habrá existido únicamente como sinónimo de control y violencia (Barthes, Foucault, Marcuse), ligada a cierta destreza antisocial (autárquica, estatal, individual), sino también como un cálculo asociativo, una destreza social. La violencia del autor provendría más bien de su fetichización, al ser segregado del sistema de relaciones que lo determinan (Frazer, Marx), suplantando la parte por el todo (Mauss, Freud). El carácter ambiguo, efímero y sociointeractivo de los cálculos intencionales queda sublimado en otro (igualmente parcial, individual, y efímero) pero "elevado" a una categoría gobernante, estable y absoluta... Aquel autor hipotético e intersubjetivo quedará alterado (ensimismado) en un sujeto trascendental (Intención Máxima, autor metafísico), en analogía de las funciones de jefe o de rey. La preeminencia del nexo deja paso a la «preeminencia del sujeto como signo de involución» (G. Colli); el «hacer» se estabiliza en «ser». Este salto espiritual subyace a un humanismo basado en la segregación de una superhumanidad (identidad, sujeto) y una infrahumanidad (diferencia, objeto), hasta llegar a reducir los vínculos posibles al par amigo-enemigo (K. Schmitt)... reforzando la preeminencia territorial de un autor supuestamente universal pero exclusivo (hombre, occidental, blanco, heterosexual, judeocristiano...). Desde el hacha hasta el chip, desde Egipto o Roma hasta Wall Street, desde el monoteísmo hasta el «pensamiento único»... habremos asistido al desfile triunfal de ese autor «ontológico», a los testimonios de una sistemática y sucesiva autorización (apropiación, planificación) del espacio natural (real), individual (imaginario) y social (simbólico). (...)

La evidencia de la muerte, la incertidumbre, la irreferencialidad, el deseo, el miedo y la esperanza, pero también el remordimiento por el ejercicio gratuito del poder...

[139] *op.cit.*, pp. 25-27.

[140] Juan Luis Moraza, «Más allá del principio del placer», *Zehar* #34, boletín de Arteleku, verano 1997.

todos los abismos de la consciencia quedarán apaciguados por esa delegación de responsabilidad, por la ilusión de un cálculo trascendental. Las decisiones más serias serán alabadas por el arbitrio de una autoridad superior: Egipcios, samnitas, etruscos, romanos, chinos... atenderán el curso de ciertos fenómenos o la conducta de cierto animal sagrado como técnica augural; siglos más tarde, la nieve caída sobre Roma un catorce de agosto, indicará al papa Liberio el solar y el contorno de lo que sería la nueva basilica de Santa María; y aún más tarde, la caída de un hilo permitiría a Duchamp establecer un patrón compositivo... Decididores, constructores, patriarcas, emperadores y artistas, habrán declarado desde casi siempre una delegación de responsabilidad que recaerá en una instancia superior a ellos mismos: la autoría les atraviesa y sobrepasa. Desde la revelación (religiosa) al surrealismo (desvelamiento), se trata de la belleza indiferente de una escritura automática, de una ventriloquia trascendental... Todas estas técnicas augurales (compositivas) establecen una correspondencia entre ciertos fenómenos contingentes y cierta urgencia de «necesidad», de modo que la observación interesada de algo aleatorio sirva de causa a una decisión.

Mediante el rito, la responsabilidad se delega en un designio errático, anónimo, al que determinado sujeto otorga legitimidad para decidir sobre su futuro... Retroactivamente, ese orden errático vuelve necesario lo «errático» de la elección. Esa tentación de la inocencia (Bruckner) habrá sido estrategia de autoridad, reforzamiento del sujeto: un retorno desde el más allá del principio de placer. El decididor se esconde tras la figura de un Autor cuyo carácter absoluto desborda la personalidad particular, afirmándose como indiscutible, intratable. Se trata, pues, de un autor sumergido tras otro Autor «sin nombre en lugar del nombre» —anónimo (an-onoma) por antonomasia (anti-onoma)—: material didáctico de nuevas relaciones de autoría y monólogo propias de sociedades estatales, superjerárquicas (Harris).

La creación de un efecto de «verdad» (lógica, ética o estética) conllevará una táctica de ocultamiento de sus aspectos formativos, técnicos, ofreciendo la imagen de una obra no contingente, que exige una recepción subordinada, devocional. De ahí que las ideologías de lo absoluto sumerjan su responsabilidad en un anonimato impersonal o supersonal: los objetos simplemente aparecerán, y sobre su origen se desplegará el velo de un mito, de un relato... El tradicional «érase una vez» implicaba una transferencia efectuada a través de un canal de traductores, historiadores, narradores y oyentes, que transmiten un texto que se pierde en la cadena de intermediarios; ese origen inaccesible desplaza la responsabilidad a la autoridad de la tradición o la Necesidad...

(...)No es extraño que la evolución del principio expresivo concluya en una aparente disolución el autor (Ortega, Barthes, Benjamin), pues él mismo se somete a las alteraciones propias de la expresión; por su naturaleza, la regresión alterativa diverge en una expresión extremadamente subjetivista y otra impersonalista: Un autor que se retrotrae en interminables pliegues intrapsicológicos; y un autor que se proyecta

en designios objetivistas. Una manía tectónica u otra convulsiva: mundo apropiado y yo alterado, técnica y arrebató, dimensión y expresión, proyecto y afecto, razón y corazón... El designio objetivista se realizará en proyectos de unificación del mundo mediante grandes patrones culturales: macrohumanismo (civilizar, evangelizar, industrializar, modernizar) que sucesivamente extiende la alteratividad maniática en formas religiosas (monoteísmos), políticas (absolutismos), económicas (capitalismos), filosóficas (humanismos), y estéticas (clasicismos, formalismos)...

LAISSEZ-FAIRE, ANYTHING GOES. INTERPASIVIDAD

(...) Un tipo de autoría exenta de responsabilidad en un espacio absoluto de transacciones supuestamente neutral e igualitario, pero de hecho sobredeterminado por un sistema de diferencias e identidades hegemónicas. Ese paraíso político coincide con el «placer desinteresado» del Arte: espacio idílico donde —en nombre de la libertad— todo gesto es consentido y aplaudido, por muy inaceptable, interesado o deplorable que pueda ser, haciendo patente la indiscutibilidad de la manía.

Existe una simetría entre la estetización difusa —que el naturalismo del XIX lega al ready-made («ya hecho»)—... y la manía difusa propia de la interactividad del XX, que llega al arte sólo después de que el artista haya delegado su responsabilidad en una realidad ubicuamente artística; la conformidad formal inaugurada por el «ya hecho» coincide con el «dejar hacer» y el «todo marcha». La legitimidad sustentada en la verdad de un «yo» es eventualmente universal, de modo que la democratización de la manía implica además una autoría ubicua: así, las nociones modernas de una creatividad colectiva (Proletkult) o la de una creatividad universal (dadá) sugieren la posibilidad de un estado (estético) de derecho que haría público el derecho a la autoría... Las manifestaciones neorrománticas de Fluxus, o la Internacional Situacionista, la consideración de «la sociedad como arte» (Marcuse) o «plástica social» (Beuys), el desarrollo del expresionismo en el apropiacionismo... harán pensar en una obra abierta (Eco), una «interactividad textual» (Barthes), en una autoría difusa, pero también en una razón cínica: el abuso de autoridad de un juego de lenguaje efectuado desde una posición preeminente que protege el status de las hegemonías.

El artista clásico era un productor, un demiurgo; el artista moderno teatralizará la nueva fundación de la ciudad política e industrial, convirtiéndose en planificador y agitador. A la sociedad administrativa y de servicios corresponderá un artista que teatraliza los media, el espectáculo político, el consumo socializador... asimilando el papel de divulgador, empresario, intermediario, jefe de ventas, notario, asesor de imagen, creativo publicitario, galerista, especulador, info-navegante... teatralizando los roles propios de los fundadores y gestores de la nueva Ciudad.(...)

(...) El autor escenifica su renuncia a la personalidad, convirtiendo su autoría en impersonal, delegando su responsabilidad en una especie de «ello social», o «super-yo», pero rentabilizando al máximo los privilegios derivados de su condición pública

como artista... En los últimos 100 años el arte ha cuestionado hasta la saciedad las formas de producción artística —técnicas, textos, materiales, contextos, motivaciones— en una afirmación de identidad donde el autor, aún en situación crítica o cínica, permanece como sujeto sustancial.

(...) Los sistemas de distribución, ligados no sólo a la recepción, sino a la retroalimentación, a la apertura intersubjetiva, quedan reducidos a juegos de interactividad meramente testimoniales o metafóricos, a la transformación de la interactividad en interpasividad, en tráfico de inhibiciones (TV, Web).

III COLABOROS (LA INTELIGENCIA COMO RESPONSABILIDAD)

(...) El principio colaborativo activaría una reacción creativa en cadena: una espiral coevolutiva de inteligencia que en todo momento puede activarse o inhibirse. De hecho en sociedades sofisticadas, las habilidades individuales se articulan en «procesos distribuidos» (Carrithers): la cooperación (colaboro) resultará más fértil que la simple competencia propia de la obra maestra (capolaboro). En muchos casos, la explosión creativa (Florencia, París, Berlín, Moscú, Nueva York) fue propiciada no sólo por la competencia maniática que existió entre los artistas, sino sobre todo por una complicidad cooperativa respecto a cierto sistema de referencia; mientras la falta de complicidad social habría confinado esos impulsos creativos a una dimensión meramente formal o a una radicalidad meramente testimonial. La inteligencia como estética implica el ensayo de modelos productivos y receptivos ajenos al principio maniático; según estos modelos pragmáticos, el autor será definido de nuevo como una integral de relaciones interculturales, cuya relacionalidad será tanto intra como interpsicológica. (...)

4.1.28- Nicolas Bourriaud

Escritor, crítico de arte y "curator" francés, su obra *Estética Relacional*^[141] publicada por primera vez en 1998, se ha visto como un texto que define a una generación de artistas que se dieron a conocer en Europa entre principios y mediados de los 90. El siguiente texto es una selección de fragmentos de la colección de siete discretos ensayos de Bourriaud originalmente publicados en revistas y catálogos de exposiciones:

(...)La obra de arte como un intersticio social. La posibilidad de un arte relacional (un arte que toma como su horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, en lugar de la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado) es testimonio de la radical convulsión en los objetivos estéticos, culturales y políticos provocados por el arte moderno. Para tratar de dibujar una sociología, esta evolución proviene esencialmente del nacimiento de una cultura urbana mundial y de la extensión del modelo urbano a la casi totalidad de los fenómenos culturales. La organización general, que

[141] Nicolas Bourriaud, *Estética Relacional*, Adriana Hidalgo Ed., Buenos Aires 2006. (La obra fue una recopilación de escritos críticos anteriores del propio Bourriaud que fueron recopilados y publicados juntos por primera vez en 1998), pp. 13-16; 33; 51-55; 68-69; 106-107; 129-131.

crece a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial, permitió un crecimiento extraordinario de los intercambios sociales, así como un aumento de la movilidad de los individuos a través del desarrollo de redes y de rutas, de las telecomunicaciones y de la conexión de sitios aislados que tuvieron consecuencias en las mentalidades. Dada la estrechez de los espacios habitables en este universo urbano, asistimos en paralelo a una reducción de la escala de los muebles y de los objetos que se orientan hacia una mayor maleabilidad: si la obra de arte pudo aparecer durante mucho tiempo como un lujo señorial en el contexto urbano (tanto las dimensiones de la obra como las de la casa servían para distinguir al propietario), la evolución de la función de las obras y de su modo de presentación indica una urbanización creciente de la experiencia artística. Lo que se derrumba delante de nosotros es sencillamente esa concepción falsamente aristocrática de la disposición de las obras de arte, ligada al sentimiento de querer conquistar un territorio. Dicho de otra manera, no se puede considerar a la obra contemporánea como un espacio por recorrer (donde el «visitante» es un coleccionista). La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado.(...) El régimen de encuentro intensivo, una vez transformado en regla absoluta de civilización, terminó por producir sus correspondientes prácticas artísticas: es decir, una forma de hacer arte que parte de la intersubjetividad, y tiene por tema central el «estar-junto», el encuentro entre observador y obra, la elaboración colectiva del sentido.(...)

El arte es el lugar de producción de una sociabilidad específica: queda por ver cuál es el estatuto de este espacio en el conjunto de los «estados de encuentro» propuestos por la Ciudad. ¿Cómo un arte centrado en la producción de tales modos de convivencia puede volver a lanzar, completándolo, el proyecto moderno de emancipación? ¿De qué manera permite el desarrollo de direcciones culturales y políticas nuevas?

Antes de llegar a ejemplos concretos, es importante reconsiderar el lugar de las obras en el sistema global de la economía, simbólica o material, que rige la sociedad contemporánea: para nosotros, más allá de su carácter comercial o de su valor semántico, la obra de arte representa un intersticio social. Este término, «intersticio», fue usado por Karl Marx para definir comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley del beneficio: trueque, ventas a pérdida, producciones autárquicas, etcétera. (...)

El tema de la obra

Cada artista cuyo trabajo se relaciona con la estética relacional posee un universo de formas, una problemática y una trayectoria que le pertenecen totalmente: ningún estilo,

ninguna temática o iconografía los relaciona directamente. Lo que comparten es mucho más determinante, lo que significa actuar en el seno del mismo horizonte práctico y teórico: la esfera de las relaciones humanas. Las obras exponen los modos de intercambio social, lo interactivo a través de la experiencia estética propuesta a la mirada, y el proceso de comunicación, en su dimensión concreta de herramienta que permite unir individuos y grupos humanos. Todos actúan entonces en el seno mismo de lo que podríamos llamar la esfera relacional, que es para el arte de hoy lo que la producción de masas era para el arte Pop y el arte minimalista. (...) si la mayoría de los artistas que aparecen en los 80, de Richard Prince a Jeff Koons, pasando por Jenny Holzer, pone de relieve el aspecto visual de los medios, sus sucesores ponen de relieve el contacto y el tacto, privilegiando la inmediatez en la escritura plástica. (...) para bien o para mal, nuestra época se identifica (hasta el nivel «ambiente» de crisis) con el arte povera y experimental de los años 70. (...) Ahora bien, en lo que se refiere a los artistas relacionales estamos en presencia de un grupo que por primera vez desde la aparición del arte conceptual, a mediados de la década de 1960, no parten en absoluto de la reinterpretación de tal o cual movimiento estético pasado; el arte relacional no es el «renacimiento» de un movimiento o estilo. Nace de la observación del presente y de una reflexión sobre el destino de la actividad artística. (...) el espacio en el que las obras se despliegan es el de la interacción, el de la apertura que inaugura el diálogo (...). Las obras producen espacios-tiempo relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas, de los espacios en los que se elaboran; generan, en cierta medida, esquemas sociales alternativos, modelos críticos de las construcciones de la relaciones amistosas ... (...) Ya no se busca hoy progresar a través de opuestos y conflictos, sino inventar nuevos conjuntos, relaciones posibles entre unidades diferenciadas, construcciones de alianzas entre diferentes actores. Los contratos estéticos y los contratos sociales son así: nadie pretende volver a la edad de oro en la Tierra y sólo se pretende crear *modus vivendi* que posibiliten relaciones sociales más justas, modos de vida más densos, combinaciones de existencia múltiples y fecundas. Y el arte ya no busca representar utopías, sino construir espacios concretos. (...)

El criterio de coexistencia (las obras y los individuos)

La obra de González-Torres reserva sin duda un lugar central a la negociación, a la construcción de una cohabitación. Contiene también una ética «del que mira». Y esto se inscribe en la historia específica de las obras que llevan al espectador a tomar conciencia del contexto en el que se encuentra (los happenings, los «ambientes» de los años 60, las instalaciones *in situ*). En una exposición de González-Torres vi algunos visitantes jun-

tando caramelos y llenándose los bolsillos, lo que les enviaba de vuelta a su comportamiento social, a su concepción acumulativa del mundo, mientras otros no se animaban o esperaban a que su vecino sacara un caramelo para hacer lo mismo. Las «candy pieces» plantean así un problema ético bajo una forma aparentemente anodina: nuestra relación con la autoridad y el comportamiento de los vigilantes en los museos; nuestro sentido de la medida y la naturaleza de nuestras relaciones con la obra de arte. (...) La base de la experiencia artística hoy es la copresencia de los que miran y la obra, sea esta efectiva o simbólica. La primera pregunta que deberíamos hacernos frente a una obra de arte es: ¿Me da la posibilidad de existir frente a ella o, por el contrario, me niega en tanto sujeto por no considerar al Otro en su estructura? ¿El espacio-tiempo sugerido o descrito por esta obra, con las leyes que lo gobiernan, corresponde a mis aspiraciones en la vida real? ¿Critica lo que juzgo criticable? ¿Podría yo vivir en un espacio-tiempo que se corresponda con la realidad que presenta? (...)

Estética relacional y situaciones construidas

El concepto situacionista de la «situación construida» pretende sustituir la representación artística por la realización experimental de la energía artística en los ambientes de lo cotidiano. Si el diagnóstico de Guy Debord en cuanto al proceso de producción espectacular nos parece implacable, la teoría situacionista en cambio ignora el hecho de que el espectáculo, que arremete en primer lugar contra las formas de las relaciones humanas, —es «una relación social entre personas, mediatizada por imágenes»— sólo podrá ser pensado y combatido a través de la producción de nuevos modos de relaciones entre la gente. Ahora bien, la noción de situación no implica necesariamente una coexistencia con los demás: se puede imaginar «situaciones construidas» que excluyen, incluso deliberadamente a los demás. La noción de «situación» repite la unidad de tiempo, de lugar y de acción, en un teatro que no implica necesariamente una relación con el Otro. Pero la práctica artística está siempre en relación con el otro, al mismo tiempo que constituye una relación con el mundo. La situación construida no corresponde necesariamente a un mundo relacional, que se elabora a partir de una figura de intercambio. ¿Es azaroso que Debord divida el tiempo espectacular en dos, el «tiempo intercambiable» del trabajo («acumulación infinita de intervalos equivalentes») y el «tiempo consumible» de las vacaciones, que imita los ciclos de la naturaleza mientras es un espectáculo «en un grado más intenso»? la noción de «tiempo intercambiable» se revela aquí solamente negativa: el elemento negativo no es el intercambio en sí, que sería factor de vida y de sociabilidad; son las formas capaces de intercambio las que Debord identifica, quizás sin razón, como el intercambio humano. Estas formas de intercambio nacen del «encuentro» entre la acu-

mulación de capital (el empleado) y la fuerza de trabajo disponible (el empleado-obrero), bajo la forma de un contrato. No representan el intercambio en abstracto, sino una forma histórica de producción (el capitalismo): el tiempo de trabajo es un tiempo «comprable» bajo la forma de un sueldo más que un «tiempo intercambiable» en el sentido pleno. La obra que forma un «mundo relacional», un intersticio social, actualiza el situacionista y lo reconcilia, en lo posible, con el mundo del arte.

(...)

La economía conductista del arte actual

¿Cómo lograr que una clase escolar se viva como una obra de arte? pregunta Guattari. Plantea así el problema último de la estética, el de su utilización, su posible inyección en las tramas rígidas de la economía capitalista. (...) La ecosofía guattariana plantea también la totalidad de la existencia como etapa previa a la producción de la subjetividad. Afirma el lugar central que Marx se atribuye al trabajo y que Bataille le da la experiencia interior, en el esfuerzo de recomposición individual y colectivo de la totalidad perdida. Porque «la única finalidad aceptable de las actividades humanas, dice Guattari, es la producción de una subjetividad que autoenriquece de manera continua su relación con el mundo». Una definición que se aplica de manera ideal a las prácticas de los artistas contemporáneos, que crean y ponen en escena dispositivos de existencia que incluyen métodos de trabajo y modos de ser; así, en lugar de los objetos concretos que delimitaban hasta ahora el campo del arte, utilizan el tiempo como un material. La forma prima sobre la cosa; los flujos, sobre las categorías; la producción de gestos, sobre los objetos materiales. «Los que miran» con incitados a franquear el umbral de «módulos temporales catalizadores», más que a contemplar objetos inmanentes creados sobre su mundo de referencia. El artista se presenta incluso como un universo de subjetivación en marcha, como el maniquí de su propia subjetividad: se vuelve entonces el terreno de experiencias privilegiadas y el principio sintético de su obra, una evolución que prefigura toda la historia de la modernidad. El objeto de arte, en esta economía conductista, adquiere una suerte de aura de decepción, agente de resistencia frente a su distribución mercantil o parásito mimético.

En un universo mental donde el «ready-made» constituye un modelo privilegiado, en tanto producción colectiva (el objeto en serie) asumida y reciclada en un dispositivo plástico autopoiético, los esquemas de pensamiento de Guattari nos ayudan a pensar los cambios en curso en el arte actual. Pero ese no era sin embargo el objetivo primero del autor, para quien la estética está obligada, ante todo, a acompañar y reorientar los cambios sociales...

4.1.29- Lars Bang Larsen

El comisario y crítico de arte de origen danés, Lars Bang Larsen lleva muchos años apoyando las prácticas socialmente comprometidas en los países nórdicos. En el ensayo titulado «Social Aesthetics» del año 1999, Bang Larsen plantea una serie de ejemplos escandinavos contemporáneos y trata de recuperar un contexto histórico para este tipo de obras:

Lo que decidí llamar «estética social» es una actitud artística centrada en el mundo de los actos. También experimenta con las transgresiones de las distintas economías. (...) Se podría decir que, probablemente, los ejemplos siguientes muestran una tradición reciente del arte como forma de activismo, sin embargo, tal vez están más cerca de un debate sobre los usos del espacio del arte institucional que se ve comúnmente en el activismo artístico. El término «arte efímero» también se emplea a menudo en este debate para describir una sensibilidad y una práctica alineadas con la herencia de Fluxus y del Situacionismo pero que no cabe bajo los límites artísticos de estas escuelas. Un aspecto en común para comprender los once ejemplos siguientes es que la dinámica entre la actividad artística y los marcos tradicionalmente relegados al tejido de lo social, fracasa a la hora de describir correctamente una dialéctica. La inteligencia social y la estética se complementan entre sí. Aquí, algunas formas de actividad social estética deliberadamente se han puesto en marcha dentro del circuito del arte como proyectos de arte, otras se califican como debate artístico, después de haberse realizado en otros contextos.

La dicotomía insostenible del arte y la realidad es explotado por estos proyectos - una dicotomía que de todos modos por lo general oculta la posición del arte en una posición privilegiada y distante en relación con otras formas de actividad cultural, por muy débil que pueda ser el arte cuando se coloca en la «cruda realidad». Las distinciones entre el arte y otras áreas de conocimiento se ponen en práctica en el intercambio osmótico entre las diferentes capacidades para hacer las cosas, lo cual abre la creación de nuevas posiciones temáticas y articulaciones de equivalencia democrática. Lo mismo ocurre con la dicotomía espacio institucional/no institucional. Los ejemplos actuales comparten el hecho de que el arte y la institución arte como recurso se convierten en marcos de una actividad que es real, porque les permiten realizar la interacción social y la observación de sus efectos sin una rigidez conceptual.

La obra de arte estético-social implica un aspecto utilitario o práctico que le da un sentido de propósito a la participación directa. En la construcción de la interacción del sujeto con la cultura se podría decir que la estética social, habla del concepto de un fenómeno duradero que establece un análisis crítico cultural, una razón para su existencia. Es una

forma de involucrar el valor metafórico de los conceptos y proyectos artísticos con otras esferas profesionales, como la arquitectura, el diseño, las estructuras financieras, etc., ya sea en cuanto a la comprensión integrada en un proyecto artístico, o como un proceso de decodificación y actualización del arte relacionado con la actividad dentro de su ubicación cultural. De esta manera, el trabajo artístico asume un enfoque general sobre su actuación en la perspectiva social, bien por medio de su propia naturaleza como proyecto en curso que no tiene fin o por la actividad real que ocasiona. Esto implica a menudo la organización colectiva y el empleo de la capacidad del arte para ir en contra de la especialización profesional.

Sin embargo sería un error decir que lo opuesto a la estética social es una pintura o una escultura, o cualquier otra forma tradicional de expresión artística. La estética social se puede observar solo y en este sentido, el término tiene un doble significado. En el sentido que lo social probablemente no puede funcionar de una manera significativa sin la estética y viceversa, de ahí que lo social y la esfera del arte y la estética se conformen mutuamente.

Los siguientes ejemplos están relacionados con la escena artística escandinava (...). Pero si se emplean los resultados de un reducido pero selecto grupo de artistas contemporáneos que trabajan con estrategias que revisitan productivamente las estrategias de las artes visuales de la década de 1960, seguramente obtendríamos una perspectiva apartada de las fronteras geográficas. Aún quedan muchas historias sin explorar en la historia local y global de las ramificaciones del arte en la esfera social.

Playground action on Nørrebro, Model for a Qualitative Society y N55/Spaceframe
Durante un domingo de primavera de 1968, el artista Palle Nielsen construyó un parque (patio de recreo) en la barriada Nothern Borough de Copenhague. Junto con un grupo de estudiantes planearon limpiar el patio de una zona descuidada entre casas y erigir nuevas instalaciones para los niños. A la siete en punto de la mañana el grupo se paseó por la zona vecinal con una bolsa que contenía dos rollos de papel unidos con una imagen de dos niños jugando en el bordillo de la acera. El texto decía:

¿Tienes hijos o sólo oyes gritar a los niños en el descansillo de la escalera y en el portal cuando vuelves a casa? ¿Recuerdas haber tenido pocas ocasiones para jugar cuando eras niño/a? ¿Por qué los niños siguen haciendo ruido en los portales? Entonces han cambiado pocas cosas desde que eras pequeño/a. Ahora puedes seguir las demandas de más guarderías y jardines de infancia, para que haya mejores parques y centros juve-

niles, y una mejor inversión en el bienestar de los niños participando activamente en un debate público. ¿Has preguntado en tu ayuntamiento o asociación de vecinos sobre las inversiones orientadas a la infancia? ¿Sabes que las autoridades tienen el poder de dar ayudas y están dispuestos a invertir en el bienestar de los niños si tú lo demandas? Es tu actitud hacia las necesidades de los niños y adolescentes la que decide la magnitud de la inversión que se invierte en la limpieza de los parques, mejores instalaciones de recreo para futuros desarrollos y nuevos diseños para los parques infantiles municipales. Tener unas instalaciones cómodas significa que los niños dejarán de hacer ruido en los portales y en las escaleras, no tendrán tiempo, estarán jugando.

Así que los vecinos fueron y participaron en la acción y para las cuatro de la tarde todo había cambiado.

En 1908, durante una investigación en Estocolmo, Palle Nielsen eligió el Moderna Museet como marco para explorar lo que él había practicado anteriormente como accionismo. Tras un período de negociación para ser invitado, en octubre de 1968 fue construido el «Model for a Qualitative Society», un parque infantil construido con la ayuda de un grupo local de activistas contra Vietnam. Se puso a disposición de los niños todo tipo de instalaciones y herramientas para una creatividad continua mientras duró el evento, desde utensilios, pinturas, materiales de construcción y telas. El Royal Theatre donó trajes de época de diferentes periodos para usar en la interpretación de papeles. A día de hoy el nivel de ruido de este proyecto artístico pedagógico no ha sido superado en la historia: se colocaron torres de altavoces en cada esquina del espacio expositivo, y los jóvenes visitantes del museo ponían los tocadiscos con LPs de todo tipo de géneros musicales, haciendo sonar música renacentista para baile a un nivel ensordecedor. En el restaurante había una serie de pantallas de TV retransmitiendo en directo en visión panorámica para los incómodos padres, y permitía a los visitantes estar más tranquilos para estudiar activamente el contacto lingüístico de los niños. La arquitectura del área de recreo concreta el objetivo pedagógico: un entorno protegido, pero de empoderamiento pedagógico, que podía ser visitado gratis por todos los niños de Estocolmo (los adultos tenían que pagar 5 coronas por entrar. Durante el período de tres semanas que duró la exposición el 'Model' recibió unos 33.000 visitantes, de los cuales 20.000 fueron niños.

A través del «Model» se investigó idea de que en las relaciones sociales tempranas de un niño se forma lo que será el individuo adulto. La creatividad y el contacto experimental se incitaban como nuevas formas de asignar prioridades a las necesidades humanas y de reconocer «el ser humano cualitativo» como un individuo de la sociedad. El valor de las

relaciones en grupo se hizo evidente, así como la necesidad de trabajar colectivamente como alternativa a una sociedad autoritaria.

(...) Para Palle Nielsen la práctica artística es una crítica a la arquitectura y a las condiciones de vida...constituye una forma de reflejar la oposición entre el individuo y las formas habituales de pensar que a menudo se cuelan en nuestras vidas.

En el siguiente escrito sobre los eventos «Festival 200» y «Middelburg Summer 1996», Palle Nielsen reflexiona sobre la noción de comunicación a gran escala que incluye la producción colectiva de significado y valor, y modos de distribución. Empezando por un debate colectivo y las prácticas alrededor de las intenciones comunes, y en contraposición a «la restricción del consumo y del aparato productivo del poder sobre la gente», uno puede tener metas cualitativas y cuantitativas y por lo tanto impulsar la comunicación. Esto requiere una revisión positiva y fuera de lo común de las expresiones estéticas que se han sido examinadas y repetidas y una revisión de las formas de distribución del arte tradicional. Los recursos de las instituciones artísticas se lanzan al espacio público.

El «Festival 200» en 1969 se realizó en el 200 aniversario de Charlottenborg Udstillingsbygning, el edificio de exposiciones de la Royal Danish Art Academy. El historiador del arte Troels Andersen fue invitado para comisariar la exposición del aniversario, de acuerdo con su orientación hacia un anarquismo no violento —y con un presupuesto mínimo— se ofrecieron tickets gratis y espacio para exponer a artistas de toda Europa si participaban con algún proyecto. La semana anterior a la inauguración de la exposición, la invitación a participar se abrió a todo el mundo.

Palle Nielsen participó en tres proyectos: un puesto de tiro, una ruleta y en unos trabajos de impresión en offset, todas ellas representaciones de la comunicación de masas con el gusto popular, que daban a la exposición un ambiente de parque temático. Lo primero que se colocó a la entrada fue la ruleta primera, que fue proporcionada por el comité de bienestar infantil y funcionó como una metáfora de la libertad anarquista que era el tema de la exposición. El campo de tiro ofrecía pistolas de aire comprimido con las que la gente podía disparar a sus aversiones, organizadas en forma de fotografías de políticos daneses e internacionales y otras personas públicas. La ruleta y también el campo de tiro estaban desatendidos.

Los trabajos de impresión en offset consistían en equipos rotaprint para ser utilizados libremente por todo el mundo, y su laboratorio fotográfico permanentemente activado permitía el acceso de todo el mundo a la expresión artística. Aquí se producían el perió-

dico diario del festival, los flyers, los folletos e impresos en todos los colores, que algunos de ellos fueron distribuidos en otros contextos de la ciudad mientras otros se integran en la exposición.

Los proyectos de Palle Nielsen introducían una reflexividad entre el juego y la producción que debe haber parecido un tanto frívola a la luz de la voluntad de una época de agitación revolucionaria. Por una parte, jugar apostando por una comunicación a gran escala como una forma de decir que el compromiso artístico político no existe en términos de política práctica, sino como un trabajo de reforma con vistas al cambio. Por otro lado, el juego tuvo que ser organizado y puesto en libertad, al ver que la sociedad ya no ofrece posibilidades de integración para la vida en las esferas reguladas y especializadas. Para Nielsen, introducir los procesos sociales en la institución de arte es socialmente irracional. Los procesos sociales deberían ocurrir donde está la gente, en relación directa con lo que hacen. Pero dado que la reproducción social está en una situación desesperada, hay una fuerte necesidad de producir participación y metáforas asequibles de la libertad.^[142]

4.1.30- Jacques Rancière

El filósofo francés Jacques Rancière ha escrito extensamente sobre la relación entre la estética y la política como un «partage du» sensible —la puesta en común/la división/el reparto de lo visible, lo decible y lo pensable. En el extracto sacado de su libro *Malaise dans l'esthétique*^[143], en el capítulo titulado «Problèmes et transformations de l'art critique», que recojo a continuación, Rancière reflexiona sobre las limitaciones de un arte crítico didáctico y sobre la espectacularización del arte relacional que busca reparar el vínculo social:

El arte crítico más cliché, en general, intenta hacernos conscientes de los mecanismos de dominación con el fin de convertir al espectador en un agente consciente de la transformación del mundo. Sabemos que el dilema que pesa sobre este tipo de proyecto. Por una parte, el entendimiento por sí solo puede hacer poco para transformar la conciencia y las condiciones: los explotados rara vez han tenido la necesidad de que se les explique el funcionamiento de las leyes de la explotación. Porque lo que alimenta la sumisión de los oprimidos, no es la mala interpretación del estado de las cosas, sino la falta de confianza en su propia capacidad para transformarlo. Ahora la sensación de esa capacidad se supone que ya está comprometida en un proceso político que cambia la configuración de una situación dada (données sensibles), y que construye la forma de un mundo futuro en el mundo actual. Por otro lado, la obra de arte que «te hace comprender», y que rompe con las apariencias, porque elimina la extrañeza de una apariencia de resistencia que da

^[142] Lars Bang Larsen, *Social Aesthetics*, en Claire Bishop (dir.): "Participation", Whitechapel Gallery (London) & The MIT Press (Cambridge) Massachusetts 2006, pp. 172-183. Originalmente publicado en:

Lars Bang Larsen, "Social Aesthetics: 11 examples to begin with, in the light of parallel history", *Afterall*, n°1, Central Saint Martins School of Art and Design, 1999, pp. 77-87. Traducción mía.

^[143] Jacques Rancière: *Malaise dans l'esthétique*, Editions Galilée, Paris 2004, pp. 65-84

testimonio del carácter de un mundo innecesario o intolerable. El arte crítico que nos invita a ver los signos del capital tras los objetos y los comportamientos cotidianos corre el riesgo de instalarse en la perpetuación de un mundo donde la transformación de las cosas en signos redobla el exceso mismo de señales interpretativas que hacen que desaparezca toda la resistencia.

En este círculo vicioso del arte crítico generalmente encontramos la prueba de que la estética y la política no pueden ir juntas. Sería más justo, sin embargo, reconocer la pluralidad de formas en que están vinculadas entre sí. Por un lado, la política no es una simple esfera de acción que viene después de la «estética» revelación del estado de las cosas. La política tiene su propia estética: sus formas de disentir inventando escenas y personajes, manifestaciones y declaraciones distintas a las invenciones del arte y, a veces, incluso opuestas a las del arte. Por otro lado, la estética tiene su propia política, o mejor, su propia tensión entre dos políticas opuestas: entre la lógica de un arte que se transforma en vida al precio de abolirse a sí mismo como arte, y la lógica de un arte que hace política con la condición explícita de no hacerla en absoluto. La dificultad del arte crítico no es tener que negociar entre la política y el arte. Es tener que negociar la relación entre las dos lógicas estéticas que existen independientemente de ella, porque pertenecen a la lógica del propio régimen estético. El arte crítico debe negociar la tensión que empuja el arte hacia la «vida» y que, inversamente, separa la sensorialidad estética de otras formas de la experiencia sensible. Debe pedir prestadas las conexiones que provocan la inteligibilidad política precisamente de la zona borrosa entre el arte y otras esferas. Y tiene que pedir prestado el sentido de heterogeneidad sensible que alimenta las energías políticas de rechazo justamente del aislamiento de la obra de arte. Es esta negociación entre las formas de arte y las de no-arte la que permite la formación de combinaciones de elementos capaces de hablar dos veces: a partir de su legibilidad y de su ilegibilidad.

Por lo tanto, la combinación de estas dos fuerzas necesariamente toma la forma de un realineamiento de lógicas heterogéneas. Si el collage ha sido una de las grandes técnicas del arte moderno, es porque sus formas técnicas obedecen a una lógica estético-política más fundamental. El collage, en el sentido más general del término, es el principio de una «tercera» estética política. Antes de mezclar pinturas, periódicos, hule o piezas de reloj, mezcla la extrañeza de la experiencia estética con el devenir-vida del arte y el devenir-arte de la vida cotidiana. El collage se puede ver como un puro encuentro de heterogeneidades, que testifica la incompatibilidad total de los dos mundos. Es el encuentro surrealista del paraguas y la máquina de coser que muestra el poder absoluto del deseo y de los sueños frente a la realidad del mundo cotidiano, pero usando sus objetos. Por

el contrario, el collage puede ser visto como evidencia de la relación oculta entre dos mundos aparentemente opuestos: como por ejemplo los fotomontajes de John Heartfield, que revelan la realidad del capitalismo dorado en la garganta de Adolf Hitler, o los de Martha Rosler, que mezclan fotografías del horror de Vietnam con imágenes publicitarias del confort norteamericano. En este caso, ya no es la heterogeneidad de los dos mundos la que alimenta el sentido de lo intolerable, sino, al revés, es la que pone en evidencia la conexión causal que los vincula el uno al otro.

Pero la política del collage encuentra su punto de equilibrio donde puede combinar las dos relaciones y jugar en la línea indiscernible entre la fuerza de la legibilidad del sentido y la fuerza de la extrañeza de la falta de sentido. Lo mismo ocurre, por ejemplo, con las historias de coliflores de «Arturo Ui» de Bertolt Brecht. Ellos juegan un doble juego ejemplar entre denunciar la ley del mercado y usar formas de burlarse del arte culto, tomadas de la degradación de la cultura del mercado. Y al mismo tiempo juegan con la legibilidad de una alegoría del poder nazi como el poder del capital, y con una bufonada que reduce todos los grandes ideales, políticos o de otra índole, al insignificante negocio de las verduras. Tras este gran discurso, el secreto del mercado es, pues, sinónimo de la ausencia de secreto, con su trivialidad o radical insignificancia o sin-sentido. Pero esta posibilidad de jugar simultáneamente con el sentido y el sinsentido, presupone otra, que es que uno puede jugar a la vez con la separación radical entre el mundo del arte y el de la coliflor 'y' con la permeabilidad de la frontera que los separa. Es necesario que las coliflores no tengan ninguna relación con el arte o con la política, y que ya estén vinculadas, que la frontera siempre esté ahí aunque ya se haya cruzado.

De hecho, cuando Brecht intenta poner las verduras al servicio del distanciamiento crítico, ya tienen una larga historia artística. Pensemos en su papel en las naturalezas muertas impresionistas. Pensemos también en la forma en que el novelista Émile Zola, en «Le Ventre de Paris», elevaba a las verduras en general —y a las coles en particular— a la dignidad de símbolos artísticos y políticos. Esta novela, escrita poco después de la caída de la Comuna de París, está en efecto construida sobre la polaridad de los dos personajes: por un lado, el revolucionario que regresa de la deportación al nuevo París des Halles y se encuentra aplastado por la acumulación de mercancías que materializan un nuevo mundo de consumo masivo; por otra parte, el pintor impresionista que canta un poema épico de las coles, de una nueva belleza que opone la arquitectura del hierro de Les Halles y las pilas de verduras que alberga a la antigua belleza en adelante privada de vida, simbolizada por la iglesia gótica vecina.

Este doble juego Bretchiano con la política y el carácter apolítico de la coliflor es posible porque ya existe una relación entre la política, la nueva belleza y el despliegue del mercado. Podemos generalizar el significado de esta alegoría vegetal. El arte crítico —un arte que juega con la unión y la tensión entre diferentes políticas estéticas— es posible gracias a un movimiento de traslación que, durante mucho tiempo, lleva cruzando la frontera en ambas direcciones entre el mundo del arte y el prosaico mundo de la mercancía.

No hay necesidad de imaginar una ruptura «posmoderna» para borrar la frontera que separa el arte culto de las formas de la cultura popular. La eliminación de las fronteras es tan antigua como la «modernidad» misma. El distanciamiento bretchiano está claramente en deuda con los collages surrealistas que llevaron al terreno del arte las mercancías obsoletas de los mercados, las ilustraciones de las revistas o los catálogos de moda. Pero el proceso es mucho más antiguo. El momento en el que el gran arte se constituye —según Hegel cuando declara su propio fin— es también el momento en que empieza a ser banalizado en reproducciones de revistas y corrompido en el comercio de las librerías y en la literatura «industrial» de los periódicos. Pero este es también el momento en que las mercancías comenzaron a viajar en la dirección opuesta, para cruzar la frontera que las separaba del mundo del arte, para repoblar y volver a materializar este arte que Hegel creía había agotado sus formas.

Esto es lo que nos muestra Balzac en «Illusions perdues» (1837). Los puestos mugrientos y en ruinas de las Galeries du bois, donde el poeta maldito Lucien de Rubempré va a vender su prosa y su alma entre el negocio de la Bolsa de Valores y el de la prostitución, se convierten instantáneamente en el lugar de una nueva poesía: una poesía fantástica hecha de la abolición de las fronteras entre lo cotidiano del mercado y lo extraordinario del arte. El sensible heterogéneo, del que se alimenta el arte de la era estética, se puede encontrar en cualquier sitio y especialmente en el terreno en el que los puristas querían eliminarlo. Cualquier producto u objeto útil, al convertirse en obsoleto y no apto para el consumo, es susceptible de convertirse en objeto disponible para el arte de diferentes maneras, separadas o unidas: como objeto de placer desinteresado, como cuerpo codificado con una historia o como testimonio de lo extraño imposible de asimilar.

Mientras que algunos dedicaban el arte-vida a la creación de un nuevo mobiliario para un mundo nuevo, y otros denunciaban la transformación de los objetos artísticos en mercancía estética decorativa, otros valoraron este movimiento doble que diluía la simple oposición entre dos grandes políticas estéticas: si los productos del arte no dejan de cruzar hacia el terreno de las mercancías o productos básicos, entonces las mercancías y los

bienes funcionales no dejan de cruzar la frontera en la otra dirección, dejando el ámbito de la utilidad y del valor para convertirse en jeroglíficos que llevan en sí mismos una historia, u objetos mudos descontentos que llevan el esplendor de lo que ya no tiene ningún proyecto o voluntad. Esto es lo que la ociosidad de Juno Ludovisi podía comunicar a todos los objetos funcionales obsoletos y a las imágenes publicitarias.^[144] Este «trabajo dialéctico en las cosas» que las hace disponibles para el arte y para la subversión – rompiendo el curso uniforme del tiempo, mediante la introducción de una temporalidad dentro de otra, cambiando el estatus de los objetos y la relación entre el intercambio de signos y las formas de arte – es lo que Walter Benjamin descubrió en su lectura de «Le Paysan de Paris» de Aragon, que transformó una vieja tienda de bastones en el Passage de l'Opera en un paisaje mitológico y un poema legendario. Y el arte «alegórico», que afirman tantos artistas contemporáneos, está emparentado con esta genealogía.

Debido a este cruce de fronteras y a estos cambios de estatus entre arte y no-arte, es como han sido capaces de unirse la extrañeza radical del objeto estético y la apropiación activa del mundo común y constituir la «tercera vía» de una micro-política del arte, entre los paradigmas opuestos de un arte que se convertía en vida y un arte como forma de resistencia. Este proceso está en la base del arte crítico, y nos puede ayudar a comprender sus transformaciones contemporáneas y sus ambigüedades. Si hay una cuestión política sobre el arte contemporáneo, no la vamos a pescar en la red comprendida en la oposición moderno/postmoderno, sino en el análisis de los cambios que afectan a esta «tercera» política, la política basada en un juego de intercambios y desplazamientos entre el mundo del arte y del no-arte.

La política de la mezcla de elementos heterogéneos, tomó una forma dominante, desde el dadaísmo hasta las diversas formas de arte anti-sistema en la década de 1960: la forma polémica. El juego de intercambios entre arte y no-arte sirvió para construir colisiones entre elementos heterogéneos, oposiciones dialécticas entre forma y contenido que denunciaban en sí mismas las relaciones sociales y el lugar que se le asignaba al arte ahí. La forma de diálogo teatral que Brecht dio a la discusión en el verso de las coliflores en cuestión denunciaba los intereses ocultos tras las bellas palabras. Los lienzos dadaístas con billetes de autobús pegados, piezas del reloj y otros accesorios ridiculizaban las pretensiones de un arte separado de la vida. La introducción por parte de Warhol de latas de sopa y cajas de detergente Brillo en un museo denunciaba las pretensiones de aislamiento del arte de la alta cultura. La mezcla de Wolf Wostell de imágenes de celebridades y de imágenes de la guerra mostraba el lado oscuro del sueño americano, Krzysztof Wodiczko con las proyecciones de imágenes de personas sin hogar en los monumentos de Améri-

^[144] El Juno Ludovisi es una estatua descrita por Schiller en la carta nº quince de sus «Letters on the Aesthetic Education of Man» (1794) y que es clave para la explicación de Rancière del régimen estético del arte. Para completar esta explicación ver Jacques Rancière, "The Aesthetic Revolution and its Outcomes", New Left Review, March/April 2002.

ca denunciaba la expulsión de los pobres del espacio público, las pequeñas etiquetas de Hans Haacke colocadas al lado de obras del museo revelaba que eran objetos de la inversión financiera, y así sucesivamente. El collage heterogéneo generalmente toma forma de un choque que revela un mundo escondido detrás de otro: la violencia capitalista tras la felicidad del consumo; los intereses del mercado y la violenta lucha de clases tras la aparente serenidad del arte. La autocrítica del arte se mezcla así con la crítica de los mecanismos del estado y de la dominación del mercado.

Esta polémica función de choque de lo heterogéneo siempre se menciona en la legitimación de las obras, instalaciones y exposiciones. Sin embargo, continuar este discurso puede ocultar transformaciones importantes que un simple ejemplo nos puede ayudar a comprender. En el año 2000, en París, una exposición titulada «Bruit de fond» (Ruido de Fondo) expuso obras de la década de los 70 y obras contemporáneas. Entre las primeras estaban los fotomontajes de Martha Rosler de la serie «Bringing the War Home» (1967-72), que yuxtaponen imágenes publicitarias de la felicidad doméstica estadounidense con imágenes de la guerra en Vietnam. Cerca de allí había otra obra dedicada a la cara oculta de la felicidad de América. Hecha por Wang Du, que constaba de dos elementos: a la izquierda, la pareja Clinton, representada como dos maniqués del museo de cera, al otro lado, otro tipo de figura de cera: una escultura de Courbet «L'Origine du monde» (1866), que, como sabemos, presenta explícitamente los órganos sexuales femeninos. Las dos obras jugaban con la relación entre una imagen de la felicidad o la grandeza y su lado oculto de violencia o blasfemia. Sin embargo, el uso del caso Lewinsky no fue suficiente para conferir importancia política a la presentación de la pareja Clinton. Para ser precisos, su uso fue de poca importancia. Estábamos siendo testigos de la función automática de los procedimientos canónicos de deslegitimación: la figura de cera que convierte al político en una marioneta; profanación sexual que es el secreto pequeño y sucio escondido/expuesto de todas las formas de lo sublime. Estos procedimientos siempre funcionan. Pero funcionan girando sobre sí mismos, de la misma forma que denigrar el poder en general toma el lugar de la denuncia política. O más bien, su función es hacernos sensibles a esta misma automaticidad, la deslegitimación de los procedimientos de deslegitimación al mismo que deslegitima sus objetos. La distancia humorística reemplaza así al choque provocativo.

He elegido este ejemplo pero podríamos elegir muchos otros que atestigüen, bajo la aparente continuidad de los mecanismos y de sus legitimaciones textuales, el mismo deslizamiento de las provocaciones dialécticas de ayer hacia nuevas figuras de composición de lo heterogéneo. Y podríamos clasificar estos deslizamientos múltiples en cuatro tipos de

exposiciones contemporáneas: el juego, el inventario, el encuentro y el misterio.

En primer lugar el «juego», es decir, un doble juego. En otro lugar he mencionado una exposición presentada en Minneapolis, bajo el título «Let's Entertain» —Vamos a entretener, a la que cambiaron su título en París a «Au-delà du spectacle»— Más allá del espectáculo. El título americano ya jugaba en sí un doble juego, haciendo un guiño hacia la crítica de la industria del entretenimiento, y también hacia la denuncia que hacía el pop a la separación entre el arte y la cultura popular de consumo. El título de París presentaba un giro más, por un lado, la referencia al libro de Guy Debord [«La Sociétés du spectacle»] reforzaba el rigor de la crítica de entretenimiento. Pero por otro lado, recordaba que este antídoto contra la pasividad del espectáculo es la actividad liberadora del juego. Sin duda, este juego de los títulos nos trae de vuelta a la la indecibilidad de las obras mismas. El zoo de Charles Ray o la gran mesa de fútbol de Maurizio Cattelan podrían simbolizar lo mismo una burla al arte pop, una crítica al entretenimiento del mercado o una defensa del poder positivo de los juegos. Y los comisarios de la exposición necesitaron toda su convicción para demostrarnos que el manga, la publicidad y la música disco, reprocessados por otros artistas, nos ofrecían una crítica radical del consumo del ocio alienado por su sola reduplicación. Mas que una suspensión de las relaciones de dominación al estilo de Schiller, los juegos de invocaban aquí la marca de la suspensión del significado en los collages presentados. Su valor como revelaciones polémicas se ha convertido en indecible. Y es la producción de esta indecibilidad la que está en el corazón de la obra de muchos artistas y exposiciones. Donde el artista crítico, una vez pintó chocantes imágenes de la dominación del mercado o la guerra imperialista, el videoartista contemporáneo «détournes» —tergiversa, desplaza— video-clips y manga, donde una vez unas marionetas gigantes transformaron la historia contemporánea en un espectáculo épico, hoy unos juguetes y balones nos interrogan sobre nuestras formas de vida. Una duplicación de los espectáculos, las alabanzas y los iconos de la vida cotidiana, desplazados débilmente, ya no nos invita a leer las señales de los objetos con el fin de entender las jurisdicciones de nuestro mundo. Pretenden tanto agudizar nuestra percepción del juego de signos, como nuestra conciencia de la fragilidad de los procedimientos para la lectura de esos signos y nuestro placer por jugar con lo indecible. Hoy en día la virtud de que estos artistas reclaman con gusto es el humor: bueno, el humor como desplazamiento débil, que incluso puede pasar desapercibido por su manera de presentar una secuencia de signos o un conjunto de objetos.

Estos procedimientos de deslegitimación han pasado de un registro crítico a un registro lúdico, si se les presiona no se distinguen de los producidos por el poder y por los medios

de comunicación, o por las formas de presentación propias del mercado. El humor en sí se convierte en la forma dominante de exponer los productos, y la publicidad cada vez juega más con la «indecidibilidad» —imposibilidad de decidir— del valor de uso de un producto y con su valor como soporte para imágenes o signos. Entonces la única subversión que queda es jugar sobre esa «indecidibilidad», en una sociedad orientada hacia el consumo acelerado de los signos: suspender el significado de los protocolos de la lectura de esos signos.

La conciencia de esta imposibilidad de decidir favorece un desplazamiento de las propuestas artísticas hacia la segunda forma, la del inventario. La reunión de objetos heterogéneos ya no intenta provocar un choque crítico, ni jugar con la idea de la 'indecidibilidad' de ese choque. Los mismos materiales, imágenes y mensajes que antes eran cuestionados según las reglas de un arte de la sospecha, ahora se les convoca para la operación inversa: para repoblar el mundo de las cosas, para re-evaluar su potencial histórico colectivo que el arte crítico disolvió en signos manipulables. Reunir materiales heterogéneos se convierte en una memoria positiva, en una forma doble. Principalmente se trata de un inventario de vestigios históricos: objetos, fotografías o simplemente listas de nombres que demuestran una historia compartida o un mundo compartido. Hace cuatro años en París, una exposición titulada «Voilà – Le monde dans la tête» estableció recapitular así



Vista de la instalación «Eins, Un, One...» de Robert Filliou, Museo MACBA, 2003.

el siglo XX. A través de muestras fotográficas y diversas instalaciones, se trataba de reunir experiencias, sobre la realización de muestras de objetos antiguos, nombres o rostros anónimos hablando, sobre el ser presentado dentro de estos mecanismos de bienvenida. El visitante era recibido en primer lugar por el signo de un juego (los dados multicolores de Robert Filliou), luego caminaba a través de una instalación de Christian Boltanski, «Les Abonnés du téléphone», que contenía guías telefónicas de distintos años y países, y que si el espectador quería podía tomar de los estantes y ojearlas en las mesas puestas a su disposición. Luego una instalación sonora de On Kawara que evocaba, para él, algo de los 'cuarenta mil años pasados'. Hans-Peter Feldmann presentó fotografías de cien personas de entre uno y cien años de edad. La muestra de fotografías de Peter Fischli y David Weiss puestas bajo vitrinas se asemejaba a las fotos de las vacaciones de los álbumes familiares, mientras que Fabrice Hybert mostraba una colección de botellas de agua mineral, etc.

En esta lógica, el artista es a la vez un archivista de la vida colectiva y el coleccionista, testigo de una capacidad compartida. Debido a que el inventario, que evidencia el potencial de la historia colectiva de los objetos e imágenes, acercando el arte del escultor y el del trapero, demuestra de esta manera la relación entre los gestos de la invención del arte y la multiplicidad de las invenciones de las artes de hacer un arte de vivir que constituyen un mundo compartido: DIY —«do it yourself»—, recolectar, juegos de lenguaje, accesorios para manifestaciones, etc.

El artista mismo se encarga de hacer visible, en el espacio reservado del arte, las artes del hacer que existen en la sociedad.^[145] A través de esta doble vocación del inventario, la vocación política/polémica del arte crítico tiende a convertirse en una vocación social/comunitaria.

Este deslizamiento se muestra en la tercera forma. Yo la he llamado el «encuentro». También podría llamarla «invitación». El artista-coleccionista instituye un espacio de recepción para comprometer al transeúnte en una relación inesperada. Así, la instalación de Boltanski invita al visitante a coger una guía de las estanterías y sentarse en una mesa para consultarla. Un poco más adelante, en la misma exposición, Dominique Gonzalez-Foerster nos invitaba a coger un volumen de una pila de libros de bolsillo y sentarnos a leerlos en una alfombra que representa una isla desierta típica de los sueños infantiles. En otra exposición Rikrit Tiravanija ponía a disposición del visitante paquetes de comida, camping gas y ollas de cocina para que pudiera prepararse una sopa china, y sentarse a participar en un debate con el artista o con otros visitantes. Paralelamente a estas transformaciones en el espacio de la exposición hay muchas formas de intervención en el

^[145] Rancière hace referencia aquí al libro de Michael de Certeau «Les Arts de faire», Ed. UGE, Paris 1980.

espacio urbano: una señal modificada en una parada de autobús transforma la necesidad de la vida cotidiana en una aventura (Pierre Huyghe), un texto iluminado en árabe o un altavoz en turco invierte las relaciones entre lo local y lo extranjero (Jens Haaning), un pabellón vacío se ofrece a los deseos sociales de los residentes de un barrio (Group A12). El arte relacional, por lo tanto, tiene la intención de crear no sólo objetos, sino situaciones y encuentros. Pero esta oposición demasiado simple entre objetos y situaciones genera un cortocircuito. Lo que está en juego es la transformación de estos espacios problemáticos que el arte conceptual había opuesto a los objetos de arte/productos mercancia. La distancia de ayer hacia los productos básicos, ahora se invierte para proponer una nueva proximidad entre las entidades, la institución de nuevas formas de relaciones sociales. El arte ya no quiere responder al exceso de productos y signos, sino a la falta de conexiones. Como escribe el principal teórico de esta escuela: «ofreciendo pequeños servicios, el artista repara las debilidades en el vínculo social».^[146]

La pérdida del «lazo social», y el deber que incumbe a los artistas de trabajar para repararlo, son las palabras en el orden del día. Pero un reconocimiento de esta pérdida puede ser más ambicioso. Lo que se ha perdido no son sólo las formas de civilidad, sino el sentido mismo de la co-presencia de los seres y las cosas que constituyen un mundo. Esto es lo que el cuarto tipo se propone enmendar, el «misterio». Aplicándolo en el cine, Jean-Luc Godard hizo honor a esta categoría que, desde Mallarmé, designa una manera determinada de vincular elementos heterogéneos: en Mallarmé, por ejemplo, el pensamiento del poeta, los pasos de un bailarín, el desarrollo de un ventilador, la espuma de una ola o el movimiento de una cortina levantada por el viento, en Godard, la rosa de Carmen, un cuarteto de Beethoven, la espuma de las olas en la playa que evocan Las Olas de Virginia Woolf, y la fiebre de los cuerpos en el amor. Esta secuencia de «Prénom Carmen» que estoy resumiendo realmente muestra el paso de una lógica a otra. La elección de elementos puestos en relación restaura en efecto una tradición de «détournement» –desvío, tergiversación: los montes andaluces se convierten en un fin de semana en la playa, los románticos contrabandistas se convierten en unos locos terroristas, la flor desechada sobre la que canta Don José es sólo una rosa de plástico, y Micaela masaca a Beethoven en vez de cantar arias de Bizet. Sin embargo, el «détournement» aquí ya no tiene la función de la crítica política del gran arte. Al contrario, se borra la imagen pintoresca a la que apela la crítica para permitir que renazcan los personajes de Bizet igual que si fueran una pura abstracción de un cuarteto de Beethoven. Hace que los gitanos y los toreros desaparezcan en la fusión de música e imágenes que une en el mismo aliento el sonido de las cuerdas, de las olas y de los cuerpos. En oposición a la práctica dialéctica que acenúa la heterogeneidad de los elementos para provocar un choque, dando testimonio de

[146] Nicolas Bourriaud, «Estética Relacional», Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires 2006, p. 42. (Traducción del original: «Esthétique relationnelle», Les presses du réel, Dijon 1998.)

una realidad marcada por los antagonismos, el misterio hace hincapié en la afinidad de lo heterogéneo. Construye un juego de analogías que dan prueba de un mundo común, donde las realidades más distantes parecen haber sido cortadas del mismo tejido sensible y siempre pueden vincularse por lo que Godard llama la «fraternidad de metáforas».

El «Misterio» era el concepto central del simbolismo. Y ciertamente el simbolismo está una vez más en la agenda de prioridades. Con ello no me estoy refiriendo a ciertas formas espectaculares y ligeramente nauseabundas, como la resurrección de la mitología simbolista y las fantasías wagnerianas de la obra de arte total que hay en el ciclo «Cremaster» (1997-99) de Matthew Barney. Estoy pensando en las formas más modestas, a veces imperceptibles, en las que en los últimos años, los 'assemblages' de objetos, imágenes y signos presentados por las instalaciones contemporáneas se están deslizando de la lógica del disenso provocativo hacia la de un misterio que da testimonio de una co-presencia. En otra parte he mencionado las fotografías, videos e instalaciones de la exposición «Moving Pictures», presentada en el Guggenheim Museum de Nueva York en 2002.^[147] La exposición afirmaba el parentesco del arte contemporáneo con una radicalidad artística nacida en la década de 1970 como una crítica de la autonomía artística y las representaciones dominantes. Pero en la imagen de los videos de Vanessa Beecroft que presentan cuerpos femeninos desnudos e inexpressivos en el espacio del museo, en las fotografías de Sam Taylor-Wood, Rineke Dijkstra o Gregory Crewdson que muestran cuerpos de identidad ambigua en espacios indefinidos, o la habitación oscura de Christian Boltanski con bombillas iluminado unas paredes cubiertas don fotografías anónimas —el cuestionamiento de los estereotipos de la percepción, que se invocaba en todas ellas, se deslizaba hacia un interés completamente diferente situado en las fronteras imprecisas entre lo familiar y lo extraño, lo real y lo simbólico, algo que fascinaba a los pintores de la época del simbolismo, la pintura metafísica y el realismo mágico. Sin embargo, en la planta superior del museo, una videoinstalación de Bill Viola proyectaba sobre las cuatro paredes de una habitación oscura: llamas e inundaciones, lentas procesiones, paseos urbanos, un despertar, o la fundición de un barco, simbolizando simultáneamente los cuatro elementos y el ciclo completo de nacimiento, vida, muerte y resurrección. El arte experimental del video, por lo tanto, vino a manifestar la tendencia latente de los muchos mecanismos de la actualidad que imitan, a su manera, los grandes frescos del destino humano propios del gusto simbolista y expresionista.

Por supuesto que estas categorizaciones son esquemáticas. Las exposiciones e instalaciones contemporáneas confieren varios roles a la vez al binomio «exponer/installar», juegan en la frontera fluctuante entre la provocación y la crítica de la «indecidibilidad» de su

[147] Jacques Rancière, «Le Destin des images», La Fabrique, Paris 2003, pp. 74-75.

significado, entre la forma de la obra expuesta y la del espacio de interacción designado. Los mecanismos de las exposiciones contemporáneas a menudo cultivan su polivalencia o se rinden a su efecto. En este sentido, la exposición «Voilà» presentó una instalación de Bertrand Lavier, «Salle des Martin», que reunía cerca de cincuenta obras procedentes de las colecciones de los museos provinciales, que tenían como único elemento común el nombre de su autor, Martin —el apellido más común en Francia. La idea inicial situaba esta instalación en relación al cuestionamiento de los significados de una obra y de la firma que es característica del arte conceptual. Pero en este nuevo contexto conmemorativo tomó un nuevo significado, demostrando la multiplicidad de las más o menos ignoradas habilidades pictóricas e inscribiendo el mundo perdido de la pintura en la memoria del siglo. Esta multiplicidad de significados atribuida a los mismos mecanismos se presenta a veces como testimonio de la democracia del arte, que se niega a desentrañar una complejidad de puntos de vista y una fluidez de fronteras que reflejan en sí mismas la complejidad de un mundo.

Las actitudes contradictorias mostradas por los principales paradigmas estéticos hoy expresan una «indecidibilidad» más fundamental sobre la política del arte. Esta «indecidibilidad» no es un efecto del giro postmoderno. Es constitutiva: la suspensión estética se deja interpretar de dos maneras. La singularidad del arte está ligada a la identificación de sus formas autónomas con las formas de vida y con la política posible. Esta política posible sólo se puede realizar plenamente a condición de abolir la singularidad del arte, la singularidad de la política, o las dos a la vez. Ser consciente de esta «indecidibilidad» hoy lleva a dos sentimientos opuestos: en algunos, una melancolía respecto al mundo compartido que el arte llevaba en su seno, si éste no era traicionado por la filiación política o los compromisos comerciales; para otros, una conciencia de sus límites, la tendencia a jugar con la limitación de sus poderes y la propia incertidumbre de sus efectos. Pero la paradoja de nuestro presente es quizá que ese arte tan inseguro de su política podría ser invitado a un mayor grado de intervención por el déficit mismo de una política adecuada. Es como si la reducción del espacio público y la desaparición de la inventiva política en un tiempo de consenso dieran una función política sustitutiva a las mini-manifestaciones de los artistas, con sus colecciones de objetos y huellas, a sus mecanismos de interacción, a sus provocaciones in situ o en cualquier lugar. Saber si estas «sustituciones» pueden recomponer los espacios políticos, o si se deben contentar con parodiarlos, es sin duda una de las preguntas de hoy.»^[148]

4.1.31- Hal Foster

Hal Foster, profesor de arte y arqueología en la universidad de Princeton, escritor y

^[148] Jacques Rancière: *Malaise dans l'esthétique*, Editions Galilée, Paris 2004, pp. 65-84.

editor de la revista *October*, en su ensayo «Chat Rooms» (2004) habla sobre la recepción relativamente tardía del arte relacional en el ámbito anglosajón. Este texto fue escrito originalmente como una crítica a las obras «Estética Relacional» y «Postproducción» de Bourriaud y a «Interviews» de Hans Ulrich Obrist. En él Hal Foster expresa sus reservas hacia los discursos optimistas ligados a la participación y la colaboración, que parecen cuestionar la fascinación ciega de hoy con respecto a la flexibilidad y la libertad de hibridación adquirida recientemente:

En una galería de arte durante la última década te puedes haber encontrado con algo de lo que sigue a continuación. Una sala vacía excepto por un taco de hojas de papel idénticas —blancas, azul cielo, o impresas con una simple imagen de una cama deshecha o pájaros volando— o un montículo de dulces idénticos envueltos en papeles de colores brillantes, como el papel, todo gratis para llevar. O un espacio donde los contenidos de una oficina eran vertidos en el área de exposición, y se ofrecía un par de tazas de comida Thai a los visitantes que estaban demasiados confusos como para quedarse, comer y hablar. O una dispersión de tabloncillos de anuncios, mesas de dibujo y plataformas de debate, algunos puntos con información sobre una persona famosa del pasado (Erasmus Darwin, Robert McNamara), como si se estuviera haciendo un guión documental o acabase de terminar un seminario de historia. O, finalmente, un quiosco improvisado de plástico y madera, y lleno, como un estudio-santuario hecho en casa, con imágenes y textos dedicados a un artista escritor, o a un filósofo (Fernand Léger, Raymond Carver o Gilles Deleuze). Esas obras, que de alguna forma están entre una instalación pública, una oscura performance y un archivo privado, también se pueden encontrar fuera de las galerías de arte, haciéndolas aún más difíciles de descifrar en términos estéticos. No obstante vamos a fijarnos en ellas para indicar un cambio distintivo en el arte reciente. En los primeros dos ejemplos —las obras de Félix González Torres y de Rikrit Tiravanija— está en juego una noción de arte como propuesta efímera, un regalo precario (a diferencia de una pintura o una escultura acreditadas), y en los otros dos ejemplos (de Liam Gillick y Thomas Hirschhorn) una noción del arte como un sondeo informal sobre una figura o evento específico en la historia o la política, la ficción o la filosofía. Aunque cada tipo de trabajo puede marcar con un pedigrí teórico (en el primer caso «el regalo» visto por Marcel Macus o digamos que en el segundo es la 'práctica discursiva' según Michael Foucault), el concepto abstracto es transformado en un espacio literal de operaciones, una forma pragmática de hacer y mostrar, hablar y ser.

Los profesionales más destacados de este arte se basan en una amplia gama de precedentes: los objetos cotidianos del Nouveau Réalisme, los humildes materiales del arte Povera,

las estrategias participativas de Lygia Clark y Hélio Oiticica los dispositivos de «crítica-institucional» de Marcel Broodthaers y Hans Haacke. Pero estos artistas han transformado los típicos dispositivos de los objetos «readymade», el proyecto de colaboración y el formato de la instalación. Por ejemplo, algunos de ellos tratan programas de TV completos o películas de Hollywood como si fueran imágenes encontradas: Pierre Huyghe ha regrabado parte de la película «Dog Day Afternoon» de Al Pacino con el verdadero protagonista en la vida real (un renuente ladrón de bancos) en el papel principal, y Douglas Gordon ha adaptado un par de películas de Hitchcock de manera drástica (su obra «24 Hour Psycho» ralentiza la obra original a una duración temporal cercana a lo catatónico). Para Gordon, estas piezas son «ready-mades temporales», es decir, relatos dados para ser mostrados en grandes imágenes proyectadas (un medio omnipresente en el arte actual)—, mientras que Nicolas Bourriaud, co-director, co-editor del Palais de Tokyo, un museo de París dedicado al arte contemporáneo, defiende este trabajo bajo la rúbrica de «postproducción». Este término pone de relieve manipulaciones secundarias —como edición, efectos y cosas similares— que son casi tan pronunciados en este tipo de arte como en el cine; también sugiere un «estatus» cambiado de «obra» de arte en la era de la información que ha superado a la era de la producción. Que ahora estamos en una nueva era es un presupuesto ideológico, pero, en un mundo de «shareware»^[149], la información puede verse como el último «ready-made», como datos para ser reprocesados y reenviados, y algunos de estos artistas trabajan, como Bourriaud dice, «para inventariar y seleccionar, usar y descargar», para revisar no sólo las imágenes y los textos encontrados, sino también las formas dadas de exhibición y distribución.

Una de las cosas que se obtienen con esta forma de trabajo es una «promiscuidad de las colaboraciones» (Gordon), en el que las complicaciones posmodernas de la originalidad y autoría son empujadas hasta más allá de los límites. Si cogemos por ejemplo un «work-in-progress» colaborativo como «No Ghost Just a Shell», ideado por Huyghe y Philippe Parreno. Hace pocos años se enteraron que una compañía de animación japonesa quería vender algunos de sus personajes menores, compraron uno, en concreto una chica llamada AnnLee, e invitaron a otros artistas a usarla en sus obras. Aquí la obra de arte se convierte en una 'cadena' de piezas: para Huyghe y Parreno, «No Ghost Just a Shell» «es una estructura dinámica que produce formas que son parte de ella»; también es la 'historia de una comunidad que se encuentra a sí misma en una imagen'. Si esta colaboración no te pone un poco nervioso (¿es la compra de AnnLee un gesto de liberación o de esclavitud en serie?). Consideremos otro proyecto grupal que adapta un producto «ready-made» para fines inusuales: en esta obra, Joe Scanlan, Dominique Gonzalez-Foerster, Gillick, Tirava-

[149] Se denomina shareware a una modalidad de distribución de software, en la que el usuario puede evaluar de forma gratuita el producto, pero con limitaciones en el tiempo de uso o en algunas de las formas de uso o con restricciones en las capacidades finales.

nija y otros te enseñan como customizar tu propio ataúd con mobiliario de Ikea, su título es DIY o «How to kill Yourself Anywhere in the World for under \$399» (Cómo suicidarte en cualquier parte del mundo por menos de 399 \$).

La tradición de objetos readymade, desde Duchamp a Damien Hirst, a menudo se mofa del arte culto y/o de la cultura de masa o de ambos; en estos ejemplos también es mordaz con el capitalismo global. Pero la sensibilidad que predomina en estas nuevas obras tiende a ser inocente y expansiva, incluso lúdica – una vez más una ofrenda a otras personas y/o una apertura a otros discursos. A veces se da una imagen benigna de la globalización (es una condición previa para este grupo internacional de artistas) y también hay momentos utópicos: Tiravanija, por ejemplo ha organizado un «espacio-dirigido-por-artistas-a-gran-escala» llamado «The Land» en una zona rural de Tailandia, que se ha concebido como colectivo «por su compromiso social». Más modestamente, estos artistas pretenden convertir a los espectadores pasivo en una comunidad temporal de interlocutores activos. En este sentido Hirschhorn, quien alguna vez trabajó en un colectivo comunista de diseñadores gráficos, ve sus monumentos provisionales para artistas y filósofos como una especie de pedagogía apasionada – evocan los kioscos de agitación y propaganda de los Constructivistas Rusos así como las construcciones obsesivas de Kurt Schwitters. Hirschhorn busca al mismo tiempo «distribuir ideas», «irradiar energía» y «liberar actividad»: no solamente quiere familiarizar a su público con una cultura pública alternativa, sino también erotizar esta relación. Otros artistas, algunos de los cuales se formaron como científicos (como por ejemplo Carsten Höller) o arquitectos (Stefano Boeri), adaptan un modelo de experimentación e investigación colaborativa más cercano al de un laboratorio o una firma de diseño que al de un estudio. Gabriel Orozco subraya «yo tomo la palabra 'estudio' literalmente, no como un espacio de producción sino como un tiempo de conocimiento».

«Una promiscuidad de colaboraciones» lleva también implícita una promiscuidad de instalaciones: la instalación es el formato por defecto y la exposición el medio común en gran parte del arte de hoy. (En parte esta tendencia se debe a la importancia creciente de las grandes muestras: hay bienales no sólo en Venecia sino en São Paulo, Estambul, Johannesburgo y Gwangju). exposiciones se dan a menudo en una yuxtaposición desordenada de proyectos –fotos y textos, imágenes y objetos, videos y pantallas– y en ocasiones los efectos son más caóticos que comunicativos. Sin embargo, la discursividad y la sociabilidad son preocupaciones centrales de esta nueva obra, tanto en sus decisiones y como en su visión. «El debate se ha convertido en un momento importante en la constitución de un proyecto». Huyghe comenta y Tiravanija alinea su arte ,como «un lugar de

socialización», con un mercado de aldea o una pista de baile. «Yo hago arte», dice Gordon, «para poder ir al bar y hablar de ello». Al parecer, si el modelo de la vieja vanguardia fue el «Partido à la Lenin», hoy en día el equivalente es un «party à la Lennon».

En esta época de mega-exposiciones el artista a menudo dobla como comisario. «Soy el director de un equipo, un entrenador, un productor, un organizador, un representante, un animador, un anfitrión de la fiesta, un 'capitán de barco' dice Orozco, 'en resumen, un activista, un activador, un incubador'. El aumento del artista como conservador o comisario, se ha complementado con el del comisario/a como artista, los maestros de las grandes muestras se han vuelto muy importantes durante la última década. A menudo, los dos grupos comparten los mismos modelos de trabajo, así como los términos descriptivos. Hace varios años, por ejemplo, Tiravanija, Orozco y otros artistas empezaron a hablar de proyectos como «plataformas» y «estaciones», como «los lugares que se reúnen y luego se dispersan», a fin de destacar las comunidades informales que pretendían crear. El año pasado la Documenta 11 fue comisariada por un equipo internacional dirigido por Okwui Enwezor, también fue concebida como «plataformas de debate», distribuidas por todo el mundo en temas como «Democracia No realizada», «Procesos de Verdad y Reconciliación», «Criollismo y Criollización» «Cuatro Ciudades Africanas»; la exposición realizada en Kassel, Alemania, fue sólo el final de la «plataforma». Y este año la Bienal de Venecia, comisariada por otro grupo internacional encabezado por Francesco Bonami, presentaba secciones llamadas «Utopia Station» y «Zona de Urgencia», ambas ejemplificaban la discursividad informal de estas formas de hacer arte y comisariar hoy. Al igual que «kiosco», «plataforma» y «estación» recuerdan la ambición de modernizar propia de la cultura modernista de acuerdo con la sociedad industrial (El Lissitzky habló de este diseño constructivista como «modos-estaciones entre el arte y la arquitectura»). Sin embargo, hoy estos términos evocan la red electrónica, y muchos artistas y curadores caen en la típica retórica de Internet que habla de «interactividad», a pesar de que los medios aplicados para este fin son mucho más cobardes y por lo general mucho más cara a cara que cualquier «chat room» de la web. (...)

Los textos de Bourriaud son incompletos, breves notas de proyectos que emplean técnicas de «postproducción» y buscan efectos «relacionales», mientras que el libro de Obrist es difuso, con cerca de mil páginas de conversación con figuras como Jean Rouch y J.G. Ballard así como con los artistas en cuestión, y estamos hablando sólo del volumen I. (Ballard deja escapar una aguda apreciación: el examen psicológico es la única función de la muestras de arte de hoy, dice sin duda pensando en los Young British Artists y 'los elementos estéticos se han reducido casi a cero. (Lo dice en serio como un cumplido) El

artista conceptual Douglas Huebler propuso una vez fotografiar a todas las personas del mundo, pues bien, el peripatético Obrist parece querer hablar con todo el mundo (muchas de sus entrevistas tienen lugar en los aviones). Al igual que con algunas obras analizadas en el libro, el resultado oscila entre una obra ejemplar de interdisciplinariedad y una confusión de lenguas babelesca. Junto con el énfasis en la discursividad y la sociabilidad, hay una preocupación por la ética y lo cotidiano: el arte es «una forma de explorar otras posibilidades de intercambio» (Huyghe), un modelo del «vivir bien» (Tiravanija), un medio de estar «juntos en la vida cotidiana» (Orozco). «A partir de ahí», Bourriaud afirma, «el grupo se enfrenta a la masa, la vecindad contra la propaganda, la baja tecnología contra la alta tecnología, y lo táctil en contra de lo visual. Y, sobre todo, la vida cotidiana ahora resulta ser un terreno mucho más fértil que la cultura popular».

Estas posibilidades de la «estética relacional» parece que están lo suficientemente claras, pero también conllevan problemas. A veces la política se atribuye a este arte sobre la base de una analogía débil entre una obra abierta y una sociedad inclusiva, al igual que una forma inconexa podría evocar una comunidad democrática, o una instalación no jerárquica predecir un mundo igualitario. Hirschhorn ve a sus proyectos como «sitios inacabados siempre en construcción», mientras que Tiravanija rechaza «la necesidad de fijar un momento en el que todo está completo». Pero sin duda una cosa que todavía puede hacer el arte es tomar una posición, y hacerlo en un registro concreto que reúne la estética, lo cognitivo y lo crítico. Y lo «sin forma» en la sociedad puede ser una condición a criticar más que a celebrar en el arte —una condición para trabajar en la forma para lograr efectos de reflexión y resistencia (como intentaron hacer algunos pintores modernistas). Los artistas en cuestión citan a menudo a los Situacionistas pero ellos, como subrayaba T.J. Clark, valoraban por encima de todo la intervención precisa y la organización rigurosa.

Huyghe afirma «la cuestión es menos 'qué' que 'para quién', se convierte en una cuestión de dirección». También Bourriaud ve el arte como «un conjunto de unidades para ser reactivadas por el espectador-manipulador». En muchos sentidos este enfoque es otro legado de la provocación de Duchamp, pero ¿cuándo es esta «reactivación» una carga excesiva o una prueba demasiado ambigua para ponerla en el espectador? Como en otros intentos anteriores de involucrar al público directamente (en cierto arte abstracto o arte conceptual), aquí hay un riesgo de ilegibilidad que podría reintroducir al artista como la figura principal y el primer exégeta de su obra. A veces, «la muerte del autor» ha significado no «el nacimiento del lector» como especulaba Roland Barthes, sino el atontamiento del espectador.

Además ¿cuándo no ha implicado el arte al menos desde el Renacimiento? Es una cuestión de grado, por supuesto, pero ¿no es un poco redundante este énfasis? También parece tener el peligro de caer en un extraño formalismo de la discursividad y la sociabilidad buscadas porque sí. La colaboración, también es considerada a menudo como un bien en sí misma: «La colaboración es la respuesta», dice Obrist, «pero ¿cuál es la pregunta? Los colectivos artísticos del pasado reciente, tales como los que se formaron alrededor de activismo contra el SIDA, fueron proyectos políticos, hoy en día simplemente juntarse a veces ya parece ser suficiente. Quizá no estemos muy lejos de una versión del mundo del arte 'flash mobs' - 'gente buscando gente', en palabras de Tiravanija, como un fin en sí mismo».

Quizá la discursividad y la sociabilidad están en primer plano en el arte de hoy porque escasean en todas partes. Lo mismo ocurre con la ética y lo cotidiano, como podría sugerir sólo con echar un breve vistazo a nuestros cobardes políticos y nuestras agitadas vidas. Es como si la idea misma de comunidad hubiese tomado un tinte utópico. Incluso el público del arte no puede darse por sentado, sino que debe ser conjurado todo el tiempo, lo cual podría ser la razón por la que las exposiciones contemporáneas a menudo parecen como los trabajos-remedio para la socialización: ven a jugar, a hablar, a aprender conmigo. Si en otras esferas la participación parece amenazada, privilegiarla dentro del arte puede ser un hecho compensatorio – un débil sustituto a tiempo parcial. Bourriaud casi lo sugiere: «A través de los pequeños servicios prestados, los artistas rellenan las grietas que hay en el vínculo social», y sólo cuando está en su punto más triste es cuando da en el blanco: «La sociedad del espectáculo es, pues, seguida por la sociedad de los extras, donde cada uno encuentra la ilusión de una democracia interactiva en los canales más o menos truncados de la comunicación».

Ya que la mayor parte de estos artistas y comisarios ve la discursividad y la sociabilidad color de rosa. Como la crítica de arte Claire Bishop sugiere, esto tiende a dejar caer la contradicción del diálogo, y el conflicto de la democracia; es también avanzar en una versión del sujeto libre del inconsciente (ni siquiera el regalo está cargado de ambivalencia, de acuerdo con Mauss). A veces todo parece una feliz interactividad: entre «objetos estéticos» dice Bourriaud, reuniones, encuentros, eventos, distintos tipos de colaboración entre las personas, juegos, fiestas y lugares de convivencia, en una palabra todo tipo de encuentro y de invención relacional. Para algunos lectores como «estética relacional» va a sonar como un verdadero fin del arte, que se celebrará o se denunciará. Para otros, parecen estetizar los procedimientos más agradables de nuestra economía de servicios («invitaciones, sesiones de casting, reuniones, áreas de convivencia y de fácil uso, citas»).

Existe la sospecha además de que, a pesar de su discursividad, la «estética relacional» podría ser absorbida en un movimiento general de una cultura «post-crítica» —un arte y una arquitectura, cine y literatura «después de la teoría».

4.1.32- WHAT, HOW & FOR WHOM / WHW: Ana Devic, Natasa Ilic, Sabina Sabolovic e Ivet Curlin

En el año 2005, el colectivo curatorial WHW^[150] realizó una importante muestra internacional titulada «Collective Creativity» en el museo Kunsthalle Fredericianum de Kassel, con la colaboración del Siemens Arts Program, donde observaban qué estrategias adoptan los colectivos artísticos en el espacio público, qué formas alternativas de «sociabilidad» se generan, de qué formas ocupan y cambian el sistema y cómo afectan al orden social sus condiciones de producción y representación. En su opinión, las experiencias de colectividad no sólo surgen para la consecución de tareas que no se pueden lograr individualmente, sino que además son cruciales como fuerzas para la transformación tanto de los individuos como de la sociedad. En definitiva, lo que les interesa son los diferentes aspectos emancipatorios del trabajo colectivo, es decir, aquellos en los que la creación colaborativa no sólo es una forma de resistencia hacia el sistema del arte dominante y hacia el imperativo capitalista de la especialización, sino también una crítica productiva y performativa de las instituciones sociales y políticas.

Para su trabajo en *Collective Creativity*, se centraron en

el grupo de artistas como forma paradigmática de la creatividad artística colectiva. El grupo de artistas incluye una cierta continuidad y duración en el tiempo, así como la decisión de estar y trabajar conjuntamente, una decisión que anula todas las otras potencialidades, no importa cuál sea su temporalidad. Al mismo tiempo, casi siempre está presente una conciencia del tictac del reloj de la autodestrucción en cada esfuerzo del grupo. A la intensificación y la cooperación colectiva y el intercambio inevitablemente le siguen casi siempre por una retirada de la vida en grupo, y desde los márgenes de la cultura de mercado hacia su centro. Por muy autónoma y anti-jerárquica que sea una actividad, no puede escapar de un cierto nivel de orden institucional, de estructura operacional y de misión organizativa y ningún nivel de las muchas veces sorprendente no formalidad de un grupo puede evitarlo. (...) La producción cultural, en su más amplio sentido, asume situaciones de trabajo colectivo y modelos más o menos cooperativos y auto organizados. Hay un cierto consenso en lo que se refiere a la colectividad fundamental del arte, tanto en términos de los agentes sociales implicados, desde críticos y comisarios, desde productores a espectadores, y en las historias socioculturales y los valores que representa. Parece necesario evitar el riesgo del «sociologismo» y la generalización de auto-absorción que planea cuando se intenta pensar la creación artística colectiva. Evitar el sociologismo parece especialmente importante cuando lo que se intenta

^[150] WHAT, HOW & FOR WHOM / WHW, es un colectivo de mujeres comisarias de Zagreb (Croacia), que fue fundado en 1999 por Ana Devic, Natasa Ilic y Sabina Sabolovic, a las que se unió Ivet Curlin en 2001. El interés conceptual del trabajo de WHW radica en la mediación artística de temas de carácter sociopolítico debido en parte a su condición de ciudadanas de Croacia, un país con un pasado bajo un antiguo régimen comunista transformado a sí mismo después de un período de profundos cambios políticos y convertido hoy en uno de los países de la nueva Europa.

es una interpretación libre de ver colectividad en todo trabajo artístico, pero también de toda estetización de las prácticas que de otro modo deberían considerarse ante todo sociales y políticas. ^[151]

El interés por la *politicalidad* concreta de la creatividad colectiva no está restringido geográficamente, pero parece especialmente interesante desde la perspectiva de la «Nueva Europa» y en el contexto de otros puntos geográficos con similares «problemas con una modernidad» y una tradición de artistas auto-organizados. En este sentido, el mapeo que algunos enlaces y conexiones trans-generacionales e internacionales está basado en las respectivas zonas culturales que hacen de la lectura de la modernidad un capital cultural único y homogéneo de la problemática de occidente:

Las categorías tradicionales de imperialismo, colonialismo, y neocolonialismo parecen demasiado simples para explicar la complejidad geopolítica que ha emergido de la re-territorialización y re-espacialización del capitalismo en las últimas décadas. En unas condiciones de «desarrollos espacio temporales desiguales»^[152], las formas de resistencia al capitalismo neoliberal y las dinámicas de la lucha de clases consideran la reestructuración y reorganización espacial, las estrategias espaciales los elementos geopolíticos como un polígono para la realización de los derechos hacia una nueva producción de espacio y de la alianza geográfica. En este sentido la exposición empieza desde Europa del este, pero partir de la Europa del este no quiere decir que apoyemos la tesis de la asimilación cultural de los regímenes comunistas, ni de sus diferencias «esenciales» simplificadas como consecuencias. Por el contrario, tratamos de relacionar los desarrollos en sociedades y situaciones caracterizadas por recientes rupturas que han surgido como consecuencia de una serie de relaciones específicas hacia los intereses del capitalismo global, como por ejemplo la transición poscomunista en Europa del este (y más allá), la guerra y la normalización de la posguerra en la antigua Yugoslavia, la insurrección en Argentina que siguió al colapso financiero en diciembre de 2001, los experimentos sociales en Brasil, etc. ^[153]

Respecto a las dinámicas internas, para WHW, el grupo es un fenómeno espacial. En general, la estrategia espacial es inmanente a la producción artística del grupo. Implica una constitución espacial (donde se trata el espacio físico, pero no exclusivamente) y el desarrollo de metáforas espaciales. El grupo es un fenómeno espacial que actúa en la dirección de contracción o en la dirección de expansión, cambiando las cualidades espaciales con una estrategia de aislamiento multidireccional o de conquista, apropiándose de un espacio que tiene cualidades políticas. Mientras se reflexiona sobre las diferentes estrategias y procedimientos que permiten la creación de un campo autónomo, la estructura interna de la exposición oscila entre dos dinámicas de aislamiento y de

^[151] WHW: *Collective Creativity/Kollektive Kreativität*. Kunsthalle Fridericianum en colaboración con Siemens Art Program & Revolver de München. Kassel, 2005, pp. 14 y 15.

^[152] Cf. David Harvey, *Spaces of Hope*, Los Angeles 2000.

^[153] WHW: *Collective Creativity/Kollektive Kreativität*. Kunsthalle Fridericianum en colaboración con Siemens Art Program & Revolver de München. Kassel, 2005, p. 16

ocupación. Ambos procesos de trabajo buscan el mismo objetivo, crear un espacio de autonomía como campo para una intensa interacción humana y social:

Mientras los actos de ocupación colectiva presentan una serie de estrategias colectivas para la ocupación directa, la apropiación y la conquista de un espacio público e ideológico, los trabajos de aislamiento suponen un proceso de separación de los otros, donde el grupo representa un lugar seguro que permite «excursiones» al mundo exterior. Este «escapismo» no nace de la necesidad de exclusión per se, sino de una búsqueda de un espacio no contaminado por la ideología y el capital, es decir, en respuesta a la represión y control políticos. Las estrategias de aislamiento y ocupación, de contemplación y acción, no funcionan separadamente, sino más bien dialécticamente, reflejando de esta forma la propia dinámica de la creatividad colectiva.

La estrategia espacial del grupo tiene varias áreas de actividad, desde el espacio físico de la ciudad como lugar en el cual estamos «condenados a vivir»^[154], los constructos geopolíticos espaciales de una falsa homogeneidad, las micro políticas del espacio de las comunidades, al espacio de la visibilidad y/o el aislamiento físico, histórico e ideológico. La producción de espacio se realiza como una lucha práctica por conseguir derechos a construir las relaciones espaciales asignadas (formas territoriales, capacidades comunicacionales y regulaciones) de maneras en las que transforman el espacio de ser un marco de actividad cerrado en otro con aspectos relacionales y relativos más adaptables de la vida social.^[155]

WHW cree que «Creatividad Colectiva» significa «poder creativo colectivo»: «(...)La forma sustantiva equivalente, colectiva recuerda las formas comunistas de trabajo y producción tanto como los sistemas socialistas donde todos los miembros —independientemente de de motivos individualistas y egoístas— deben actuar de una forma solidaria en la búsqueda de objetivos comunes para una vida ideal y dejar que sus logros individuales sean asimilados por la totalidad del grupo. De ahí que el término colectivo tenga una implicación política que a menudo hace que incluso hasta hoy sea percibido negativamente.

Para las comunidades de producción dentro el campo artístico o los colectivos de artistas, en cambio, el término tiene una connotación profundamente positiva porque surge del libre albedrío, y a menudo son descritos aparentemente en términos más neutros como «comunidad artística» o «equipo de artistas» y su actividad como «colaboración» o «coproducción». Idealmente, las energías individuales se unen en estos trabajos colectivos y prevalecen los intereses comunes o se consigue un resultado compartido.

El opuesto de creatividad colectiva es creatividad singular, el poder inventivo del individuo, lo cual parece único y por lo tanto incomparable. El colectivo siempre consiste en más de una persona. Pero presupone la existencia del individuo y de su propia conciencia. El trabajo colectivo siempre es una decisión deliberada.^[156]

[154] Robert Park, *On Social Control and Collective Behavior*, Chicago 1967, p.3.

[155] WHW: *Collective Creativity/Kollektive Kreativität*. Kunsthalle Fridericianum en colaboración con Siemens Art Program Et Revolver de München. Kassel, 2005, p. 16.

[156] GWHW: *Collective Creativity/Kollektive Kreativität*. Kunsthalle Fridericianum en colaboración con Siemens Art Program Et Revolver de München. Kassel, 2005, p. 25.

En relación a su propia experiencia como colectivo de comisarias, WHW, (What, How & For Whom) cree que la metodología del trabajo colectivo tiene amplias posibilidades para la actividad curatorial. A lo largo de los últimos 15 años también aquí se ha experimentado un cambio, la actividad curatorial ha ido adquiriendo cada vez más importancia hasta ponerse en primer plano. El foco está en el proceso curatorial mismo y no en la función del comisario, así el término «comisario» («Curator») ha sido sustituido por «comisariar» («curating»). El cambio en el significado de la actividad curatorial ha resultado también en otro fenómeno: el comisariado colectivo por medio de un colectivo curatorial. Desde su primera exposición en 1996 el proyecto expositivo europeo Manifesta ha elegido entre tres y cinco comisarios/as para desarrollar el contenido de las exposiciones en colaboración:

Para la Documenta 11 (2002), el director curatorial Okwui Enwezor invitó por primera vez a seis co-curadores/as para trabajar conjuntamente un concepto, para ponerse acuerdo en el contenido y para seleccionar a los artistas. Francesco Bonami, el director de la 50ª Bienal de Venecia (2003) invitó a otros 11 comisarios/as para realizar sus propias visiones. Además de este procedimiento para conseguir una simbiosis en la exposición, hubo incluso un proyecto llamado Utopia Station en el que un/a artista trabajaba junto con dos comisarios/as. Para la Tercera Bienal de Berlín de arte contemporáneo (2004) la directora artística Ute Meta Bauer también empleó a otras figuras, incluyendo artistas y teóricos, para cuestiones concretas en los campos de la música, la arquitectura y el cine. Por último en 1999 nosotras creamos la fundación What, How & For Whom / WHW en Zagreb, un equipo independiente de comisarias que realiza exposiciones y otros proyectos. WHW parece una excepción, sin embargo este tipo de colectivo de trabajo colaborativo ha adoptado una forma organizativa de larga duración. Se podían dar muchos más ejemplos y muchos proyectos para exposiciones futuras demuestran que los colectivos curatoriales les son vistos como una forma inteligente de trabajar. Están surgiendo claramente dos nuevas tendencias: no sólo los y las curators trabajan cada vez más de un modo relacionado con el proyecto, haciendo del propio proceso curatorial un tema de estudio, sino que ellos/ellas mismos se están convirtiendo en parte de un proceso de dinámicas de grupo en el que cooperan con otras personas. En efecto, cada vez más estos colectivos curatoriales combinan una gran variedad de disciplinas que ya no son vistas como contrastes sino como necesidades. Con el tiempo también esta forma colectiva de operar en el arte contemporáneo se ha ido transfiriendo de manera análoga al área de la comunicación del arte. En particular con proyectos de exposiciones temporales es lógico que los y las comisarias formen colectivos a fin de experimentar con nuevos contenidos y formatos.

Pero los curators de las instituciones expositivas a menudo también han empezado a emplear este enfoque colectivo en su propio trabajo. Isabelle Graw, en la crítica

a "when tekkno turns to sound of poetry", una exposición en el Kunst-Werke de Berlín en 1994 que presentaba a un grupo de artistas mujeres, rechazó la acusación de apropiación: «si las instituciones tienen la tendencia a codificar la praxis social como formas, eso no afecta en absoluto a sus oportunidades potenciales. El trabajo colectivo de alguna manera no queda descalificado simplemente porque haya una demanda institucional del mismo»^[157]. Es más, podemos decir que estas instituciones no simplemente exponen enfoques de trabajo colectivo orientado al proceso, sino que de manera creciente están adoptando esos mismos enfoques a fin de aceptar dentro de la institución sus oportunidades potenciales inherentes como sujetos legítimos en sí mismos.

(...)Ya no se trata de perseguir un ideal o un objetivo, sino de tematizar diferentes posibilidades en una variedad de formas con resultados abiertos. La crítica de las relaciones sociopolíticas se ha transformado en el desarrollo de ideas alternativas: «Esto no tiene nada que ver con la identidad, al contrario, tiene que ver con la identificación, y por esta razón no está orientado hacia el sujeto, sino ligado al contexto».^[158]

Los colectivos se forman cuando tiene sentido abordar ciertos temas. Entonces los grupos se forman rápidamente y de manera flexible en diferentes combinaciones, independientemente de los proyectos y del tema que aborden. El colectivo ha pasado de ser un estilo a ser una estrategia.^[159]

4.1.33- Claire Bishop

La crítica e historiadora de arte Claire Bishop analiza los mecanismos de una tendencia que crece al menos en los países más avanzados: el arte socialmente comprometido. En *Participation*, recoge una serie de ensayos de diferentes autores que confirman esta tendencia al compromiso por medio de la participación. Claire Bishop afirma que, a pesar del cambiante contexto del siglo XX, se pueden ver algunos paralelismos entre el impulso colaborativo de los años 60 y la situación actual:

...Es necesario contextualizar: en Europa, los proyectos de arte comprometido o participativo son una de las disciplinas más privilegiadas por el gobierno. Estos figuran entre las prioridades de la agenda política en materia de inclusión, para que todos «formen parte del sistema». Pero esto es engañoso: es, en realidad, una forma de evitar hablar sobre clases sociales y pobreza estructural. Porque si hablamos de los «excluidos», parece un simple problema que se soluciona «incluyendo» a la gente. No estamos pensando estructuralmente sobre aquellos elementos constitutivos de la sociedad que generan desigualdad. Es como reetiquetar la pobreza. Para los gobiernos europeos (sobre todo Gran Bretaña, Holanda y Francia) el arte participativo es una ingeniería social barata. Crea la impresión de que todos están participando, haciendo talleres de trabajo, ciclos de cine, cocina comunitaria. Creo que esto aporta, innegablemente, algo a una comunidad, pero también creo que

[157] Isabelle Graw, «Gruppenzwänge: 'when tekkno turns to sound of poetry'», en Idem, Silberlick: Texte zu kunst und Politik, Berlin 1999, p.142.

[158] Strunk, «Vom Subjekt zum Projekt», p.124.

[159] WHW: *Collective Creativity/Kollektive Kreativität. Kunsthalle Fridericianum* en colaboración con Siemens Art Program & Revolver de München. Kassel, 2005, pp. 29-30.

es criticable porque es homeopático, ignora las cuestiones estructurales y es una forma temporal de distracción de los problemas reales. Esto también es una diferencia entre los '60 y la actualidad. Ahora los artistas quieren que su arte sea cada vez más funcional, que tenga un propósito, ya no alcanza con la simple metáfora. Quieren alcanzar metas sociales concretas. Esto es muy tentador, por un lado, pero también es muy idealista.^[161]

Para Claire Bishop, las nuevas iniciativas colaborativas tienden a asociarse con uno o con varios de los siguientes objetivos:

- *El primero se refiere al deseo de crear un sujeto activo, uno que saldrá empoderado^[162] o fortalecido por la experiencia de participación física o simbólica. Lo que se pretende es que los sujetos recién emancipados, por medio de la colaboración o la participación, se encuentren en condiciones de determinar su propia realidad social y política. Por tanto, una estética de la participación deriva su legitimidad de una relación (deseada) de causalidad entre la experiencia de la obra de arte y la acción individual/colectiva.*
- *El segundo argumento se refiere la autoría: el gesto de ceder parte o todo el control de la autoría es considerado, por lo general, más igualitario y democrático que la creación de una obra por un solo artista, de la misma forma que se considera que la producción compartida también aporta beneficios estéticos de mayor riesgo e imprevisibilidad. La creatividad colectiva, por tanto, se entiende como un medio para hacer surgir o para producir un modelo social más positivo y no jerárquico.*
- *La tercera cuestión tiene que ver con la actual percepción de crisis en el concepto de comunidad y de responsabilidad colectiva. Esta preocupación se ha agudizado desde la caída del comunismo, a pesar de que se inspira en una tradición de pensamiento marxista que condena los efectos alienantes y de aislamiento del capitalismo.*^[163]

Estas tres preocupaciones —activación, autoría y comunidad— son las motivaciones que se citan más frecuentemente en casi todos las tentativas de fomentar la participación en el arte desde 1960. Es significativo también que las tres aparezcan en el escrito de Guy Debord, cofundador de la *Internacional Situacionista*, ya que es, invariablemente, en el marco de esta crítica del «espectáculo» capitalista donde los debates sobre la participación salen a la palestra. El espectáculo —como relación social entre personas por medio de imágenes— es pacificador y divisivo, uniéndonos únicamente a través de la separación que existe entre cada uno de nosotros:

^[160] Claire Bishop (Dir.): *Participation*. Whitechapel Gallery (London) & The MIT Press (Cambridge) Massachusetts 2006, pp. 10-16. Traducción mía. ^[160] Ver entrevista completa en: http://salonkritik.net/10-11/2010/08/antagonismo_y_estetica_relacio.php (consultado el 13 de noviembre de 2011)

^[162] La palabra «empoderado» del inglés «empowered» hace referencia al crecimiento de la fuerza espiritual, política, social o económica de un individuo o colectivo. Cada vez es más habitual, sobre todo en textos *online*, la utilización de las palabras «empoderamiento», «empoderado» o «empoderarse», palabras que habían desaparecido del castellano hablado, pero que de la mano del movimiento feminista y otros movimientos sociales, en contextos angloparlantes, han hecho resurgir su uso frecuente; «empoderamiento» del inglés *Empowerment*, acción y efecto de ganar poder, autoridad e influencia sobre otros individuos, las instituciones o la sociedad.

^[163] Claire Bishop (Dir.): *Participation*. Whitechapel Gallery (London) & The MIT Press (Cambridge) Massachusetts 2006, p.12 y 13. Traducción mía.

La especialización del espectáculo de masas constituye (...) el epicentro de la separación y la no comunicación.^[164]

El espectáculo es por definición inmune a la actividad humana, inaccesible a cualquier revisión o corrección proyectadas. Es el opuesto del diálogo. (...) Es el sol que nunca se pone en el imperio de la pasividad moderna.^[165]

Si el espectáculo denota una forma de pasividad y subyugación que detiene el pesar y que le impide a una tomar decisiones sobre su propia realidad, entonces es precisamente la necesidad de actividad la que hace que Debord abogue por la construcción de «situaciones». Él afirmaba que éstas eran un desarrollo lógico del teatro brechtiano, pero con una diferencia significativa: que implicarían la desaparición de la función del público completamente transformándose en la nueva categoría de vividor (el que vive). Más que simplemente despertar la conciencia crítica, como en el modelo brechtiano, las «situaciones construidas» están destinadas a producir nuevas relaciones sociales y, por lo tanto, realidades sociales nuevas.

La idea de situaciones construidas sigue siendo un punto de referencia importante para los artistas contemporáneos que trabajan con personas y eventos de la vida práctica. Por ejemplo Nicolas Bourriaud cita frecuentemente en su "Estética Relacional" (1998), una colección de ensayos teóricos que ha compilado en gran parte del debate sobre el estatus de la participación contemporánea. En paralelo a este debate, y quizás dirigiéndose justamente a ese potencial político no realizado aún en el trabajo que describe Bourriaud, la siguiente generación de artistas ha comenzado a participar más directamente en determinados grupos sociales y a intervenir críticamente en formas participativas dentro de los mass media.^[166]

4.1.34–Nancy Roth

Formada como historiadora del arte, Nancy Roth es artista, crítica de arte y profesora de origen británico. En su ensayo «*Collaboration and originality*»^[167] reflexiona sobre la dificultad de no colaborar en el mundo de hoy y sobre una serie de aspectos en torno a la autoría colectiva:

La mayoría de nosotros vive en familia, trabaja y actúa en equipos, forma clubes y se adscribe a sociedades con desenfado. Las personas colaboramos, es un hecho. Muchos tipos de artistas también trabajan en grupos de manera habitual, por ejemplo músicos, actores/actrices, coreógrafos/as, bailarines/as, realizadores/as de películas, arquitectos/as... De hecho, es casi exclusivamente en el campo de las artes visuales o las bellas artes donde al tema de la colaboración ha surgido recientemente (desde finales de los años

^[164] Guy Debord, citado en Tom McDonough, ed., *Guy Debord and the Situationist International* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002), p. 143.

^[165] Guy Debord, *Society of the Spectacle* (1967) (New York: Zone Books, 1997), p. 17.

^[166] Ver por ejemplo *The Great Exchange* (2000), de Mathieu Laurette, un programa de televisión en el que semana tras semana el público intercambiaba cosas de un valor cada vez inferior, y *The Return of the Real* (2005) de Phil Collins, que incluía una rueda de prensa de antiguas estrellas de los reality shows de la televisión turca. Citado por Claire Bishop: *Participation*, (2006), Whitechapel Gallery (London) y The MIT Press (Cambridge, Massachusetts), p. 13. Traducción mía.

^[167] Nancy Roth, «*Collaboration and originality*», <http://collabarts.org/?p=198> (consultado el 13 de noviembre de 2011)

60) como un tema recurrente y de especial interés. Parece como si el tema señalase la largamente esperada caída de un modelo de creatividad obsoleto, que está más profundamente arraigado en las artes visuales, artes plásticas o bellas artes. Aunque la noción de genio autosuficiente que crea desde sus propios recursos interiores no es en absoluto exclusiva del arte, la figura más representativa de ese modelo continúa siendo el pintor-en-el-estudio. En cualquier caso, personalmente dudo mucho de si la idea de creatividad individual está siendo sustituida por modelos de creación colectiva e interactividad tanto como, pongamos la imprenta o la prensa escrita está siendo reemplazada por la comunicación electrónica digital. La tecnología digital está afectando todo lo que tiene relación con la imprenta y la prensa escrita, desde quién publica, a qué y cuánto se publica, hasta qué apariencia tiene y quién lo compra y quién lo lee. De manera análoga, los modelos de creación colectiva están re-configurando las artes visuales en su conjunto, en parte porque parecen implícitos en estas mismas tecnologías.

Sin embargo, más que depuesto o reemplazado, el viejo modelo continúa siendo reconocible y funciona como una especie de palimpsesto, bajo la superficie de una estética diferente.

En una antología reciente de escritos sobre dibujo, John Wood^[168] planteaba la pregunta de si un dibujo podría dibujarse a sí mismo, si sería posible pensar en nosotros/as mismo/as siendo esbozados por un dibujo en un acto de auto-creación o auto-poiesis que ya no reconociera una distinción clara entre el/la dibujante, lo dibujado y el espectador (el o la que mira). El Dibujo, por derecho propio la actividad creativa más antigua, más inmediata, es sin duda el mejor lugar posible para empezar a articular este entramado. Pero el debate también se mueve hacia otros medios —por ejemplo el lenguaje y la música. Nos aboceta, nos dibuja, los lectores, como participantes de un universo de creación constante, una interacción dinámica en la que el origen de algo nuevo no puede ser atribuido a una sola persona y quizá tampoco ser localizado en un tiempo y lugar concretos.

Es arriesgado escribir como lo hace Wood, pues aunque actualmente tenemos una historia bastante rica —creaciones colectivas, constructos teóricos— de obras comprometidas en un intento deliberado de reposicionar el origen de la innovación en algún lugar fuera de la discreta conciencia individual, la lengua castellana contemporánea, tanto como la lengua inglesa se resisten a estos conceptos. El ensayo de Wood aborda el tema tan de cerca que hace que el lector pueda vislumbrar la posibilidad de verse «redibujado» o «redibujada» en el contexto de un modelo de originalidad diferente. La lengua parece favorecer una clara inversión del orden sintáctico habitual: «El dibujo le hizo» en lugar de

[168] John Wood , «Do Drawings Draw Themselves? Art, Co-poiesis and Ecology», 199-210 IN: Drawing Texts, Jim Savage, ed., Occasional Press. 2001.

«Él hizo el dibujo». Pero la idea se expresa más nítidamente en palabras más torpes, como «Ellos, él y el dibujo, se rehicieron a sí mismos», o parafraseado a Wood, «El dibujo, que le incluye a él, se dibuja a sí mismo».

Espero no estar desvirtuando injustamente el sentido del ensayo de Wood si lo interpreto como una sensible reflexión sobre un momento clave de la teoría «comunicología» de Vilém Flusser,^[169] una teoría de la comunicación humana. La principal aportación que quiero añadir a lo que propone Wood es que el momento de la creación implica no solamente a un ser humano y a una cosa material, sino también a otros seres humanos, no necesariamente presentes en ese momento.

Puesto que los medios, incluyendo los materiales de dibujo, son lugares de almacenamiento. Además están investidos de las energías de muchos y muchas. Como dijo una vez el historiador Erwin Panofsky, cuando le das a un niño una suave hoja de papel rectangular blanca para que dibuje, le estás dando cuatrocientos años de Historia del Arte. Flusser describe la comunicación como un artificio propiamente humano. Es solamente por medio de la creación, almacenamiento y distribución de información, escribe, que los seres humanos son capaces de encontrar sentido a sus vidas y vencer su condición «natural» de soledad y muerte inevitable. Para lograr este objetivo, una persona necesita claramente un equilibrio entre «diálogo» y «discurso». «Diálogo» aquí se refiere a un intercambio de información almacenada que tiene el potencial de crear, es decir, de generar de manera genuina nueva información (el tipo de logro al que más tarde se refiere como arte); «Discurso» se refiere a la distribución de esa información —necesario para su conservación. En otro tiempo, las pinturas, las esculturas o las palabras eran los medios del discurso. En nuestro contexto hoy, hay que añadir la televisión, la radio, la prensa escrita. Cuando hay un desequilibrio radical entre diálogo y discurso, como ocurre con la mayoría de personas que vivimos en las sociedades post-industriales de hoy, surge la crisis, paradójicamente una sensación de ser incapaz de comunicarse. En realidad el problema no es que no hay suficiente comunicación. Flusser escribe lo siguiente sobre la queja habitual contemporánea de sentirse aislado/a: Obviamente lo que la gente quiere decir no es que sufran por falta de comunicación. Nunca antes en la historia ha funcionado tan bien la comunicación, de una manera tan intensa y extensiva como lo hace en nuestros días. Lo que la gente siente es la dificultad de establecer un verdadero diálogo, es decir, de intercambiar información que genere nueva información. Y esta dificultad se debe precisamente al hecho de que esa comunicación funciona tan perfectamente hoy que el excelente y omnipresente discurso convierte cualquier diálogo en imposible e innecesario.

[169] Vilém Flusser, *Komunikologie*, Mannheim: Bollmann Verlag, 17-18. Translation hers. 2003.

Cuando el discurso prevalece, como ocurre hoy, las personas se sienten solas incluso aunque estén en contacto casi constante con las denominadas «fuentes de información». Si prevalece el diálogo del pueblo, como ocurría antes de la revolución de las comunicaciones, las personas se sienten solas porque se sienten «separadas o aisladas de la Historia».

Deanna Petherbridge^[170] en su encomiable estudio titulado «La primacía del Dibujo» (Título original: «The Primacy of Drawing») plantea la dificultad, si no la imposibilidad, de construir una historia del dibujo separada de la de la pintura, la escultura o la arquitectura, a las que a menudo sirve. El «marco» esencial del dibujo, compuesto por la mano humana, el material (grafito o tinta o carbón) y la superficie o soporte, ha cambiado tan poco en tanto tiempo que un dibujo hecho hace siglos a menudo puede parecer tan fresco y sorprendente como un boceto hecho ayer mismo. Se puede decir que Petherbridge define «dibujo» esencialmente de la misma forma que Flusser definía «diálogo», a saber, como un intercambio de información con el interés puesto en la búsqueda de nueva información, es decir, como un intercambio ciertamente íntimo entre la memoria del o de la dibujante y la información —estructuras, posibilidades, limitaciones— inherentes a un medio.

Un dibujo raramente es el resultado de una creación colectiva. De hecho el dibujo, como lo concibe Petherbridge, coincide históricamente con la idea de individuo dotado con el poder de crear – la idea que la auto-poiesis intenta rebatir. Es difícil precisar una fecha, pero resulta inevitable asociar el originario modelo de genio con la introducción de la imprenta a mediados del siglo XV. Es cierto que los artistas medievales hacían dibujos, algunos de los cuales todavía se conservan, pero antes de la llegada de la imprenta, la creación de imágenes se encargaba no de distinguir a un individuo sino de articular las narrativas —bíblicas e históricas— que daban sentido al mundo. Dios era el origen de todo y por tanto el sentido de satisfacción que un artista llegaba a alcanzar cuando lograba hacer una buena talla o tenía una inspiración, seguramente era entendido como signo del favor de Dios más que como un logro personal. La imprenta, con todos los consiguientes cambios sociales e intelectuales derivados de ella, parece haber re-situado la posición del origen del talento individual, dando un valor a la «firma» de un modo radicalmente más sistemático y preciso de lo que había sido posible o deseable hacerlo nunca antes. Por medio de la conservación y distribución de registros —de exposiciones y ventas, reproducciones de grabados y aguafuertes, a veces conversaciones y opiniones, pronto se fue naturalizando la idea de individuo como origen.

Al mismo tiempo se fue abriendo una brecha entre la persona que utilizaba la imprenta como medio, representada como el «originador», y la experiencia de hacer algo nuevo en

^[170] Deanna Petherbridge, *The Primacy of Drawing: an Artist's View*, The South Bank Centre, Londres 1991. El Cadáver Exquisito de los surrealistas es la excepción que confirma la regla. La contribución del collage en serie acentúa la idea de la colaboración como un intercambio de información. Nota de Nancy Roth en «*Collaboration and originality*», <http://collabarts.org/?p=198> (consultado el 13 de noviembre de 2011)

sí, algo más parecido a un diálogo. El Dibujo continúa siendo el medio más apropiado para almacenar ese tipo de experiencias. De esa forma, el Dibujo y la imprenta aparecen como aspectos complementarios del mismo hecho. Como si en respuesta al poderoso medio discursivo primero, el dibujo absorbiera la evidencia del hacer imágenes como un diálogo íntimo. A veces también se usaron otros medios para ese mismo fin, pero el dibujo se reveló como el más eficaz para resistir los nuevos poderes del discurso, el nexa con la «Historia».

(...)A diferencia del dibujo hecho a mano, la fotografía tiene una historia más definida, de hecho se puede entender justamente como el proceso de salida del concepto «origen» de los intersticios de la excepcional mente individual para situarse en un espacio de intercambio de información.

Como dicen observadores expertos norteamericanos, las nuevas tecnologías hacen difícil no colaborar.

Desde principios del siglo XX las prácticas artísticas vanguardistas —especialmente en el Futurismo y el Dadá— construyeron modelos de colaboración desde la música, el teatro y la danza. Pero parece que la creación colectiva no es valorada como una elección más, o como un método o un enfoque con unas oportunidades e implicaciones bastante concretas, hasta los años 70. En esa época, el escultor norteamericano Claes Oldenbourg^[171] contrastó al «artista en el estudio» como rígido, violento y destructivo (especialmente de sí mismo), y borracho o drogado (en busca de lo sublime), con el artista en una situación de colaboración, flexible, contenido, constructivo y sobrio (indiferente a lo sublime, como los pilotos de avión).

El listado continúa siendo hoy contundente y provocador, no sólo por su disponibilidad para aplicarse a otro tipo de oposiciones, como infantil y maduro, masculino y femenino. Pero sí los artistas alguna vez se imaginaron a sí mismos enfrentándose a esta elección, no es probable que lo hayan hecho por mucho tiempo.

Hasta cierto punto, podemos contestar afirmativamente a la pregunta de Wood sobre «ser dibujado/a» y por tanto pensar la creatividad como un flujo de información que nadie posee realmente, la cuestión no puede seguir siendo si trabajar colectivamente o individualmente. Como mucho, podría ser una decisión entre probar y readaptar la memoria de cada uno/a en conjunción con la información almacenada de un medio dado, o comprometerse con otra/s memoria/s humana/s y dejar que las decisiones resultantes dicten al medio. Hay buenas razones para actuar de una o de otra forma —o adoptar ambas, como

^[171] Claes Oldenbourg, in Maurice Tuchman (1971) *Art and Technology*, New York: Viking Press, 269. IN: Henry Sayre (1989) *The Object of performance*, Gchicago: university of Chicago press, 102. Desde 1976 Oldenbourg ha trabajado en colaboración con su mujer Coosje van Bruggen.

hacen mucho/as artistas. Y en cualquier caso, hay buenas razones para pensar que no es precisamente una mera cuestión de elegir. Una/o no hace arte como si fuera de compras. Cierta tipo de arte se ocupa precisamente de las posibilidades y limitaciones de una sola conciencia individual. Esto es lo que determina su competencia o su campo de acción y hasta cierto punto su propia organización. En ese caso intentar trabajar colectivamente sería un contrasentido. Pero muchos otros tipos de obras —y la obra de Oldenburg se relaciona desde hace tiempo con la escultura pública de gran escala pertenecería a este segundo tipo— demandan claramente de colaboración, de un proceso compartido. Para tales proyectos, la colaboración significa que la práctica puede ser más ambiciosa, compleja, diversa, incluso posiblemente más estable de lo que sería posible para un artista trabajando en solitario.

Además de contar con estas ventajas tácticas, la creación colectiva permite crear puentes para unir la cada vez más abrupta separación entre diálogo y discurso. Los/las artistas que se han desarrollado como artistas son siempre gente que conoce bien el «diálogo». Siendo como son capaces de generar nueva información en relación a un medio, no cabe duda de que son más afortunados que aquellos quienes en presencia de los poderosos discursos de los mass media, quedan relegados a un diálogo a nivel de cotilleo local. Aquí es donde aparece con fuerza la cuestión de la distribución. Puesto que si no se tienen oportunidades de exponer o publicar regularmente para mostrar lo conseguido, la actividad en sí queda enclaustrada, tapada. «Las personas se sienten solas a pesar del diálogo porque se sienten 'separadas de la Historia'». En potencia la colaboración con otra personas une el diálogo —el intercambio que genera algo nuevo— con algo del discurso, puesto que en una colaboración siempre habrá al menos un receptor, un testigo fidedigno de que algo nuevo ha ocurrido.

Pero algunas colaboraciones recientes también parecen articular una estética que valora el intercambio y el flujo, y esta es una dimensión indiscutiblemente novedosa. En el sentido de que en este tipo de obra ni las cualidades formales del material, ni tampoco las ambiciones conceptuales de su organización resultan tan relevantes como las dinámicas de las relaciones especiales que genera, ya sean éstas entre los/las artistas y la obra, entre la obra y el público, o entre todos los anteriores.

La posibilidad de que el arte tuviera que ver en realidad con el ámbito de las relaciones fue planteada hace tiempo en el ensayo «Mass Culture and the Visual Arts»^[172] (Thomas Crow, 1983). Ahí, en el contexto de su hoy famosa sugerencia de que el arte de las Vanguardias de hecho funciona como «un arma investigadora y desarrolladora de la industria cultu-

[172] Thomas Crow (1983) «Mass Culture and the Visual Arts» 215-164 IN: Modernism and Modernity: the Vancouver Conference Papers, 253.

ral». Thomas Crow propone que los grupos de artistas de las vanguardias históricas, como por ejemplo los futuristas y los dadaístas, sin proponérselo formularon nuevos modelos de organización grupal que luego fueron muy importantes para las estructuras comerciales dominantes, por ejemplo las corporaciones internacionales y las sociedades anónimas internacionales. Por supuesto que esto estaba completamente alejado de las intenciones de cualquier dadaísta. En la mayoría de colectivos analizados por Charles Green^[173] en su estudio «The Third Hand» ('La Tercera Mano') se muestra cómo tampoco era su intención mostrar la exhibición o actuación de un tipo especial de relación. Pero cuando analiza los cambios formales del arte colaborativo de los años 70, Green llega a sugerir también que el salto hacia lo colectivo como estrategia estaba desplazando el significado mismo de la obra resultante hacia un verdadero interés por la relación per se. El trabajo performativo colaborativo de Marina Abramovicz y Ulay con el que Green concluye el libro también vuelve a enfocar de cerca las posibilidades y limitaciones de una relación entre dos individualidades concretas.

Critical Art Ensemble (CAE)^[174], un equipo formado más recientemente en los Estados Unidos, pone de manifiesto el interés por este tema de una manera explícita. Puesto que comenzaron su andadura en 1987, CAE se ha ido interesando desde su creación por la variedad de formas organizativas de la práctica artística. Son especialmente interesantes los colectivos que entrecruzan lo artístico con las prácticas activistas. Sólo desde esta rama específica de la sociología el grupo se siente capacitado para perfeccionar y mejorar su propia estructura y sus dinámicas, lo cual hace posible una producción cultural seria.

Quizá a excepción de la última obra de Abramovicz y Ulay, los equipos colaborativos de éxito parecen respetar fastidiosamente e incluso alimentar o fomentar las fronteras de lo que se solía denominar «el individuo». Incluso al pensar los individuos como «subjetividades personificadas», al reconocer la construcción cultural de los sujetos, estas fronteras todavía importan. Más bien la diversidad de nuestras experiencias y memoria se vuelve más preciosa que nunca en el contexto de modelos colectivos de originalidad. Puesto que es en tales modelos, en tales vacíos donde puede aparecer algo nuevo.

En el curso de sus aventuras intergalácticas, la tripulación del «Starship Enterprise»^[175] alguna que otra vez encontró una forma de vida cibernética conocida como los Borg. Los Borg no son —o no es— ni singular ni plural. Aunque son cuerpos reconocibles que se mueven y hacen cosas, se comportan más como si fueran células de un solo animal que como seres vivos independientes. Como individuos, no tienen convicciones, ni punto

[173] Charles Green, *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Post-Modernism*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2001.

[174] Critical Art Ensemble, «Observations on Collective Cultural Action», 73-85 IN: *The Art Journal* 57:2 (Summer). 73. 1998.

[175] Paramount Pictures (2005) «*Alliens*», StarTrek.com, accessed 27 February.

de vista. Si uno está enfermo o herido las energías correspondientes son reabsorbidas en el cerebro-colmena aparentemente sin problemas. En la obra de ficción *Star Trek*, los Borg están más evolucionados que los humanos. No consumen sus energías peleando. No compiten entre ellos. Pero son repelentes y profundamente amenazadores porque no hacen nada nuevo. En vez de fraguar una historia por medio del diálogo y el discurso como hacen los humanos, ellos absorben de manera parasitaria las culturas y las tecnologías de otras formas de vida.

Si la tripulación del *Enterprise* representa una forma de colaboración idealizada, los Borg dan forma al temor de que todo podría salir mal. Y si bien *Star Trek* perpetúa muchas de las presunciones insostenibles del patriarcado y el capitalismo sobre nuestra idea del mundo, este miedo parece resonar con más fuerza. El de que el celo por un discurso eficaz y técnicamente perfecto podría hacer desaparecer las rarezas, las historias peculiares y los recuerdos que hacen de cada ser humano un ser único. Lo que se perdería entonces parece ser que no serían riquezas, ni siquiera poder, sino la peculiar capacidad humana de hacer algo nuevo.

4.1.35- Maria Lind

En *The Collaborative Turn*,^[176] Maria Lind, una de las críticas y comisarias de arte contemporáneo que más simpatiza con el tema de la colaboración, formula un catálogo útil sobre los grupos artísticos, identificando las características de los distintos grupos, así como las influencias sociopolíticas y teóricas sobre su trabajo. También considera las estructuras de colaboración y las tendencias de la crítica de arte, concretamente la revisión de las prácticas socialmente comprometidas informadas o alineadas con la llamada estética relacional. Lind comienza hablando de «No Ghost Just a Shell» de Pierre Huyghe y Philippe Parreno^[177] como un caso ejemplar de actividad colaborativa reciente. Situando este trabajo en relación tanto con la lógica neo-liberal de las redes y *outsourcing*^[178] y las tendencias emergentes en la producción de identidad y consumo, argumenta que la complejidad y la contradicción (el tira y afloja de la relación de la obra con el mundo del arte, en particular) hace de «No Ghost» uno de los proyectos de colaboración más notables en la historia reciente.

Después de ofrecer una breve genealogía de la práctica de colaboración a partir del sistema de estudios de la Europa barroca y terminando con la teoría y la práctica contemporáneas de «trabajo en grupo», Lind se refiere a la estructura y las motivaciones de la actividad colaborativa mediante la diferenciación de la importancia de cuatro términos clave: colaboración, cooperación, colectivo y participación. De manera significativa, ella

[176] Maria Lind, «The Collaborative Turn» in Johanna Billing, Maria Lind and Lars Nilsson (eds.), *Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*. Editorial Black Dog Publishing, London, 2007. http://critical-practicechelsea.org/wiki/index.php?title=María_Lind:_The_Collaborative_Turn (consultado por última vez el 3 de noviembre de 2011)

[177] Peio Aguirre: http://www.artszin.net/vol1/huyghe_parreno.html (consultado por última vez el 3 de noviembre de 2011)

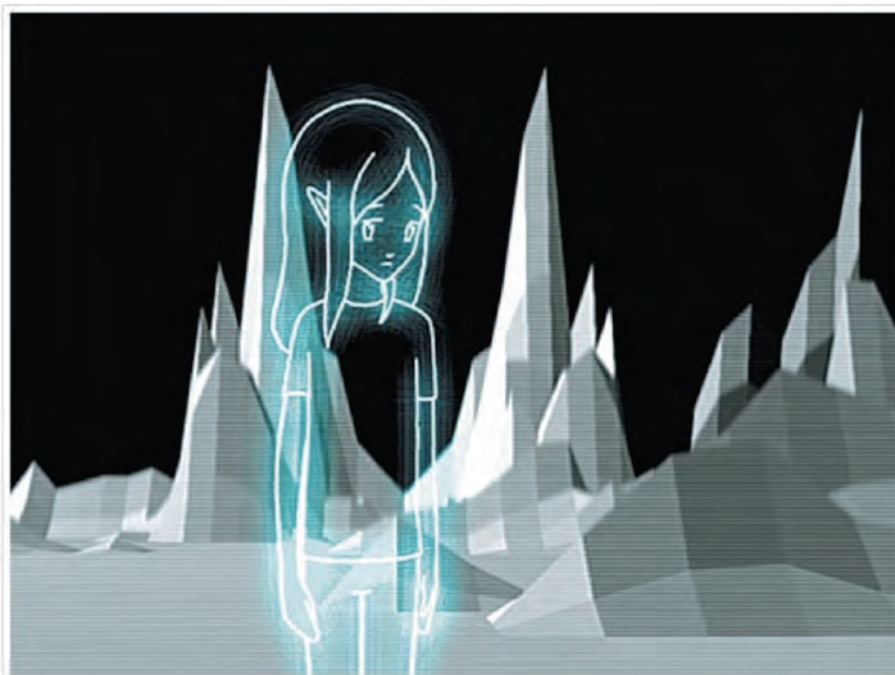
[178] *Outsourcing*: contratación de terceros para servicios, mandar hacer fuera.

equipara «colectivo» con «acción colectiva», dando al término un impulso político. De hecho, la colaboración como gesto político es un subtema importante pero problemático en el texto de Lind, un enfoque que trataremos más adelante.

El título de la sección siguiente, «Come together, be together, work together» —«Vamos juntos, estemos juntos, trabajemos juntos»— considera la importancia actual pero cambiante de la «comunidad» desde el punto de vista teórico. Saltando a través de la noción de Benedict Anderson sobre comunidades imaginadas ligadas a sentimientos de pertenencia y métodos de represión; la idea de comunidad de Jean Luc Nancy como algo que sucede en el despertar de la sociedad; la reflexiones de Gregory Sholette y Blake Stimson sobre dos tendencias en la colectividad (1) el anhelo islamista de una solidaridad anti-capitalista, idealizada, y (2) la gran iglesia del e-colectivismo DIY —*do it yourself*—; el concepto de Michael Hardt y Antonio Negri sobre «la multitud» en sustitución de «el pueblo», y la noción política de Chantal Mouffe sobre el pluralismo agonístico, Lind promueve su contextualización de la colaboración abordando los pros y los contras de la interdisciplinariedad como otra forma de unión. También identifica la fuerte relación entre las estrategias de colaboración artística y las estrategias de colaboración sociopolítica, como en el caso de la colaboración creativa empleada al servicio de la protesta anti-globalización. También considera la influencia del paradigma post-fordista del trabajo inmaterial en la práctica del arte colaborativo, algo que la economista francesa Ève Chiapello explora con más detalle en su texto, «Evolutions and Cooptation: The 'Artist Critique' of Management and Capitalism» —«Evolución y cooptación: La 'crítica artística' de la gestión y el capitalismo». Trazando las diversas influencias sociopolíticas en la práctica artística colaborativa, Lind sitúa este grupo de trabajo dentro del sistema antropológico del que forma parte. Lind vuelve a la relevancia socio-política del arte colaborativo en los párrafos finales de su ensayo cuando afirma:

Hoy hemos llegado a un punto donde la cultura y el arte no sólo son utilizados como instrumentos en el ámbito político, sino que también producen una potente fuerza, algo que es palpable en esta fuerte corriente de interés por el activismo en el arte contemporáneo.

Sin duda las trayectorias de arte son múltiples, siendo el activismo un camino entre muchos otros. Pero no quiero decir que el activismo tiene un mayor apoyo en el arte contemporáneo actual que, por ejemplo, la experimentación, el entretenimiento o cualquier otro fin. Consideremos por ejemplo, el reciente congreso «Re-Imagining Asia» en el Chelsea College of Art and Design (18-19 marzo, 2008). La antítesis de la discusión



One Million Kingdoms, Pierre Huyhe, 2001. Animación con el personaje Annlee. ^[179]

No ghost just a shell, Pierre Huyhe + Philippe Parreno, 2001, cartel, diseño mm paris



politizada, la retórica de la corrección política —se manifiesta tanto en el arte como en el discurso que lo rodea— el debate crítico efectivamente neutralizado. Una posible razón de esta esterilidad es la tremenda presión colocada en los artistas contemporáneos de Asia para hacer un trabajo politizado, una presión que a menudo neutraliza la

^[179] Pierre Huyghe hablando sobre el proyecto: <http://www.artbabble.org/video/art21/pierre-huyghe-anlee> (consultado por última vez el 3 de noviembre de 2011)

potencia de su acción política presionando a arrastrar a sus espaldas una línea geopolítica. Supongo que me preocupa el hecho de que la equiparación que hace Lind de la colaboración con el arte activista podría tener una consecuencia similar en la medida en que puede condicionar demasiado ese enfoque a la hora de hacer arte. También merece la pena considerar la afirmación que hace Lind de que «un gran número» de profesionales de la colaboración se encuentran «a gusto dentro de iniciativas paralelas auto-organizadas». Como parece sugerir Lind, ¿es realmente una «autonomía colectiva» (por usar el término de Brian Holmes) de lo que trata esta estrategia? ¿No estaría también en juego un ambicioso «carrerismo» arribismo? Yo he observado personalmente cómo un gran número de grupos se mueven en un espíritu de solidaridad profesional, los artistas de Vancouver Jeff Wall, Rodney Graham y Ken Lum es un caso bastante ilustrativo de esto. Algunos artistas incluso cultivan la tensión entre sus prácticas de arte participativo y sus prácticas individuales, mediante el uso de una forma de producción que sirve para alimentar a la otra, con ello no sólo logran una mayor visibilidad, sino unos resultados creativos a menudo más provocativos y también más profundos.

Esta observación apunta a otra dimensión del interesante argumento de Lind: su vaga idea de la colaboración artística como una práctica. La colaboración según su definición es «como un paraguas, un término general para diversos métodos de trabajo que requieren más de un participante». Pero una se pregunta si no sería más apropiado describirla como «más de un artista», dado el limitado alcance de los ejemplos de Lind. Se presta poca atención, por ejemplo, a prácticas tales como la intensa colaboración de Maurizio Cattelan con sus marchantes, sus curators y sus amigos críticos, cuya eficacia implica un esfuerzo colaborativo comercializado bajo la autoría de la firma de un artista individual. Como tal, se atiende al sentido de la palabra arte que prefiere a los creadores independientes (preferentemente masculinos). Así mismo, Lind no aborda las formas en que las actividades colaborativas paralelas alimentan la práctica creativa, como en el caso de Jeff Wall y la banda de rock de Graham y la crítica de arte que realizan mutuamente sobre la obra del otro.

Otra limitación del argumento de Lind es su incapacidad para abordar qué es lo que hace el proceso y la expresión de arte colaborativo diferente de las llamadas formas no-colaborativas, algo que ella misma reconoce en las últimas líneas de su texto cuando afirma:

...la motivación para colaborar es que tiene que acabar consiguiéndose algo que de otra manera no sería posible, simplemente tiene que hacer posible lo que de otra manera sería imposible.^[180]

[180] María Lind, «The Collaborative Turn» in Johanna Billing, María Lind and Lars Nilsson (eds.), *Taking the Matter into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices*. Editorial Black Dog Publishing, London, 2007, p. 172.

Permítame terminar con una nota más positiva, reconociendo el resumen útil de Lind de la estética relacional, arte público de nuevo género, la estética conectiva, «Kontextkunst» y el arte dialógico como ejemplos establecidos del «collaborative turn» - «la vuelta de la colaboración». Animando a esta descripción está su discusión de la crítica de Claire Bishop y Stephen Wright a la estética relacional de Nicolas Bourriaud, así como una breve mención de la tipología de la interacción en cuatro partes de Christian Karanga.

En la siguiente conversación^[181] el artista Carlos Motta y la crítica sueca Maria Lind reflexionan sobre el arte dialógico y la colaboración:

Carlos Motta: «theanyspacewhatever» —cualquierespacioelquesea— es el título de la próxima exposición en el Museo Guggenheim, que contará con el trabajo de varios de los artistas asociados con la «estética relacional» (Angela Bulloch, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster, Douglas Gordon, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Rirkrit Tiravanija y otros). Usted ha contribuido con un texto para el catálogo, ha trabajado estrechamente con muchos de estos artistas a lo largo de los años (Liam Gillick sobre todo) y se ha involucrado con esta práctica de arte, sin embargo, a partir de una óptica muy diferente a la que se piensa generalmente. ¿Puede definir lo que entiende usted por una práctica artística relacional y explicar sus puntos de interés en ella, que me parecen ser menos acerca de la construcción del discurso (Liam Gillick de nuevo) y más sobre el compromiso directo con la realidad social y política?

Maria Lind: Yo no estoy particularmente interesada en el concepto de «estética relacional» como tal. Sin embargo, estoy profundamente comprometida con el trabajo de varios de los artistas que han sido asociados con esa idea. Quisiera mencionar que en los años 90, cuando Nicolas Bourriaud publicó sus primeros ensayos sobre este tema fue el primero que por medio de escritos trató de entender lo que estos artistas estaban haciendo. Vió algo significativo y trató de conectar y analizar lo que aparecía como algo muy diferente desde el punto de vista formal o estilístico. Muchas personas en el mundo del arte en los países escandinavos, los Países Bajos y Francia leyeron sus escritos en su momento y los comentaron ampliamente. Personalmente, nunca pensé que el objetivo de sus escritos fuese formular una teoría, como se ha dicho por algunos de los muchos críticos e historiadores del arte que descubrió —y atacaron— sus escritos y el trabajo de los artistas mencionados en alrededor de la primera década en torno al año 2000. En vez de eso, las tomé como observaciones mordaces, aunque varios de los artistas que él conectaba con la «estética relacional» ya entonces quedaban fuera de mi campo de interés.

[181] Relations in real time: a conversation with Maria Lind, por Carlos Motta, Sjönauki, Nr. 3, 2008. <http://carlosmotta.com/text/relations-in-real-time-a-conversation-with-maria-lind/> (consultado por última vez el 3 de noviembre de 2011)

También hay que recordar que sus escritos plantearon cuestiones como la resistencia contra la cultura de consumo capitalista y la posibilidad de «micro-utopías» paralelas, en un momento en que, al menos en los países escandinavos, el clima en el mundo del arte estaba en gran parte despolitizado, una época en la que las preocupaciones de los comisarios y críticos vociferantes de Estocolmo estaban más bien puestas en Gerhard Richter y Jeff Koons.

También llegué a conocer la obra de los artistas mencionados en los años 90, con independencia del texto de Bourriaud y empecé a trabajar en proyectos con algunos de ellos. Lo que me interesaba en ese momento, y esto sigue siendo interesante para mí, es la forma en que a menudo se involucran directamente con su realidad circundante, ya sea social o un incluso con una realidad política. El aspecto discursivo era muy importante también. Para mí fueron muy inspiradores la forma en que planteaban la función de la toma de decisiones, la importancia de la biografía y el deseo, así como la manera en que se pusieron en primer plano la colaboración y los aspectos temporales.

En ese momento era muy refrescante trabajar con artistas que no estaban necesariamente preocupados/as por la producción de imágenes y objetos. Habíamos tenido una gran oleada de imágenes, y un montón de discurso sobre la representación. Estos artistas habían absorbido aquellos debates, pero seguían adelante y no les preocupaban tanto los objetos, sino más bien las estructuras performativas que implicaban imágenes, objetos, etc. Su trabajo no era «artístico» como el arte de muchos otros en ese momento y parecía carecer del tipo de pretensiones que estaban en el aire. Hoy en día sus obras han cambiado y evolucionado, algunos en formas más interesantes que otros. Me gustaría citar a Rirkrit Tiravanija, con quien he trabajado varias veces en los últimos años, quien dice que él de hecho utiliza la palabra relacional, y la palabra estética, pero nunca juntas.

Cuando he organizado exposiciones colectivas que incluían a algunos de estos artistas, siempre he incluido obras de otros artistas. Porque veo su práctica en un contexto más amplio en relación con el trabajo de muchos otros artistas, algunos de los cuales trabajan más directamente con la mediación en términos de acción política, etc. y algunas veces también operan dentro de un paradigma más expresivo. Ha sido fascinante observar cómo eran recibidos los escritos de Bourriaud, por una parte y por otra parte el trabajo de los artistas a los que él se refiere, y lo que posteriormente ha sido la historización de todo esto. Al haber estado «en este tren» en algunas partes del viaje, me ha sorprendido no sólo la dejadez y el nivel de imprecisión, sino la hostilidad que han encontrado a su

paso. A veces parece como si la «estética relacional» y los artistas conectados con ella se les tratase como si fueran unos hermanos bastardos descubiertos tardíamente en la vida, a los que se debe desacreditar e incluso denunciar.

En cuanto a la relación entre lo discursivo y el compromiso directo con la realidad social y política, no veo ninguna contradicción. Creo que esos enfoques son muy importantes. Tienen más que ver con el aquí y ahora. En otras palabras, con lo que es más productivo en un determinado momento y en un lugar concreto.

CM: Algunos de los proyectos que tengo en mente tratan de crear espacios temporales para poner en escena conversaciones y construir discurso, pero no necesariamente abordan problemas de la comunidad, digamos por ejemplo como los espacios de Gillick, donde los objetos que hay en ellos tienen un papel secundario de por sí, el de elaborar un conjunto de relaciones discursivas.

Sin embargo otros proyectos, también crean este tipo de espacio, pero íntimamente relacionado con las condiciones sociales. Es por eso que los sitúo juntos, sin hacerlos necesariamente excluyentes entre sí.

ML: Déjeme ponerle un ejemplo de esto, la obra del artista Philippe Parreno que ha influido en mi práctica curatorial, una de las cosas que ha tratado es la relación entre el individuo y el grupo, la relación entre un tema y una posible comunidad. ¿Es posible pensar en situaciones en las que ambos son tenidos en cuenta? En cierto modo, parece como una búsqueda de lo que algunas de las teóricas post-estructuralistas feministas llaman «la diferencia sin jerarquía». Su trabajo no implica grandes grupos de personas y no se manifiesta como un compromiso del artista con actividades públicas del grupo. Al mismo tiempo también estoy muy interesada en el trabajo de 16 Beaver, que es un grupo de personas que se dedican a hacer intensos debates y acciones de carácter político en Nueva York. No creo que estas dos entidades tendrían un gran interés mutuo, o incluso respeto por la otra. Pero para mí son igual de interesantes y no contradictorias.

CM: Usted está organizando una exposición a gran escala titulada *The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art* en el Center for Curatorial Studies, en la sede del Hessel Museum of Art, Bard College. El título utiliza la metáfora de la «sala verde», que es la sala del teatro o de los platós de televisión, etc., donde los artistas descansan y espera para salir a escena. Resulta paradójico que esta metáfora sirva como punto de partida para hablar de la construcción de los hechos (que responde a la realidad), una característica destacada de las prácticas documentales. La «sala verde» es

una sala de transición para prepararse para la interpretación y la creación de la ficción. ¿De qué manera la construcción de este espacio de trabajo de ficción funciona con el contenido de estos «documentales» y cuál es tu estrategia para articular esta relación?

ML: Mi opinión sobre la «sala verde o sala de espera» es más como un «pre» y un «post» espacio que un espacio en el centro de atención, que por supuesto es literalmente donde te reúnes antes y después de una performance o una retransmisión. No es en absoluto un espacio de ficción – es muy real, es un espacio muy concreto, pero no es un espacio que se centra en las cosas que se están expresando. Debido a que no está recibiendo la máxima atención, también es un espacio donde se pueden llevar a cabo debates, tener encuentros que pueden ser más complicados y difíciles, así como más improvisados y lúdicos. De hecho, es la especificidad de la temporalidad de la «sala verde» lo que me parece interesante, más que cualquier otro posible aspecto de ficción de la misma.

The Greenroom... es un proyecto de investigación a largo plazo realizado en colaboración con el artista y teórico de Hito Steyerl. La exposición, comisariada por mí misma y en la que también participas, marca el inicio del proyecto como primer evento público grande. Este es un proceso invertido en comparación con esas exposiciones que quieren tratar un conjunto de problemas o temáticas sobre las que normalmente hacen a priori un montón de investigación y luego presentan el resultado en forma de exposición. Las miradas del proyecto están basadas en las prácticas documentales y el arte contemporáneo. La muestra presenta el trabajo ya existente con una sola excepción entre un total de más de 40 proyectos. Se trata de mirar lo que ya está ahí, el montaje en una constelación particular filtrada por mí. Por tanto esta es la base de la continua investigación y de los debates. Del mismo modo, ahora hemos reunido una serie de ensayos existentes en el arte contemporáneo y arte documental que se han publicado en los últimos siete años en todo el mundo, co-publicado en colaboración con Sternberg Press. En dos años habrá una segunda publicación y una exposición como culminación de la investigación sobre este tema.

CM: Sin embargo yo pienso, que tú estás construyendo el espacio de la «green room» en el museo de tal manera que es una forma de representación o un espacio que pertenece a un ámbito real que se transforma así en una ficción, donde intentas «simular» los encuentros de un pre y post evento.

ML: Bueno, tengo que insistir en que mi intención es situar la exposición como en una especie de sala de espera, como un espacio en el que se pueda debatir de una manera

semi-formal de las obras que ya están hechas y las conversaciones que han generado. Los trabajos y los debates han dejado el centro de atención y ahora están en la zona de la «sala de espera». Asimismo espero que esta «sala de espera» será una «pre» situación para una serie de obras y discusiones por venir. Para que de esta manera, literalmente, funcione como una «sala de espera». Curiosamente, la única obra que ha sido encargada, por Olivia Plender que está diseñando el espacio discursivo, va a ser una reminiscencia de un estudio de televisión de los años 70. No es una «green room». Por tanto, el pensamiento representacional no está realmente en juego de la forma en que lo describes, o al menos está en un segundo plano.

CM: ¿Consideras «*The Greenroom...*» como un concepto o una forma de documental en sí misma?

ML: Tal vez. Pero creo que es más como un ensayo. Un ensayo puede tener aspectos documentales, pero también puede tener aspectos poéticos, puede tener aspectos de ficción... En definitiva, es un documento. Es un documento subjetivo de una corriente concreta dentro del arte contemporáneo en relación a unos discursos concretos sobre lo real.

Supongo que tiene que ver con la idea de disfraz. Disfrazarse es aparecer de una manera, aunque puede haber otras realidades detrás. Pero es una experiencia real. Pensemos en lo que Joan Riviere escribió en su clásico ensayo *Womanliness as a Masquerade* —La Femenidad como mascarada, la feminidad es siempre una representación de algún tipo, algo que parece estar naturalizado y es evidente que en realidad es algo muy construido. Algo similar ocurre con el documental. Parece ser natural, parece ser un registro fiel de los hechos, pero cada documental es por fuerza una construcción. Ontológicamente hay en él un elemento de ficción desde el principio.

CM: *The Greenroom...* —La sala de espera...— hace uso de tres espacios arquitectónicos distintos, cada uno de los cuales demanda unas consideraciones sociales y políticas específicas, así como unas expectativas concretas de un público. En primer lugar, la idea de una «sala verde de espera» en el teatro, que hemos discutido anteriormente, en segundo el museo como una construcción social monolítica en sí misma, y en tercer lugar la sala oscura del cine, un espacio en el que tradicionalmente se ven películas (documentales). Introduces una especie de choque socio-arquitectónico dentro de La sala de espera... Y yo me pregunto si la exposición tiene una actitud de autocrítica sobre estos temas, que en definitiva hablan de la institucionalización del «documental», sin olvidar

que el tema de la exposición es una forma de referirse a eso que está íntimamente ligado a la realidad social y política.

ML: Están esos tres aspectos. Vamos a tener la típica sala oscura de cine, de tamaño modesto, pero sigue siendo un espacio tipo cine. Habrá obras en exposición, un proyecto por sala, en una gran sala se presentará una instalación del obras documentales de la colección Marieluise Hessel y el «espacio discursivo» de Olivia Plender que hace referencia a los estudios de televisión.

En cuanto al «museo como una construcción social monolítica», no puedo aceptar esto como un hecho general. Por supuesto que es cierto en muchos casos, pero hay excepciones importantes. Uno de los retos para mí como «curator» ha sido el de reformular la función de la institución, ya sea el museo, la mediación de asociaciones de arte o del Estado para el intercambio artístico. Con el objetivo de poner en primer plano el arte y los artistas, en especial los que tradicionalmente han estado marginados en estos contextos: el arte performativo, discursivo y de investigación, es decir, el arte que cuestiona el status quo.

Estoy interesada en el desplazamiento y en lo que el desplazamiento como estrategia le hace al significado. Obviamente, si mueves algo de un contexto a otro, puede suceder un montón de cosas interesantes, pero creo que al mismo tiempo es importante ir con la corriente. Yo diría que en «The Greenroom...» como en algunos de mis otros proyectos, se sigue la convención, pero al mismo tiempo también se desplazan y por lo tanto luchan contra ella. La idea de desplazamiento en mí es algo consciente, porque me permite también hablar de diferentes maneras.

En cuanto a la institucionalización, aquí de lo que estamos tratando es de arte contemporáneo, gran parte del cual se realiza dentro de un marco institucional, pero no todo. Por ejemplo, si tomamos como ejemplo tu propio trabajo en la exposición, es una obra que directamente se refiere a una realidad exterior y aprovechas la ocasión de una invitación a una exposición para producir nuevas ediciones de una publicación de papel de periódico con un importante listado de las intervenciones de los EE.UU. en América Latina. Es algo que los visitantes se puede llevar del espacio de la galería. Es el tipo de obra, por así decirlo, que está fuera de contexto dentro de un contexto institucional.

Creo que la institucionalización de las prácticas documentales es algo que ya ha ocurrido en el arte contemporáneo. Se podría argumentar que lo que pueden hacer por el cine documental los contextos, espacios e instituciones del arte, si hablamos de definiciones institucionales del cine documental, es decir, cuando una película documental que per-

tenece o se siente como en casa en el mundo del cine, es que el contexto del arte parece tener una especie de efecto liberador. Lo que se puede hacer en el mundo del arte como director de cine es muy probable que no se pueda hacer dentro del mundo del cine. He oído a gente como Chantal Ackerman y Peter Watkins hablar precisamente de esto.

CM: Me gustaría proponer un enfoque de crítica del capitalismo a la idea de la institucionalización del documental. Me parece que a veces hay un enfrentamiento entre el contenido de la obra y el museo como espacio de presentación. Tal vez podamos continuar con mi obra como ejemplo, una obra que denuncia enérgicamente el uso de la violencia militar para la expansión de un régimen capitalista. Es una obra que utiliza un modo particular de distribución para hacer frente a los problemas del poder, la hegemonía y la intervención. Luego está el museo, en este caso el CCS Hessel Museum^[182], que se origina a partir de una colección de arte privada. Una colección es un elemento inherente a la lógica del sistema capitalista. Como artista, esto es algo que me pregunto a mí mismo muchas veces, ¿cuáles son las estrategias que se deben utilizar para hacer comentarios sobre la institución desde dentro? Usé esa forma concreta de distribución para subvertir la presentación tradicional y la «colección» del arte en el museo, la obra se resiste a ser coleccionada, se ofrece de forma gratuita...

Creo que esto es una cuestión relevante en general en todo el proyecto *The Green-room...*, dado que estás trayendo tanta obra que analiza la realidad social y política, obra que se opone a ella.

ML: Yo no tengo miedo esa proximidad. Yo no creo que haya ninguna situación de limpieza o un espacio limpio que esté lavado e impoluto de aspectos problemáticos, conexiones, etc. Todos somos cómplices, aunque en diferentes grados. Como productores culturales que somos debemos comprometernos con los espacios a los que tenemos acceso, dentro de lo razonable. Y creo que esto es dentro de lo razonable. No podemos permitirnos terminar sólo gritándonos el uno al otro. Además sabemos que incluso las obras basadas en el paradigma del regalo —piensa por ejemplo en Félix González Torres— se pueden coleccionar. Y si se considera que una colección como tal es cómplice de la lógica del capitalismo, entonces una colección pública también lo es. De hecho, hoy en día un museo como el Moderna Museet de Estocolmo, que está financiado por el estado, probable está cortejando el mercado del arte tanto como cualquier otra colección privada, si no más.

En este caso, el *Center for Curatorial Studies*, que fue creado por Marielise Hessel, la

^[182] CCS: *Center for Curatorial Studies*, Centro de Estudios Curatoriales del Museo Hessel

coleccionista, es un lugar único para el tipo de debates que me interesan, no sólo es una institución única en los EE.UU., es única a nivel mundial como espacio para establecer un debate. Estoy muy feliz de poder utilizar el CCS, es refrescante y cómodo poder hacer allí un proyecto como The Greenroom... ya que no creo que ninguna otra institución en todo el mundo estaría dispuesta a hacerlo de la manera que estamos haciéndolo. Debido a las características de la institución, incluyendo su ubicación a las afueras de Nueva York, no es el lugar adecuado para un importante evento masivo, como podría ser un proyecto en el MoMA de Nueva York o en la Tate Modern de Londres, que funcionan más como medios de comunicación. Aquí en el CCS las circunstancias se prestan más a los debates concentrados, a los encuentros, que quizá puedan dar lugar a nuevas ideas.

No quiero decir que uno no deba criticar a la institución y también se podría criticar esto, pero no creo que tenga que hacerse en cada proyecto y desde luego no tiene que hacerse de maneras tan inmediatamente obvias. Hay una tendencia en el mundo del arte a querer hacer todo de una vez, a querer matar la mayor cantidad posible de pájaros con el mismo tiro. Se trata de participar en un debate que se mueve dentro y fuera de estas preguntas.

CM: ¿Así que quieres pensar en el espacio como un espacio para el debate y la conversación, pero no necesariamente para participar en una crítica de la Institución...

ML: Las discusiones, conversaciones, debates, exposiciones, proyectos - son parte de una crítica continua, pero no sólo de lo «otro», es decir, de algo más allá de sí mismos. A veces la crítica directa es productiva, pero a menudo no lo es. Es el mismo problema que con los chistes: si dices que vas a contar un chiste, o que lo que vas a decir va a ser divertido, es probable que no sea gracioso, la broma no va a funcionar porque lo avisas. A nivel curatorial, a menudo he pensando en el papel de la institución. Creo que es un hilo que atraviesa muchos de mis proyectos, pero creo que tiende a ser más relevante cuando se combina con otra cosa o se integra parcialmente con algo más. Es entonces cuando las cosas pueden surgir.

CM: A lo largo de tu carrera has trabajado en estrecha colaboración, producido y colaborado con artistas en la mayor parte de sus proyectos. Ahora eres directora de una escuela curatorial que existe dentro de un museo. Como artista, tengo curiosidad por saber la dirección que le darás a esta escuela dada la tendencia general de los museos de arte a trabajar con obras de arte, pero no necesariamente con los artistas.

ML: El programa de postgrado en el Center for Curatorial Studies es conocido sobre todo por su parte académica, que es fuerte. Se ha prestado menos atención como usted

dice, a trabajar directamente con los artistas, o a ecargar obra. Quiero introducir a los estudiantes en algo más que un enfoque práctico. Quiero que sean capaces de trabajar con más proyectos desde una etapa temprana en el programa. Ahora vamos a tener un artista en residencia por semestre. En la primavera de 2008 fue Lisi Raskin y en el otoño de 2008 Bernd Krauss. Durante esta residencia, los estudiantes estarán involucrados, tanto si la obra se está produciendo en el sitio como si no.

Nos han programado visitas de estudio, algo que ya ha ocurrido antes en el CCS, pero un poco más al azar. También estoy animando a los estudiantes a trabajar directamente con los artistas para sus proyectos de tesis. En el pasado, la tesis tenía que ser una exposición, y una exposición formal del grupo, con algunas excepciones en los últimos años. Teniendo en cuenta el marco de trabajo, el presupuesto que tienen, el tiempo, el contexto de la CCS, etc., creo que una de las mejores formas en que pueden hacer uso de su proyecto de tesis es en realidad trabajar con un artista.

CM: He oído a alguien quejarse una vez que las escuelas curatoriales no enseñan a los/las curadores a hacer visitas de estudio.

ML: Sí, eso es exactamente lo que he oído yo también (risas). A veces es una cuestión de simple etiqueta, pero que vale la pena abordar.

CM: En cuanto a su historia académica, ¿va a tomar usted alguna dirección?

ML: Académicamente debe actualizarse un poco más. Ha estado bastante centrado en Estados Unidos, una parte concreta de la historia del arte que es relevante, pero es sólo una entre muchas. Y hay muchos historiadores del arte jóvenes interesantes en los Estados Unidos —que deben estar involucrados con CCS. Ha habido bastantes profesores nuevos provenientes de América Latina y eso ha sido fascinante. Creo que debemos seguir en esa línea y también ampliarla a otros contextos culturales y políticos. En concreto, vamos a pensar más detenidamente acerca de la relación entre el arte y la economía, también entre el arte y las cuestiones de propiedad intelectual.

CM: Gracias María, y buena suerte.

[La conversación fue llevada a cabo a través de Skype el 3 de septiembre de 2008. Gracias a Kay Saida por la transcripción de la grabación y a Judi Werthein por su asesoramiento en la preparación de algunas de las preguntas para esta entrevista.^[183]

^[183] Ver entrevista completa: <http://carlosmotta.com/text/relations-in-real-time-a-conversation-with-maria-lind/> . (Enlace consultado por última vez el 24 de octubre de 2011). Traducción mía.

4.2- El equipo de trabajo y sus dinámicas internas

Una vez en su juventud la luz brilló para ellos, una vez fueron videntes y siguieron la estrella, pero después vinieron la razón y el ridículo del mundo, luego vino la pusilanimidad, luego vinieron los aparentes fracasos.^[1]

El precio de todo ordenamiento superior es la pérdida de libertad. Cualquier ordenamiento superior sólo es posible a cambio de la pérdida de libertad. Pero en cualquier célula del cuerpo pervive latente la ansiedad por alcanzar la libertad paradisiaca de ser unicelular. Cuando vence esa tendencia, queda destruida la hasta entonces rigidez de cohesión del organismo; la fuerza primitiva se desprende de sus ataduras y entonces queda en libertad. Esta vivencia coronada por el éxito se produce a diario en miles de organismos.^[2]

4.2.1-Fases en la realización de una obra en grupo

1/ Formulación de la idea, también llamada *primera sensación*. La primera sensación es el punto de arranque del proyecto artístico, aunque a lo largo del proceso puede variar e incluso ser transformada durante la búsqueda de documentación, la primera sensación frecuentemente permanecerá a través de los cinco estadios del proceso creativo como si fuera un principio organizativo, que por definición infunde aliento hacia la búsqueda de una solución. Según J.A. Marina, la primera sensación puede ser pobre y vaga al principio, *la tarea creadora tiene comienzos humildes*.^[3] Cuando la formulación se realiza en grupo puede coincidir con momentos lúdicos, de distensión, o bien tras sesiones de trabajo con *tormentas de ideas (brain storming)*, dinámicas de por sí abiertas y lúdicas, y que dan como resultado una idea consensuada. Sin embargo, es habitual que uno solo de los miembros formule una primera sensación que después es necesario enriquecer con las aportaciones del resto del equipo y, con ellas, la idea original va cambiando a lo largo del proceso creativo en cuanto a su cualidad e importancia, que puede ser sumamente variable. En otras ocasiones, las sensaciones primeras son tan fuertes que se convierten en definitivas. Esto ocurre generalmente cuando el equipo está muy compenetrado. Esta fase, por su naturaleza y características, está profundamente emparentada con la cuarta —la ideación o iluminación— aunque esta 1ª fase que nos ocupa tiene un marcado carácter de punto de partida, mientras que la ideación se acerca a la solución, la conclusión y, de alguna manera, al final intelectual aunque no metodológico o procedimental del proceso.

2/ Documentación. Recopilación de información heterogénea sobre el tema o problema en cuestión. George Kneller afirma que es más fácil enfocar un tema

^[1] Herman Hesse es quien evoca un grupo en marcha para empezar un viaje de descubrimiento iniciático. Pero hoy en día, la pregunta es para todos. ¿Cuándo se está viendo? ¿Cuándo uno está ciego? La frase en su idioma original: «*Une fois dans leur jeunesse, la lumière a lui pour eux, une fois ils ont été voyants et ils ont suivi l'étoile, mais alors sont venus la raison et la moquerie du monde, alors est venu la pusillanimité, alors sont venus les échecs apparents.*»

^[2] E.W. Heine: *El nuevo nómada*, Editorial Circe, Barcelona 1988, pp. 157 y 158.

^[3] Marina, J.A.: "Teoría de la inteligencia creadora", Anagrama, Barcelona, 1993.

originalmente cuanto más conocemos de dicho tema: *...Parece, entonces, ser una de las paradojas de la creatividad que para pensar originalmente nos debemos familiarizar con las ideas de otros.*^[4] Por tanto, las soluciones creativas vienen más fácilmente a las mentes que han sido preparadas con conocimiento. De modo que la finalidad de esta frase es conocer, aprender todo lo posible acerca del asunto núcleo del proyecto a resolver. Hasta en los casos de resolución de problemas sencillos se debe recoger suficiente documentación como para enfocarse hacia una solución, y en equipo, este proceso de documentación puede ser mucho más completo y exhaustivo y por lo tanto más eficaz que trabajando de manera individual. Se trata de una metodología para someter la información a una reflexión ordenada en un nivel visual-verbal, mucho más completo que el habitual. Considerando la información de este modo la tratamos con la máxima efectividad para centrarnos en la resolución más o menos exitosa y brillante de la obra.

3/ Incubación (descanso aparente). Tras un serio y arduo trabajo de recogida y ordenación de la información, manipulación y visualización consciente se produce una fatiga cognoscitiva y visual, una «saturación» que implica cansancio. Este estado limita nuestras capacidades en este momento impidiéndonos realizar combinaciones fructíferas con los conocimientos que ya poseemos. Se impone un descanso (voluntario o involuntario). Es ahí donde empieza la incubación. Una definición elemental y evidente de esta etapa es que se trata de un período *temporal* (fase efímera, provisional, pasajera) de asimilación de la información recogida. R. Vigouroux la define de la siguiente manera:

La atención, separada del problema que le obsesiona, se adormece o se focaliza en temas anexos. Liberados de su cerco, los objetos mentales se combinan libremente. Inconscientemente, se crean asociaciones aberrantes. Desprendiéndose del contexto, el artista introduce un elemento de variabilidad que permite el espontáneo reclutamiento de representaciones procedentes de horizontes distintos. La generalización rompe el marco del pensamiento racional y constituye el punto de partida de un trabajo de investigación inconsciente cuyo objetivo es seleccionar el elemento adecuado entre el conjunto de todos los posibles.^[5]

Cuando esta asimilación se lleva a cabo el resultado se traduce en energía, es decir, en un incremento de la motivación, y en materia: contenidos y nuevos conocimientos activos y significativos que de forma desconocida derivarán en la «iluminación». En cuanto a su duración puede ser variable. Desde un período corto en el que el grupo se despegó momentáneamente del proyecto y se relaja

[4] George Kneller: *The Art and Science of Creativity*, London University Press, 1965.

[5] Vigouroux, R.: *La Fábrica de lo Bello*, Editorial Prensa Ibérica, Barcelona, 1996, p. 272.

sin hacer nada, hasta un período muy largo que incluso adopte la apariencia de abandono del proyecto.

Durante este período el grupo puede estar ocupado en cualquier otra actividad que no tenga nada que ver. Tras profundizar en un asunto solemos estar tan influidos por ese trabajo que numerosos sentimientos acuden a nosotros y producen bloqueos que impiden que el trabajo continúe. Y si nos empeñamos en seguir trabajando no hay resultados. Durante este período de tiempo indefinido damos lugar a que el azar o quizás una casualidad pueda llegar y darnos la pista que falta para que la información que hemos recogido en el paso anterior se complete y todo encaje en una solución óptima.

4/ Iluminación, (solución conceptual). La iluminación es la esencia de la solución, el esperado objetivo, y llega cargada de una alegría que hace olvidar todas las zozobras anteriores. Es la síntesis creativa. El poeta Paul Valéry, por ejemplo, describe la inspiración como un foganazo de luz. Vigouroux lo describe también con palabras relacionadas con la luz y la vista:

La iluminación puede aparecer en el campo de la conciencia como un relámpago en la noche, mientras que el razonamiento tropieza obsesivamente con los datos de un problema sin que aparezca solución alguna. La idea innovadora puede presentarse al margen de cualquier proceso de reflexión, en el instante en que menos se espera. Irrumpe en el pensamiento del artista en el momento en que se aleja del campo de sus preocupaciones.^[6]

Hasta las definiciones de creatividad llevan implícita esta idea: *Creatividad es la capacidad de buscar respuestas en sitios inesperados.* Trabajando en grupo estas soluciones aparecen en momentos de diálogo. Investigando acerca de dos términos que se relacionan y se usan apreciamos matices escondidos en sus definiciones: la definición de intuición es *poder o facultad de lograr un conocimiento directo sin una lógica deducción o un pensamiento racional, es decir, ver algo directamente.* Su duración temporal puede ser variable, si bien la gran parte de los teóricos de la creatividad señalan que se produce de forma generalmente instantánea. Puede que en ocasiones, el azar produzca una forma de destello definitivo, pero lo normal en nuestra práctica es que aparezca de forma progresiva durante el proceso de concretización de la idea primigenia. Sin embargo, no por eso deja de ser un paso misterioso e incontrolable en cuanto al momento de su aparición, ya sea instantánea o paulatina. Otra característica de este momento

[6] Vigouroux, R, op. cit., p. 260.

es que es reconocible: los que hemos tenido la oportunidad de su experimentación en la práctica artística lo asociamos con una sensación de que una intención certera y afortunada está guiando nuestra práctica. Parece que, como sin esfuerzo, surge la solución idónea (limpia, precisa, adecuada, sorprendente y económica) y que ésta llega cargada de cierta alegría.

En cuanto a su parentesco con la primera sensación pueden darse dos casos: primero, que se parezcan bastante o que en realidad sean lo mismo ampliando o modificando algún aspecto; segundo, que se alejen como consecuencia de una saturación en el proceso de documentación anterior que ha abierto nuevas expectativas.

3/ Realización. Una vez de que se ha decidido el marco de actuación del proyecto, los trabajos son realizados. A menudo hay un reparto de roles en función de las habilidades y destrezas de los componentes del equipo. Se suele trabajar de forma individual o parcialmente individual cuando se trata de obras con aspectos técnicos diferentes, para finalmente orquestarlos en la obra final. En la mayoría de grupos que he entrevistado todos hacen de todo durante los primeros años y con el paso del tiempo se van «especializando» para ciertas tareas sin por ello dejar de debatir en grupo los aspectos más importantes del proyecto.

Sin embargo, a pesar de lo que la mayor parte del público profano suele creer, ésta no es una fase especialmente significativa del proceso creativo: es sabido que muchos artistas que trabajan individualmente idean el proyecto que posteriormente terceras personas (asistentes, profesionales de distintos campos como informáticos, herreros, ebanistas, ingenieros de sonido...) materializan. Con mayor motivo esto sigue siendo así cuando se trabaja en equipo, ya que todos los miembros están bien informados del proyecto en su totalidad, cosa menos probable entre artistas que trabajan solos o con otros profesionales que realizan la obra, a estos últimos sólo se les suele informar de la parte material que les corresponde hacer y no tanto del concepto holístico de la obra.

La influencia del arte conceptual por una parte, y la voluntad de los/as artistas de llevar sus obras al terreno de los dispositivos sociales, por otra, han alterado las fases de los procesos creativos, porque han alterado también el concepto de obra, siendo en ocasiones más importante la generación de la idea en sí o el proceso de documentación y realización que el producto. De hecho en los

equipos de trabajo actuales la mayor parte de los aspectos de la obra se definen previamente al proceso de materialización, que puede ser absolutamente mecánico, llegando incluso a ser aburrido y poco creativo, pero permite que lo pueda realizar cualquier miembro del equipo o cualquier profesional que reciba el encargo por parte del equipo. En cambio en la fase de ideación los colectivos artísticos tienden a ser muy exigentes y apenas se dejan huecos a la improvisación. En obras de carácter dialógico como las realizadas por el colectivo Oda Projesi o las descritas por Nicolas Bourriaud en sus escritos, la realización de la obra es el punto más decisivo y puede depender ampliamente del grado de participación del público.

4/ Verificación. La verificación sucede a la ejecución y supone un distanciamiento temporal y conceptual de la obra con el fin de conseguir objetividad en el juicio. Es una forma de comprobar en equipo el nivel de calidad de la respuesta y si el resultado es mejorable en algún aspecto. Sea cual sea el punto alcanzado lo más probable es que éste se puede perfeccionar posteriormente y es aquí donde nos podemos encontrar en una dialéctica que puede ser variable según cada equipo. La adecuación a la obra consiste en ver si responde a las expectativas, si resuelve el problema parcial o totalmente. Si el grupo es lo suficientemente flexible, hay veces que el resultado es tan brillante que supera la propuesta y el alejamiento de ésta llega a carecer de importancia.

¿Encontramos similitudes entre los diferentes cuerpos de obras de los distintos colectivos? Sí, la más sobresaliente sería su tendencia a involucrarse con lo público más que con lo privado, con lo sociológico más que con lo psicológico.

4.2.2-Grupos o equipos

Un equipo es una forma de organización particular del trabajo, donde se busca en conjunto que aflore el talento colectivo y la energía de las personas. Esta forma de organización es particularmente útil para alcanzar altos niveles de calidad en la gestión de una institución o empresa. Los gerentes y políticos buscan una filosofía para la administración apropiada y que respete las necesidades de sus empleados. En este sentido, el trabajo en equipo puede ser una valiosa ayuda, al generar situaciones que facilitan la aplicación de dinámicas que defienden la exploración y el autodesarrollo mediante la propia experiencia.

En las organizaciones, el trabajo en equipo no produce sólo mejoras individuales y organizacionales, sino que interviene también en el perfeccionamiento de los servicios,

tanto cuantitativa como cualitativamente. Además, se facilita una mejor gestión de la información y del conocimiento. Es evidente que el conocimiento de la dinámica de los grupos y equipos de trabajo, especialmente de su comportamiento, tiene una gran importancia para los dirigentes y componentes de estructuras creativas. El trabajo en equipo es parte de la nueva conciencia de las organizaciones modernas. Es un hecho que cuando todos comparten las metas de la organización, los resultados son altamente satisfactorios. La conducta y los valores grupales intervienen directamente en el cumplimiento de su misión, visión y objetivos.

4.2.2.1-Qué se entiende por grupo y por equipo

En el punto dos ya hemos comentado que existen múltiples definiciones relacionadas con los grupos y equipos de trabajo que los diferencian, pero en la teoría consultada, con frecuencia, estos términos se emplean indistintamente.

Entre las definiciones existentes de «equipo», pueden citarse las siguientes:

Es una forma específica de grupo de trabajo que se organiza y dirige de manera diferente a la empleada para otros tipos de grupos formales pero no reales. Es un conjunto de individuos que coordinan sus esfuerzos, aportan ideas y conocimientos, transfieren habilidades y toman decisiones de pleno consenso. Su variedad es muy amplia: abarca desde la ayuda mutua de dos personas, un círculo de calidad hasta un comité de alta dirección.^[7] Es un grupo energizado de personas que se han comprometido para lograr objetivos comunes, que trabajan y gozan con ello, y que producen resultados de alta calidad.^[8]

Es un conjunto de personas que poseen destrezas y conocimientos específicos, que se comprometen y colocan sus competencias en función del cumplimiento de una meta común.^[9]

Ahora bien, qué se entiende por un grupo de trabajo:

Es un conjunto de dos o más personas que interactúan con interdependencia para alcanzar objetivos comunes.^[10]

Conjunto de personas que interactúan, son conscientes unas de las otras y se perciben como un grupo.^[11]

Un grupo se define como dos o más individuos, interactuantes e interdependientes, unidos para alcanzar determinados objetivos específicos. Los grupos pueden ser formales o informales. Los primeros están definidos por la estructura organizacional y tiene determinadas funciones de trabajo designadas. En ellos, el comportamiento está establecido por unas metas organizacionales, y dirigido hacia su

[7] TPSYCSA Consultores de Psicología, Trabajo en equipo. Material de estudio del curso: "Formando el equipo perfecto", Bilbao, 2001.

[8] Álvarez, J.: *Desarrollando equipos de trabajo en la empresa chilena* de hoy. Universidad de Chile: Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Departamento de Ingeniería Industrial, 1997

[9] Díaz, S.: *Trabajo en equipo para la calidad*. Universidad de Chile: Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Dpto. de Ingeniería Industrial. 1999.

[10] PSYCSA Consultores de Psicología, Trabajo en equipo. Material de estudio del curso: "Formando el equipo perfecto", Bilbao, 2001.

[11] Díaz, S.: *Trabajo en equipo para la calidad*. Universidad de Chile: Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Dpto. de Ingeniería Industrial. 1999.

cumplimiento. Los miembros que constituyen la tripulación de vuelo de un avión son un ejemplo de un grupo formal. Por el contrario, los grupos informales son alianzas que no están estructuradas desde el punto de vista formal ni las determinan las organizaciones. Dichos grupos son formaciones naturales creadas en el ambiente de trabajo, que surgen como respuesta a la necesidad de contacto social. Tres empleados de diferentes departamentos, que tienen la costumbre de almorzar juntos, son ejemplo de un grupo informal.^[12]

Un equipo de trabajo es un grupo humano, pero no cualquier grupo. En ocasiones, los individuos utilizan los grupos para lograr fines personales o para protegerse mutuamente. Cuando se encuentra un colectivo humano que combina una alta moral, efectividad en las tareas y una clara relevancia para la organización, se está en presencia de un equipo.

Muchos autores plantean que, para que una empresa u organización obtenga resultados de trabajo satisfactorios, debe lograrse el esfuerzo integrado y coordinado de más de una persona. Al respecto, se plantea que trabajar unidos significa «trabajo en grupo» pero cuando se trabaja por separado, pero en función de un mismo objetivo, se hace «trabajo de grupo».

Tanto los grupos como los equipos de trabajo, presentan características propias:^[13]

Grupo de trabajo	Equipo de trabajo
Liderazgo fuerte e individualizado	Liderazgo compartido.
Responsabilidad individual	Responsabilidad individual y colectiva.
La formación de un grupo de trabajo ocurre a partir de su creación o instalación	La formación de un equipo de trabajo es un proceso de desarrollo.
Enmarca su acción dentro del objetivo global de la organización	Dentro del marco del objetivo global de la organización, se autoasignan propósitos y metas específicas.
Sus resultados son vistos como suma del esfuerzo individual.	Sus resultados se toman y evalúan como producto de un esfuerzo conjunto de sus miembros.
El trabajo colectivo se considera como algo inevitable o, incluso, un mal necesario.	El trabajo colectivo se observa como una oportunidad y se disfruta.
Los conflictos se resuelven por imposición o evasión.	Los conflictos se resuelven por medio de confrontación productiva.
Se encuentra centrado principalmente en la tarea.	Se centra en la tarea y en el soporte socio - emocional de sus miembros.
No reconoce diferencias de valores, juicios e incompetencias entre sus miembros.	Se reconocen e incorporan las diferencias como una adquisición o capital del equipo.

[12] Robbins, S.P.: *Comportamiento organizacional. Teoría y práctica*. 7ª ed. Prentice-Hall Hispanoamericana, San Diego State University, San Diego 1999.

[13] Faria de Mello, F.A.: *Desarrollo organizacional. Enfoque integral*. México D.F: Grupo Noriega Editores, 1998.

Cuando se forma un equipo, *intervienen fuerzas psicológicas que van desde la confraternización hasta la lucha abierta entre motivaciones, intereses, actitudes, conductas e ideas de las distintas personalidades que lo componen*. Dichas confrontaciones deben promover el cambio y soluciones adecuadas, justamente porque cada uno aporta y ejerce la función que más se adecua a su personalidad, habilidades y conocimientos.

Al momento de formarse, las funciones de los distintos miembros de un equipo suelen ser confusas. Los individuos se limitan a actuar como observadores mientras averiguan qué se espera de ellos. En la medida que avanza el trabajo en equipo se identifican las funciones de cada uno. Estas dependen de sus características personales, su capacidad de trabajo, sus conocimientos previos, así como de la forma en que interactúan sus miembros.

4.2.2.2-Características temporales en la vida de los grupos

Generalmente los grupos de creación artística se organizan a sí mismos en estructuras similares a los «*brain-trust*» políticos, gabinetes de administración, equipos de deporte, etc. Por consiguiente hay una primera fase de «*brainstorming*» o lluvia de ideas, la aparición más o menos clara de un líder y la toma de decisiones por medio de votaciones. Estos grupos pasan a menudo por las siguientes fases de desarrollo ^[14] y ^[15]:

-**Formación/Orientación.** Se producen los debates preliminares. Los miembros se reúnen y empiezan a definir tareas, necesidades, deberes... Intercambian información. En esta etapa, los individuos se consideran parte del grupo, pero experimentan incertidumbre con relación a su finalidad, estructura y liderazgo. Se explora el terreno para conocer las conductas y formas de actuación de los otros participantes. Esta fase termina cuando sus miembros comienzan a considerarse realmente parte del grupo.

-**Confrontación/Conflictos.** Se produce una hostilidad manifiesta entre los subgrupos, se advierte resistencia al control que se impone a los subgrupos e individuos. Hay conflictos con el liderazgo y se producen confrontaciones. En esta fase de polarización y conflicto los desacuerdos a veces se exageran y los miembros del grupo se sienten insatisfechos con otros miembros del grupo o con el proceso grupal en su conjunto. Cuando se logra superar esta etapa, se advierte una jerarquía clara en el liderazgo dentro del grupo.

-**Diferenciación/Normativa.** Se resuelven los conflictos y los miembros del grupo se ponen de acuerdo en definiciones de tareas y deberes de los miembros. En esta fase, surgen relaciones estrechas y el grupo muestra cohesión, porque ha confrontado y supera-

[14] CISSNA, K.N.: "Phases in group development: the negative evidence". Small Group Behavior, 15. 3-32, 1984.

[15] TUCKMAN, B.V. y JENSEN, M.A.C.: "Stages in small group development revisited", Group and Organizational Studies, 3. 419-427. 1977.

do sus diferencias. Aumenta el sentido de compañerismo. Se aceptan las diferencias y se crea una atmósfera de aceptación mutua. Esta etapa finaliza cuando el grupo adquiere una estructura estable y crea un conjunto común de expectativas sobre lo que se define como un comportamiento correcto por parte de sus integrantes.

-Realización/Responsabilidad compartida. Esta es la etapa culminante del proceso. Los miembros trabajan de forma activa para conseguir las metas que se han marcado como grupo. Se pone el énfasis en trabajar por la consecución de los objetivos. La estructura es plenamente funcional y se acepta por todos. La energía del grupo es sincrónica y no se centra en conocer y entender a los demás, sino en la ejecución de las tareas, cada uno se responsabiliza por la calidad con que se realizan las tareas y por la marcha del grupo como conjunto. En esta fase, cada persona puede hacerse cargo de una parte diferente del trabajo, ocupar una determinada posición, cumplir una función, interpretar un papel a la vez que asume un alto grado de responsabilidad por el éxito del conjunto. En este momento, puede comenzarse a pensar en un equipo de trabajo.

Estas características son aplicables tanto a colectivos como a equipos de duración limitada y no tanto a equipos unidos por un lazo familiar o emocional. En estos últimos cambia la fase de polarización y conflicto, que suele ser menos conflictiva. La naturaleza del trabajo que se realiza, la heterogeneidad del grupo y otros factores pueden modificar en ocasiones la forma en que el grupo progresa y pasa por estas fases. Sin embargo, este modelo secuencial de etapas parece ser relativamente estable en la mayoría de los casos.

Es interesante señalar que un punto importante que hace al grupo artístico diferente de otro tipo de grupos es que la obra o producto final no es sólo el resultado de la simple suma de los caracteres de los componentes individuales. Esta idea es común entre historiadores como Charles Green, teóricos como Guattari o artistas como Helena Cabello y Ana Carceller. Estas últimas definen su trabajo como

Un fluir conjunto de personalidades ya en sí múltiples que aflora en muchos de los trabajos realizados (...), aunque sea difícilmente perceptible. No se trataría de generar un nuevo autor, de volver a la unidad desde la multiplicidad en un viaje al revés. De hecho hablar de unidad en oposición a multiplicidad ya sería en sí mismo un error metodológico. Las estructuras son más complejas y las formas de articularse el pensamiento también lo son, de la autoría en colaboración se podrían desprender estructuras rizomáticas en el sentido de Deleuze y Guattari (...). No surge un autor múltiple de una unidad escindida; diferentes autores se mueven en la dispersión y potencian una multiplicidad que no necesariamente ha de tener un origen ni ha de concluir en una nueva subjetividad única. El mercado y sus in-

termediarios reclaman marcas, reclaman una nueva unidad fácil de interpretar, de comprender y de comunicar a los demás, todavía no son capaces de escudriñar en los intersticios del sistema y rara vez muestran el valor necesario para adentrarse en lo diferente. En general prefieren la estabilidad de lo ya conocido, y ello implica intentar presentar al autor de siempre.^[16]

4.2.2.3-Formación de un grupo

Los grupos no se crean con la intención de reducir el trabajo individual, sino para potenciarlo bajo determinadas condiciones. Se forman para cumplir con objetivos concretos que se logran más fácilmente con el trabajo conjunto, en el seno de una cultura empresarial que apoya este concepto, si existe tiempo suficiente para realizar un intercambio adecuado, debatir y compartir ideas, para solucionar problemas con determinadas técnicas, si los miembros potenciales presentan el nivel de calificación técnica adecuado, si poseen capacidad de relación interpersonal, así como las habilidades administrativas y para la comunicación necesaria.

La conformación de un grupo de trabajo tiene sentido cuando existe una meta común y las tareas de los miembros del grupo son interdependientes, cuando se necesita la cooperación para completar un trabajo y para mejorar su calidad de forma sustancial.

Los grupos de trabajo deben encontrar respuestas a las siguientes preguntas: ¿para qué estamos aquí?, ¿cómo debemos organizarnos?, ¿quién está a cargo?, ¿quién cuida por nuestro éxito?, ¿cómo debemos trabajar los problemas?, ¿cómo debemos relacionarnos con otros grupos?, ¿qué beneficios produce el grupo a cada uno de sus miembros de acuerdo con sus necesidades?

4.2.3-Roles, papeles o perfiles en un equipo

Muchos autores denominan indistintamente papel, perfil o rol a la forma en que actúan cada uno de los integrantes de un equipo. En todos los casos, se refieren a un conjunto de patrones de comportamiento, propios de alguien que ocupa una posición determinada en una unidad social. *La comprensión del comportamiento de cada miembro de un equipo se simplifica de forma impresionante si cada uno escoge un papel y lo desarrolla con regularidad y consistencia.*^[17]

En determinadas ocasiones, se requiere que las personas actúen en diversos roles.

Uno de los aspectos principales en la comprensión del comportamiento de un individuo es la identificación del papel que desempeña. Para ello existen diferentes técnicas. Existen muy pocas personas que presentan sólo las características de un determinado rol. Es

[16] VV.AA.: *En Equipo/Team Work*, Revista Exit nº 7, Madrid 2002, p. 22.

[17] S. P. Robbins, *Comportamiento organizacional. Teoría y práctica*, 7ª ed., Prentice-Hall Hispanoamericana, San Diego State University, 1999.

mucho más probable que los miembros de un equipo obtengan puntuaciones más altas en aquellos roles que se ajustan mejor a su personalidad, pero siempre existen roles secundarios.

La teoría especializada propone múltiples clasificaciones para las funciones que realizan los miembros de un equipo en dependencia de sus características personales, intelectuales, sociales y psicológicas. En la presente tesis, se abordan dos como referencia por considerar la primera como suficientemente explícita y con un alto nivel de detalle y la segunda, más generalizadora. Esta última propone aunar los diferentes papeles, especialmente si los equipos de trabajo son pequeños. En ella, se establecen cuatro roles principales: *líder*, *hacedor*, *pensador* y *conciliador*. Como puede observarse, es más generalizadora, reúne en un papel muchas de las características de sus miembros y se suele aconsejar para equipos pequeños. Es oportuno aclarar que las personas cambian su comportamiento en relación con las situaciones que viven. Esto permite adecuarse a determinados contextos de trabajo, estudio e investigación. En los grupos pequeños, sus miembros interpretan generalmente diferentes roles, así trabajan con cierta comodidad. No obstante, debe considerarse que existen roles que se relacionan y otros que son incompatibles.

▪ Clasificación de roles en equipos pequeños

Líder. Se ocupa de que exista acuerdo sobre los objetivos y que estos sean claros, así como de que todos se sientan comprometidos e implicados.

Hacedor. Urge al equipo a continuar con la tarea en curso.

Pensador. Proporciona ideas meticulosamente analizadas y sopesadas y mejora las de otros.

Conciliador. Mitiga tensiones y mantiene unas relaciones de trabajo armoniosas.

▪ Clasificación de roles en equipos grandes

-Resolutivo

Características: Extrovertido, entusiasta, curioso, comunicativo. Son buenos comunicadores dentro de la organización y fuera de ella. Son negociadores natos, proclives a explorar nuevas oportunidades y a desarrollar contactos. No son generalmente una fuente de ideas originales, pero son rápidos para captar las ideas

de los demás y trabajar sobre ellas. Son hábiles para descubrir lo que hay disponible y lo que se puede hacer, normalmente son muy bien recibidos. Muestran una personalidad relajada y tienen un fuerte sentido inquisitivo. Siempre están dispuestos a estudiar las posibilidades de algo nuevo. Sin embargo, si no reciben estímulos de los demás, su entusiasmo decae rápidamente.

Función: Abrir y explotar con rapidez las oportunidades. Piensan por sí mismos y sondan a los demás en busca de información. Son muy útiles para establecer contactos externos, para buscar recursos fuera del grupo y para tomar parte en negociaciones.

Fortalezas: Disponen de una gran capacidad para encontrar personas útiles, ideas y oportunidades prometedoras, y son una fuente general de vitalidad.

Debilidades: Susceptibles de perder el interés una vez que la fascinación inicial ha terminado.

-Implementador

Características: Conservador, cumplidor, predecible, se organizan muy bien. Les gusta la rutina y tienen sentido común para lo práctico y son autodisciplinados. Les gusta el trabajo duro y abordan los problemas de una manera sistemática. Desde un punto de vista más amplio, tienen una enorme lealtad a la organización y no se preocupan mucho por sus intereses particulares. Los implementadores suelen encontrar dificultades al afrontar nuevas situaciones.

Función: Son útiles debido a su fiabilidad y a su capacidad para las aplicaciones. Tienen éxito porque poseen un sentido de lo que es factible y relevante. Un implementador hará lo que haga falta hacer, con independencia de que le guste o no la tarea. A menudo ascienden a posiciones directivas altas, gracias a su excelente capacidad de organización y al eficiente manejo del trabajo que realizan.

Fortalezas: Capacidad organizativa, sentido común práctico, muy trabajadores y auto-disciplinados.

Debilidades: Falta de flexibilidad, resistencia a las ideas aún no probadas.

-Coordinador

Características: Tranquilos, con autocontrol y confianza en sí mismos, maduros y dignos de confianza. La característica esencial de los coordinadores es su ha-

bilidad para lograr que los demás trabajen para conseguir metas compartidas. Siempre están dispuestos a delegar tareas. Referente a las relaciones interpersonales son rápidos en descubrir talentos individuales y hacer uso de ellos para la consecución de los objetivos del grupo. Aunque los coordinadores no son necesariamente los más inteligentes del grupo, tienen amplios puntos de vista y generalmente se ganan el respeto de los demás.

Función: Es muy útil disponer de coordinadores a cargo de los equipos con diversas habilidades y características personales. Actúan mejor cuando tratan con colegas de su misma categoría o cuando dirigen a jóvenes subordinados. En algunas organizaciones tienden a chocar con los impulsores debido a lo opuesto de sus estilos de dirección.

Fortalezas: Acogen a todos los que potencialmente pueden contribuir en función de sus méritos y sin ningún prejuicio, pero sin perder nunca de vista el objetivo principal.

Debilidades: No tienen pretensiones en lo que se refiere a capacidad intelectual o creatividad.

-Creativo

Características: Individualista, serio. Los creativos son innovadores o inventores. Proporcionan las semillas y las ideas de las que brotan los mayores progresos. Normalmente prefieren operar por su cuenta a cierta distancia de los demás miembros del equipo, hacen uso de su imaginación y trabajan de forma poco ortodoxa. Tienden a ser introvertidos y reaccionan fuertemente, tanto ante la crítica como ante el halago. Con frecuencia, sus ideas son radicales y carecen de consideraciones prácticas. Son independientes, inteligentes y originales, y pueden ser débiles para comunicarse con otras personas.

Función: Su principal utilidad es generar nuevas propuestas y resolver problemas complejos. Se necesitan creativos en las fases iniciales de un proyecto o cuando éste no consigue progresar. Se destacan frecuentemente como fundadores de organizaciones e inventores de nuevos productos. Sin embargo demasiados creativos en una organización pueden ser contraproducentes, porque tienen la tendencia a ocupar su tiempo para reforzar sus propias ideas y soliviantar a los demás.

Fortalezas: Ingenioso, imaginativo, alto intelecto y nivel de conocimientos.

Debilidades: «Estar en las nubes», tienden a no tener en consideración los detalles prácticos ni el protocolo.

-Cohesionador

Características: Orientado a las relaciones sociales, de carácter suave y sensible. Son los miembros más colaboradores de un equipo. Tienen un temperamento agradable, son sociables y se preocupan por los demás, son flexibles y se adaptan a diferentes situaciones y personas. Son perceptivos y diplomáticos. Saben escuchar muy bien y, por lo general, gozan de popularidad dentro del grupo. Se las arreglan peor ante las presiones o ante las situaciones que requieren de enfrentamiento.

Función: Impiden la ocurrencia de problemas interpersonales dentro de un equipo y facilitan que todos contribuyan de forma eficaz. No les gustan las fricciones y hacen todo lo posible por evitarlas. Las habilidades de percepción y de diplomacia de un cohesionador se convierten en un activo real, especialmente bajo un estilo de gestión donde pueden surgir conflictos o sólo eliminarse artificialmente. No son vistos por nadie como una amenaza y, por tanto, pueden ser elegidos como los de mayor aceptación. Las personas parecen trabajar mejor cuando ellos están presentes.

Fortalezas: Habilidad para responder a la gente y a las situaciones, así como promover el espíritu de equipo.

Debilidades: Indecisión en los momentos de crisis y ciertos fallos a la hora de proporcionar una dirección clara a los demás.

-Finalizador

Características: Esforzado, ordenado, concienzudo y ansioso. Tienen una gran capacidad para el seguimiento y la atención al detalle y rara vez comienzan lo que no pueden acabar. Están movidos por la ansiedad interna, aunque en el exterior se mantengan imperturbables. Normalmente no necesitan muchos incentivos externos. No les gusta el descuido y son intolerantes con los que adoptan una postura indolente. Se resisten a delegar y prefieren abordar ellos mismos las tareas.

Función: Son inigualables cuando las tareas exigen una gran concentración y un alto grado de precisión. Imprimen un sentido de urgencia dentro del equipo y son buenos a la hora de cumplir con los plazos. En lo referente a puestos directivos, se distinguen por los altos estándares a los que aspiran y por su preocupación por la precisión, atención al detalle y seguimiento.

Fortalezas: Capacidad para cumplir lo que prometen y alto rendimiento en el trabajo.

Debilidades: Tienen tendencia a ocuparse innecesariamente de los detalles.

-Especialista

Características: Profesional, con iniciativa y dedicado. Son personas dedicadas que se enorgullecen de adquirir habilidades técnicas y conocimientos especializados. Sus prioridades consisten en mantener los estándares profesionales y progresar en su propio campo. Muestran gran interés por su trabajo, pero frecuentemente carecen de interés por el trabajo de los demás e incluso por sus personas. Acaban convirtiéndose en expertos a base de su empeño en un campo específico.

Función: Juegan un papel indispensable en algunos equipos. Proporcionan el raro conocimiento sobre el que se basa el servicio o el producto de la organización. Como directivos consiguen apoyo, porque saben más que nadie de su tema y siempre se puede recurrir a ellos para tomar decisiones basadas en su profunda experiencia.

Fortalezas: Proporcionar conocimientos y capacidades técnicas.

Debilidades: Contribuyen en un frente muy estrecho.

-Impulsor

Características: Gran vitalidad, abierto y dinámico. Son personas con una alta motivación que tienen muchas energías y una gran necesidad de logros. A menudo, parecen unos extrovertidos agresivos que se muestran muy decididos. Les gusta retar, liderar y empujar a los demás hacia la acción y ganar. Si aparecen obstáculos en el camino, encontrarán la manera de sortearlos, pero pueden ser obstinados y dejarse llevar por emociones como respuesta a cualquier decepción o frustración. Pueden manejar las confrontaciones e incluso prosperar en ellas.

Función: Suelen ser generalmente buenos directivos, porque generan acción y prosperan bajo presión. Son excelentes para hacer brotar la vida de un equipo. Les gusta hacer los cambios que sean necesarios y no les importa tomar decisiones antipopulares. Como su nombre indica, tratan de impulsar o imponer alguna forma o pauta determinada a las actividades o a las discusiones de grupo. Son probablemente los miembros más efectivos de un equipo para garantizar una acción positiva.

Fortalezas: Impulso y disposición para combatir la inercia, la ineficacia, el conformismo y el autoengaño.

Debilidades: Tendentes a la provocación, irritación e impaciencia, así como a ofender a otros.

4.2.4-Desarrollo de Círculos Colaborativos

Para la exposición de este punto me he basado en el ensayo de Michael P. Farrel^[18] que cito en la bibliografía. Para Farrel muchos artistas, escritores y otras personas creativas hacen su mejor trabajo cuando colaboran dentro de un círculo de amigos con ideas afines. Experimentando en forma conjunta y desafiándose entre sí, desarrollan el coraje de rebelarse contra las tradiciones establecidas en su campo. Fruto de sus debates, desarrollan una nueva visión compartida que guía su trabajo, incluso cuando trabajan solos. Él demuestra cómo las inusuales interacciones que se producen en estos círculos de colaboración consiguen sacar la creatividad de cada miembro. Farrel considera muy importantes las funciones desempeñadas por los miembros de cada círculo y cree que la forma de trabajo en tales círculos sustenta la motivación de cada miembro para el trabajo creativo, e incluso que los círculos de colaboración forman los estilos individuales de las personas que están dentro de ellos. En este ensayo también estudia por qué algunos círculos florecen, mientras que otros fracasan.

El desarrollo de los círculos de colaboración ^[19]

Los círculos de colaboración están formados por amigos que se encuentran en una red social hecha de personas de la misma disciplina u ocupación. Las investigaciones de Fischer^[20] sobre los efectos de la clase social y el lugar de residencia sobre las redes de amistad, sugieren que los círculos de colaboración son más frecuentes entre personas de clase alta y media que viven en zonas urbanas. Las amistades de la clase trabajadora y de la que vive en zonas rurales se suelen formar dentro de la familia y de los vecinos. En las ciudades en cambio, la gente de clase media suele ir más allá de las familias y ve-

^[18] Michael P. Farrel, *Collaborative Circles, Friendship Dynamics and Creative Work* (Ch. 1), University of Chicago Press, 2001.

^[19] *Ibid.*

^[20] Claude Fisher, *To dwell among Friends: Personal Networks in Town and City*, University of Chicago Press, 1982.

cinos para formar amistades adultas con miembros de sus redes de trabajo u ocupación. Muy raramente los miembros de la familia y los vecinos suelen tener la capacitación para introducir a un principiante en un campo profesional, sin embargo suele ser más probable que formen círculos colaborativos los que se liberan de estas redes locales.

Las redes profesionales varían en estructura, oportunidades para el progreso y la proporción en que los miembros se mueven de la periferia al centro. Algunas redes están altamente centralizadas y en el centro sólo un limitado número de personas controlan las oportunidades para trabajar y lograr éxito. Por ejemplo, en la red de compositores de Hollywood estudiados por *Faulkner*^[21], unos pocos compositores de prestigio situados en el centro de la red escribían la mayoría de las bandas sonoras para las películas, mientras que los *freelancers* de la periferia dependían totalmente de ellos para conseguir trabajos y oportunidades donde demostrar su valía. Este tipo de red favorece fuertemente un sistema mentor/a-protegido/a, pero no parece favorecer en absoluto a los círculos de colaboración. En el prefacio a la obra de Faulkner, Fred Steiner, asegura que gran parte de los compositores de películas más consumados aprendieron todo lo relativo a su profesión desde dentro como eslabones anónimos en los grandes y florecientes departamentos de música, que eran una parte imprescindible de los estudios. Normalmente primero solían trabajar en los arreglos y orquestaciones, después quizá como miembros de equipos de dos, tres o cuatro escritores que aunaban sus esfuerzos orquestando los cientos de películas rápidas de serie B componiendo conjuntamente un valor incalculable añadido a este aprendizaje era la oportunidad que les brindaba para aprovechar la interacción con un grupo de colegas trabajadores y con talento, constantemente explorando nuevas ideas, desarrollando y perfeccionando técnicas antiguas y compartiendo el conocimiento mutuo.^[22]

Los círculos colaborativos se suelen formar más habitualmente en redes profesionales donde existe una socialización (o introducción en la disciplina profesional) prolongada, la movilidad es lenta e incierta, el acceso a mentores es limitado y hay una interacción entre iguales o colegas.

En la etapa de formación, los miembros suelen ser sólo conocidos que coinciden en un mismo lugar y momento. Aunque puede parecer que se encuentran por casualidad, es probable que sus valores compartidos y sus aspiraciones les dirijan a un lugar de gravedad magnético y actúen como imán. Ese lugar puede ser un estudio artístico, un laboratorio, una comunidad artística, un hospital...o algún otro lugar donde la gente valora el conocimiento de una profesión y practica las habilidades que los futuros miembros esperan adquirir.

[21] Robert R. Faulkner, *Music on Demand: Composers and Careers in the Hollywood Film Industry*, Transaction Books, New Brunswick 1983.

[22] Op. Cit., p. 4.

En palabras de Michael P. Farrel, *a menudo un grupo se forma cuando un portero o casamentero, que conoce a todos los miembros individualmente, les presenta entre sí. O, dicho de otra manera, los círculos muchas veces comienzan como redes radicales centradas en una sola persona*. La personalidad y los valores del portero actúan como filtros en la formación de un círculo. Cuando los círculos se forman en un lugar imán, fuera de la red de amistad de un portero, suele ser más probable que los miembros compartan un lenguaje común y un conjunto de valores, y también suelen tener niveles culturales similares^[23] es decir, suelen ser bastante similares en sus niveles de conocimiento de sus disciplinas así como en su familiaridad con la elite y las culturas populares de su sociedad, es decir, pueden hablar entre sí.

Si son elegidos por *un/a portero/a*, es probable que compartan una gran variedad de rasgos de personalidad. Por ejemplo, pueden encarnar algunos polos de conflictos que el *portero/portera* está tratando de resolver en su propia mente. Un amigo puede representar el punto de vista más tradicional de una disciplina, mientras que otro se puede considerar como «salvaje» o divertido para estar con él/ella porque experimenta con nuevas formas de pensar. A un nivel más profundo, el *portero* o la *portera* puede exteriorizar, por medio de esta transferencia, algunas tensiones sin resolver de sus relaciones familiares. Sin tener en cuenta los motivos del *portero* o *portera*, como los miembros del círculo están filtrados por la personalidad del portero, es probable que todos los miembros compartan bastantes características, incluyendo una visión similar de su disciplina, similares niveles de ambición, un lenguaje y discurso comunes, y actitudes comunes hacia el éxito en su campo.

Farrel asegura que aunque la mayoría de círculos de colaboración se forman cuando sus miembros tienen entre veinte y cerca de treinta años, la edad cronológica probablemente es menos importante que la etapa de desarrollo psicológico y de desarrollo en la carrera. Desde la perspectiva de una vida entera, la gente parece más proclive a formar círculos durante períodos de transición —cuando se van de casa, cuando se divorcian, o se quedan viudos/as, cuando cambian de profesión, o cuando comienzan una nueva etapa en su carrera. Los miembros principiantes de un círculo suelen permanecer en un estado de identidad moratoria (Ericsson)^[24]— en una fase en la que han decidido lo que quieren hacer en la vida y están trabajando para dominar un conjunto de habilidades profesionales, pero antes de haber logrado una identidad profesional.

Los círculos de colaboración a menudo suelen estar formados por aquellos que han sido marginados de sus campos o bloqueados en su progreso. Aunque los círculos a veces se

^[23] Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production*, Columbia University Press, New York 1993; también defienden esta idea Paul DiMaggio y John Mohr: "Cultural Capital, Educational Attainment, and Marital Selection", *American Journal of Sociology* 90 (6): 1231-61. 1985.

^[24] Erik, Ericsson, *Young Man Luther: A Study in Psychoanalysis and History*, W.W.Norton, New York 1964.

forman entre los que están más establecidos o posicionados en su profesión, este tipo de personas puede llegar a formar parte de un círculo sólo si sienten que sus roles les bloquean para la obtención de intereses más elevados o importantes.

Farrel cree que los círculos colaborativos normalmente no se forman entre personas por la vía rápida, como han sugerido autores como Kanter^[25] o Bordieu^[26], aquellos círculos que aparecen rápidamente en un campo normalmente se orientan hacia la búsqueda de aprobación de las autoridades establecidas en su disciplina. Ya que suelen estar más a gusto con autoridades, están abocados a ser los protegidos/as de un mentor o mentora, y su compromiso para con el/la mentor/a es más fuerte que sus compromisos con sus colegas o iguales. Más que formar un círculo rebelde y crear una nueva visión, los protegidos suelen reafirmar o desarrollar las visiones de sus mentores/as. Aunque un/a mentor/a sensible puede nutrir creativamente a un/a protegido/a, el poder diferencial en la relación hace que sea muy difícil para el/la protegido/a alcanzar su propia voz independiente.

Incluso cuando los mentores están completamente disponibles dentro de una red profesional, lo cierto es que influyen factores de personalidad a la hora de que una persona elija trabajar preferentemente con un/a mentor/a, con un círculo de colaboradores o en solitario. El estudio de Sulloway sobre orden de nacimiento y creatividad, sugiere que los primogénitos se suelen sentir más a gusto en el rol de protegido/a, mientras que los hijos nacidos después pueden estar más predispuestos a formar círculos de colaboración. Él cree que cuando surgen teorías innovadoras en una disciplina científica, los hijos mayores o primogénitos suelen resistirse más a ellas que los nacidos posteriormente. Los primogénitos parecen más dados a defender las teorías de la generación precedente, mientras que los nacidos después parecen abrirse más a nuevas ideas. Los círculos de colaboración entre colegas iguales fomentan la clase de pensamiento que Sulloway^[27] atribuye a los nacidos después.

Como la mayoría de las amistades, los círculos de colaboración normalmente están constituidos por personas de estatus y recursos relativamente parecidos. Esa relativa igualdad económica, social y cultural, permite a todos los miembros mantener unos intercambios equilibrados y un buen ritmo en la interacción. Los círculos que funcionan tienen un punto en común: las relaciones abiertas e igualitarias entre sus miembros. De hecho *cuando la distribución de los recursos entre los miembros es desigual, es más difícil para ellos mantener la igualdad en sus intercambios.*^[28] En los círculos exitosos, al principio de la relación los miembros crean normas que favorecen la comunicación abierta y los intercambios amplios. Sin embargo, en la etapa de formación más que orientarse

[25] Rosabeth M. Kanter, *Men and Woman of the Corporation*, Basic Books, New York 1976.

[26] Pierre Bordieu, *The Field of Cultural Production*, Columbia University Press, 1993.

[27] Frank J. Sulloway, *Freud, Biologist of the Mind: Beyond the Psychoanalytic Legend*. Basic Books, New York 1979.

[28] Michael P. Farrel, op. cit. p. 289.

hacia el trabajo, las conversaciones normalmente se centran en intereses más periféricos, menos amenazadores, y cuando intercambian trabajo normalmente intercambian productos acabados más que trabajo en proceso.

4.2.4.1-Roles informales en la etapa de formación

Cada etapa del desarrollo del círculo se caracteriza por una constelación de roles informales. Los roles informales son modelos de comportamiento relativamente estables que se pueden esperar de cada uno/a de los *miembros*. En la etapa de formación, los roles de los principiantes tienen una especie de cariz de compromiso, ya que suelen ser traídos al círculo por el citado *portero*, se evalúan mutuamente, descubren áreas comunes y se comprometen en actividades que requieren poca responsabilidad. Además de los roles de *portero* y *miembro principiante*, en los grupos exitosos suele haber un miembro que ejerce el papel de líder carismático/a —un miembro narcisista, idealizado por los otros miembros, cuya energía y visión les introduce en actividades exploratorias. Este líder y los nuevos miembros ejercen mutuamente un impacto recíproco: el *líder carismático* aviva la participación de los principiantes y las dinámicas del grupo despliegan la energía y la visión de dicho/a *líder carismático/a*.

4.2.4.2-Rebelión contra la autoridad

Al comienzo de la relación, antes de que los miembros desarrollen la confianza para indagar sobre sus intereses más profundos y antes de que marquen también las fronteras entre ellos y los que no son miembros del círculo, a menudo descubren una común antipatía hacia las autoridades de su campo. En esta etapa para ellos es más fácil hablar de lo que no les gusta que de lo que les agrada. La forma en que describen el trabajo que les interesa puede estar llena de vaguedades, pero tienen muy claro el tipo de trabajo que rechazan. De hecho, en sus interacciones suelen vapulear y atacar con fruición todo trabajo convencional en su campo.

Una de las actividades más habituales en la etapa de rebelión es el ritual de compartir anécdotas sobre el escandaloso trabajo de aquellos que están en puestos de autoridad. Cuando están separados los miembros reúnen cotilleos sobre esas autoridades y luego cuando se juntan comparten sus historias. Las historias sirven como leyendas para el grupo: a través de la repetición de los temas de las historias los miembros llegan a entender de una manera más clara quiénes son ellos y qué es lo que rechazan en su disciplina.

La constelación de roles durante la etapa de rebelión incluye una figura autoritaria que se ve como un «*tirano*». El/la *tirano/a* es una persona de fuera del grupo que ejerce una

autoridad represiva o amenazadora y que tiene poder sobre los miembros. Un segundo rol es el de «*pararrayos*», un miembro más capacitado para expresar la hostilidad compartida del grupo hacia las figuras de autoridad. Finalmente, la constelación incluye algunos miembros conflictivos que son ambivalentes hacia la rebelión, están situados en el medio, pues comparten algunos valores con las autoridades rechazadas pero también disfrutan con la extravagante expresión de desprecio del menos conflictivo *líder carismático*, para ellos la interacción grupal sirve como un estadio a través del cual se exteriorizan y dramatizan sus conflictos internos.

4.2.4.3-La etapa de búsqueda: negociando una nueva visión

En la tercera etapa de desarrollo, los miembros comienzan el proceso de construcción de su propia visión. Por visión se entiende un conjunto de creencias socialmente construidas sobre las cuestiones básicas que deberían tenerse en cuenta dentro de un campo, los problemas más importantes sobre los que se debe trabajar y las mejores maneras de abordarlos. Por ejemplo, para artistas podría ser un estilo compartido —un punto de vista del arte, que incluye un conjunto de creencias sobre qué tratar y cómo tratarlo. Para científicos/as sería una teoría compartida y un método de investigación. Para reformadores/as sociales, es un conjunto de creencias sobre lo que no funciona en el mundo y cómo actuar para cambiarlo. Resumiendo, una visión es una teoría y un método para trabajar en un campo. Un círculo alcanza una visión por medio de tanteo y error, discusión y finalmente consenso.

Roles informales en la etapa de búsqueda. En este momento del desarrollo del grupo es importante el rol del «*marcador de fronteras*». Los miembros de los círculos muchas veces hablan entre sí como si estuvieran de viaje en un espacio cultural abstracto. Por delante de ellos hay miembros que han ido «demasiado lejos» en la rebelión y la aplicación de nuevas ideas y técnicas. Por detrás de ellos hay miembros que quedan «*rezagados*» —demasiado lentos para abandonar visiones convencionales u obsoletas de la disciplina. Los que están por delante son los «*radicales*», los que están por detrás son los «*conservadores*». Reaccionando a las posiciones que toman estos miembros marcadores de fronteras y explorando provisionalmente ideas alternativas, los miembros comienzan a cristalizar puntos de acuerdo sobre una visión compartida. A base de discutir y aclararse sobre lo que rechazan en el trabajo de los *marcadores de fronteras*, los miembros comienzan a consensuar el tipo de trabajo que valoran.^[29]

Parejas que colaboran durante la etapa de búsqueda. Los círculos colaborativos normalmente están formados por un número de entre tres y cinco miembros, sólo en raras ocasiones los pueden formar más de siete u ocho personas. Independientemente

^[29] Michael P. Farrel, "Collective Projection and Group Structure: The Relation between Deviance and Projection in Groups", *Journal of Small Group Behaviour* 10 (1), pp. 81-100.

del tamaño del grupo, cuando se va profundizando en el conocimiento de los valores mutuos, las habilidades y las personalidades, cada miembro suele unirse para trabajar más cerca con una persona concreta del grupo. Durante la etapa de búsqueda, se van creando parejas a modo de coaliciones dentro del círculo. La mayoría de episodios de trabajo creativo ocurren dentro de estas parejas y, aunque las dinámicas que conducen a la creación de esas parejas suelen incluir al grupo entero, son precisamente estos miembros emparejados los que suelen hacer los descubrimientos o desarrollar el estilo o la teoría que define la cultura del grupo. Los momentos de descubrimiento o «*momentos de colaboración*» tienen lugar cuando una pareja de amigos llega a confiar y a abrirse mutuamente lo suficiente como para compartir sus ideas más salvajes y peregrinas. En esos momentos, es como si surgieran del diálogo ideas nuevas que no «*pertenecen*» a ninguno de los dos y a posteriori tampoco pueden decir quién fue el/la primero/a que concibió las ideas.

Al compartir sus ideas, experiencias y formas de pensar, los dos colegas se convierten metafóricamente en dos ordenadores unidos que comparten las memorias de sus discos duros y los programas de su software. Me refiero a este tipo intercambio en pareja como «intimidad instrumental». Cuando están comprometidos en este tipo de intercambio, los miembros son mutuamente vulnerables, ya que cuando se abren a un intercambio de ideas locas que van mucho más allá de los enfoques aceptados en su disciplina, no solamente se arriesgan a parecer chapuceros, insensatos o incluso chalados, sino que también se arriesgan a que les roben sus ideas más originales. Antes de que dos miembros estén capacitados para entablar este tipo de intercambio, normalmente suelen probarse mutuamente viendo cómo responden en intercambios menos íntimos para negociar un alto nivel de confianza.^[30]

En una escala de intercambios, la pareja de colaboradores/as desarrolla un conjunto de normas que favorecen la confianza, la apertura y el intercambio. Las normas pueden ser explícitas o implícitas y suelen consistir en reglas sobre el tiempo y el espacio para reunirse, sobre el ritmo para producir e intercambiar trabajo y un estilo constructivo de respuesta crítica. Las reglas también pueden incluir ciertas expectativas sobre la confidencialidad y propiedad de las ideas. Una vez que todas estas normas están en su sitio, la etapa está preparada para el surgimiento de procesos cognitivos. Como mínimo, la creatividad supone combinar dos o más ideas para producir algo nuevo y útil o bello. Cuando dos mentes están unidas en una relación de confianza de tal manera que pueden compartir abiertamente ideas y procesos cognitivos, la probabilidad de descubrir soluciones nuevas a los problemas crece considerablemente.

^[30] Michael P. Farrel, op. cit., p.126.

A lo largo de la etapa de búsqueda, los miembros alternan entre reuniones en pares y reuniones con la totalidad del grupo. La etapa de búsqueda se estrecha hasta llegar a un punto en que las parejas de colaboradores/as depuran su nueva visión en discusiones con el grupo entero. Mientras que las parejas colaboradoras suelen apoyarse y nutrirse mutuamente, el grupo grande puede resultar escéptico y crítico. En estas reuniones con todo el grupo, suele haber un miembro que hace el papel de *abogado del diablo* y que juega un papel importante que hace que las parejas tengan que pulir su idea. Una coalición central de miembros asume la responsabilidad de sopesar e integrar las innovaciones dentro de una nueva visión. Por medio de diálogos abiertos con las parejas creativas y el *abogado del diablo*, la *coalición central* finalmente negocia un acuerdo consensuado sobre una visión coherente y comprometida. La *coalición central* está formada por miembros que se han ganado el respeto por medio de sus contribuciones al trabajo del grupo y que usan su autoridad emergente para introducir a los miembros marginales en la también emergente cultura del grupo.

4.2.4.4- Etapa del trabajo creativo

Durante la etapa del trabajo creativo, los miembros del grupo alternan tiempos de trabajo en solitario o por parejas con tiempos de trabajo de reuniones en grupo. A menudo el lugar donde se reúnen es un restaurante especial, un bar o la casa de uno de los miembros. Los lugares públicos de reunión de los círculos muchas veces tienen las cualidades que Oldenburg^[31] atribuye a los «*terceros lugares*», sitios nada pretenciosos alejados tanto del trabajo, como de la vida familiar, como el pub inglés o el café francés, donde un conjunto de asiduos se sienten acogidos y participan en la conversación cómodamente. El lugar físico se puede convertir en una parte importante de la identidad del grupo. El grupo a veces suele pedir la mesa de siempre y los miembros suelen ocupar las mismas sillas de costumbre. Si aún no lo han hecho anteriormente, durante esta etapa es probable que el grupo desarrolle rituales de interacción, como leer en voz alta o discutir uno sobre el trabajo de otro. Tanto los rituales como el lugar establecido para las reuniones contribuyen a que el grupo se haga más consciente de su propia identidad como grupo. Si aún no han elegido un nombre para el grupo, es probable que lo hagan en este punto, y que empiecen a pensar en sí mismos como en «nosotros». La frontera entre los que están dentro y los que están fuera del círculo se vuelve más evidente.

Una vez alcanzado el consenso sobre las cuestiones cruciales de la visión del círculo, cada miembro comienza a seguir las implicaciones de esa visión. Si trabajan juntos pueden intentar nuevos enfoques, tropezarse con obstáculos y desanimarse. Las reuniones del grupo son ocasiones donde los miembros reponen su autoestima, agudizan su

[31] Ray Oldenburg, *The Great Good Place*, Marlowe, New York 1999.

comprensión de la visión y comparten soluciones a los problemas. A menudo terminan las reuniones con energías renovadas y el compromiso de ponerse a la obra.

4.2.4.5- Etapa de acción colectiva

La etapa de acción colectiva comienza cuando los miembros deciden desarrollar juntos un gran proyecto.

Los nuevos roles empiezan a surgir cuando los miembros reparten el trabajo del proyecto, toman decisiones y se convierten en interdependientes durante un largo espacio de tiempo. Las necesidades para obtener recursos fuera del grupo requieren la energía de alguien que actúan con un *rol ejecutivo*^[32] o como el «*wheeler-dealer*» o *negociador*^[33] del grupo. Esta persona puede emplear bastante tiempo en organizar al grupo y negociar con gente de fuera temas como el espacio, el equipamiento y el dinero. Las necesidades del líder ejecutivo para la toma de decisiones, el compromiso creciente, la equidad en las tareas y la coordinación de los esfuerzos pueden generar tensiones y conflictos en el círculo. El «*pararrayos*» del grupo —el miembro más capacitado a la hora de atacar a las autoridades de fuera del grupo— ahora se le puede pedir que actúe como una especie de *agente de control* dentro del grupo, para decir lo que necesita decirse a los miembros que no están contribuyendo al proyecto del grupo. A medida que los conflictos entre los miembros aumentan, el rol del *pacificador* se volverá más importante. *El/la pacificador/a* se dedica a aclarar malentendidos, a restañar sentimientos heridos y a negociar soluciones en forma de compromisos grupales para las reivindicaciones conflictivas de los miembros.

Durante la etapa de *acción colectiva*, los componentes del círculo trabajan directamente con el mundo exterior. Los miembros pueden intentar vender su trabajo o conseguir reconocimiento de las autoridades en su campo, como editores, críticos de becas o jurados artísticos. Las reacciones del público hacia el círculo pueden tener consecuencias importantes para el grupo. Las etiquetas y críticas dirigidas al grupo en su conjunto pueden afectar tanto la identidad del grupo como el autoconcepto individual de los miembros. Las reacciones hacia un trabajo individual pueden alterar el estatus de la estructura interna del círculo. En definitiva, los conflictos entre los componentes suelen aumentar durante la etapa de acción colectiva, por muy diversas razones.

4.2.4.6- Etapa de la separación

El grupo comienza a desintegrarse en parte debido las tensiones de la *acción colectiva*, cuando los conflictos se acumulan y empiezan a quedarse sin resolver. Los conflictos

[32] Theodore M. Mills, *The Sociology of Small Groups*, Prentice Hall, Englewood Cliffs 1984, p.25.

[33] Dexter Dunphy, *The Primary Group: A Handbook for Analysis and Field Research*. Appleton-Century-Crofts, New York 1972.

pueden hacer que el grupo se polarice de tal forma que los subgrupos se enfrenten entre sí constantemente. Las dificultades a la hora de tomar decisiones pueden llevar a algunos miembros a actuar por su cuenta sin el apoyo del grupo. Los conflictos crónicos pueden llegar a abrumar y a hundir al que juega el papel de *pacificador*. Finalmente, algunos miembros pueden llegar a la conclusión de que el precio que hay que pagar por el trabajo colectivo supera a los beneficios que se obtienen de él.

Un factor importante que acelera la desintegración es la individuación de los miembros del grupo: por medio de la relación interpersonal con el grupo, con el tiempo, cada miembro obtiene una serie de capacidades que contribuyen a un funcionamiento más autónomo. La creciente independencia emocional junto con la creciente habilidad y madurez intelectual, conducen a algunos miembros a anhelar hacer sus proyectos por separado. Si al principio los miembros experimentaban el grupo como una ayuda para nutrir la individuación de las autoridades y los tiranos de fuera del grupo que eran vistos como las fuerzas represoras a combatir, en la etapa de separación, la cultura del círculo y las presiones dentro del grupo pueden experimentarse como represoras. Algunos miembros se pueden incluso obsesionar con romper el círculo y buscar el reconocimiento para sí mismos.

Cuando la interacción con el público aumenta, algunos miembros pueden recibir más reconocimiento que otros. La cuestión de quién recibe el prestigio por según qué idea, puede llevar a divisiones y antagonismos. Detrás de muchos de los conflictos hay un sentido de resentimiento y de traición por la confusión sobre la propiedad de las ideas y las desigualdades a la hora del reconocimiento. A medida que estas tensiones aumentan, los miembros desarrollan una necesidad cada vez mayor de trabajar por su cuenta.

4.2.4.7-Etapa de la reunión nostálgica

Cuando los miembros se van distanciando, uno de ellos puede convertirse en el representante de los «antiguos colegas» del grupo. Este miembro recopila información sobre el paradero de los otros y puede intentar reunirlos de nuevo. Aunque quizá se hagan algunas reuniones, los círculos que se vuelven a reunir raramente consiguen la sinergia que tuvieron en las etapas anteriores de su desarrollo.

Durante esta etapa, el círculo completo o algunos miembros individuales del círculo suelen alcanzar planteamientos fieles a los del círculo, es decir, un joven protegido puede intentar codificar la visión del grupo o construir un informe narrativo de la historia del grupo. Los intentos de construcción de una visión final y de una historia oficial del grupo pueden dividir aún más al grupo, ya que los roles de algunos miembros son vistos

como más importantes que los de otros. Pero a menudo los lazos de afecto trascienden las divisiones sobre cómo se narra la historia del círculo, la propiedad intelectual y el éxito diferenciado y, finalmente, los miembros se suelen apoyar unos a otros en lo sucesivo.

4.3-OTROS MODELOS COLABORATIVOS

En este apartado incluyo otros dos tipos de colaboraciones que suelen ser muy habituales en el mundo del arte y que por razones de espacio he dejado fuera del punto 3. Uno es el tipo de colaboración formado por parejas: hermanos/as, gemelos/as, parejas sentimentales y el segundo es el modelo de artista que trabaja con una comunidad.

4.3.1-Parejas, familias, gemelos, relaciones de amistad entre dos personas

Las colaboraciones de artistas produciendo obras con doble firma son un fenómeno relativamente reciente. Hay una tradición antigua sobre los talleres de artista, como el taller de Fidias o los estudios como la escuela de Raphael; fábricas para producir arte, que están por lo general registradas bajo el nombre del maestro (y dueño). En la era moderna hay un historial importante sobre grupos de artistas: los surrealistas, los post minimalistas y demás. Hay parejas que a la vez son artistas como Robert y Sonia Delauney, en este apartado nos hemos interesado por las parejas que muestran su obra como una producción conjunta, un fenómeno casi desconocido o ignorado hasta hace sólo unas décadas. Para muchas de estas parejas la colaboración no ocupa su atención, sino que es algo que se produce de una manera espontánea y fluida. Jean Arp y Sophie Tauber, dos reconocidos artistas por separado, fueron precursores del tipo de colaboraciones marido-mujer que fueron estudiados muchos años después por impulso del movimiento feminista de los años 70. Fue entonces cuando la igualdad de las relaciones de trabajo entre parejas casadas cobró una nueva legitimidad. Aunque Edgard Kienholz y Nancy Reddin firmaban las obras conjuntamente y Claes Oldenberg admitía las aportaciones de su mujer, Coosje van Bruggen, en la historia domina la idea de que estos trabajos eran obras tempranas de sus maridos. Pero el trabajo de Bernd y Hilla Becher que comenzó a finales de la década de los 50, o la obra de Anne y Patrick Poirier, o la de Helen Mayer Harrison y Newton Harrison, revelan ya la aparición de identidades artísticas conjuntas. El modelo de obra de cada una de estas parejas surge de una investigación en equipo: los Becher como catalogadores de un tipo de arquitectura industrial a punto de desaparecer, los Poirier como arqueólogos, los Harrison como ecologistas documentando el impacto del hombre sobre nuestro entorno por medio de exquisitas imágenes poéticas.^[34]

Pero es en la década de los 70 cuando los/as artistas empiezan a tomar una postura

^[34] David Shapiro, "Arts as Collaboration Toward a Theory of Pluralistic Aesthetics, 1950-1980" en el catálogo de la exposición *Artistic Collaboration in the Twentieth Century* de Cynthia Jaffee McCabe, Smithsonian Institute Press, Washington, D.C. 1984, p. 45.



Bernd and Hilla Becher. Sin título (*Wassertower*), 1983. Fotografía en blanco y negro 40.3 x 30.5 cm.

de autoría conjunta, en este sentido la escultura sonora «*singing sculpture*» de Gilbert & George de 1970 es probablemente una de las primeras. Este tipo de colaboraciones tienen un número limitado de formulaciones: de tipo filial en el caso de Jane y Louise Wilson o las gemelas Starn, pragmáticas donde dos artistas lanzan ideas y producción como Fischli y Weiss, o por parejas como Gilbert & George o Ed & Nancy Kienholz. Muchos de las obras más conocidas de parejas como Christo y Jean Claude son reconocimientos tardíos de una realidad que se ha desarrollado en la práctica artística. Ed y Nancy Kienholz son los precursores de todo esto, de hecho, Ed Kienholz lanzó un comunicado en la exposición de «Las mujeres Kienholz» en la galería Maeght de Zurich en 1981 donde decía:

Mi vida y mi arte han sido enriquecidos e increíblemente acometidos por la presencia de Nancy y aunque tardíamente, deseo agradecer este hecho aquí. Siento que ya no tengo el derecho de firmar con mi nombre estos logros que han sido producidos por ambos...^[35]

Para Cabello/Carceller la creación a dos no es un hecho nuevo

pero lo que sí resulta novedoso es la intencionalidad con la que se plantean algunas de las colaboraciones. En los ejemplos más significativos, la duración de la colaboración surge como una relación a largo plazo y suele durar varios años o hasta la muerte de alguno de los miembros del equipo, algo que ya sucedería en algún precedente como el caso de Hans Arp y Sophie Taeuber o en el último Equipo Crónica; pero de ninguna manera puede hablarse de este tipo de colaboración como algo habitual dentro del mundo del arte. En algunas ocasiones, a esta larga duración del equipo se ha unido el hecho de que exista o haya existido una relación afectiva entre ambos componentes. Éste dato no implica que el equipo se rompa con el fin de la relación; en realidad, se trata de una cuestión que sólo debería cobrar relevancia cuando arte y vida privada se han mezclado en espacios conceptuales de experimentación personal. Se dan circunstancias en que la relación es todavía más duradera ya que es una relación familiar, hay de hecho una cantidad cada vez mayor de hermanos que trabajan en colaboración, sobre todo de hermanos ge-

^[35] Groom Simon, 'Encountering Mono-Ha' in Mono-Ha-school of things, Kettles Yard, Cambridge 2001, p. 6.

melos y, si su trabajo es capaz de superar los guetos en los que se expone el 'arte joven', este hecho es superado con aparente normalidad y ya nadie habla de ello. Éste es, por ejemplo, el caso de Jane & Louise Wilson o de los españoles MP & MP Rosado Garcés. Las Wilson sí han considerado este tema en su obra, analizando el hecho de trabajar juntas desde el principio de su colaboración. De esta manera y a pesar de la distancia, ya que ambas estudiaron en escuelas diferentes y en ciudades diferentes, para la exposición de su graduación decidieron exponer en sus respectivas escuelas el mismo trabajo miméticamente reproducido. En su obra posterior, más madura, algunas de sus video proyecciones se realizan en dos pantallas que presentan la acción en un escenario doble, saltando los personajes de una pantalla a otra.

Éste tipo de colaboración a largo plazo no impide que sigan formándose equipos con un planteamiento más efímero, proyectos de colaboración temporal como la famosa tienda ('The Shop') que montaron en su estudio compartido Sarah Lucas y Tracey Emin y que las llevaron a colaborar intensamente durante el tiempo que duró abierta al público. Este tipo de apuestas creativas siguen y seguirán realizándose, aunque, dada su brevedad, resulta difícil poder aprehender a través de ellas el fenómeno de la colaboración en toda su complejidad. Lo cierto es que si la colaboración empieza a verse como una posibilidad más para los artistas, algo que va más allá de un hecho puntual, ha sido por la presencia de equipos que han mostrado en su trabajo que la unión permitía la realización de propuestas artísticas a más largo plazo y que no necesariamente era un fenómeno pasajero. Gilbert & George, por ejemplo, fueron un fenómeno aislado en Gran Bretaña; pero la imagen que proyectaron ha superado el mundo de las artes visuales e influenciaron incluso grupos de música como los Pet Shop Boys.

Resulta interesante observar cómo en muchos casos la creación de dos cabezas ha dado lugar a la realización de ambiciosos proyectos obsesivos. Como ejemplo paradigmático de una minuciosa salvación del entorno podemos citar a Bernd y Hilla Becher, quienes durante años han fotografiado los restos de la arquitectura procedente de la revolución industrial alemana. Las fotografías han sido agrupadas en series con el fin de buscar las similitudes y las diferencias existentes entre las diferentes familias de motivos. En el caso de los ya separados Ulay y Marina Abramovic, el proyecto fue de una implicación personal desmesurada, llevando al límite las experiencias, pues el suyo fue un trabajo experimental de sacrificio corporal. Anne & Patrick Poirier son también un ejemplo de desmesura, en este caso conceptual. Llevan décadas dedicados a su proyecto de construir y recrear ciudades y espacios arquitectónicos de nuestro pasado histórico. Mucho más irónicos y anclados en la cotidianidad se muestran los artistas suizos Peter Fischli y David Weiss. El suyo es un trabajo que reflexiona sobre aspectos de la realidad aparentemente banales; en su mundo aflora el humor y lo casual cobra protagonismo, lo que lo sitúa en las antípodas de los ya mencionados Poirier.

(...) En todo caso, este modo de enfocar la actividad artística tiene un condicionante que no la hace posible para todo el mundo: es necesario encontrar personas con intereses afines y que sean capaces de compartirlos y de llevar los proyectos adelante. En una sociedad estigmatizada por el psicoanálisis y el culto a la personalidad no parece que ésta vaya a ser una alternativa muy popular a corto plazo.^[36]

La mayoría de los/las artistas firman las obras con los nombres de los dos miembros: Wallace & Donohue, Komar & Melamid, Bernd & Hilla Becher, Gilbert & George, Jones & Ginzel, Jake & Dinos Chapman, Jane & Louise Wilson, Bleda y Rosa, Cabello/Carceller, Pierre et Gilles, Anna & Bernhard Blume, Clegg & Guttmann...Mientras que los grupos generalmente adoptan un nombre colectivo —Art & Language, IFP, IRWIN, FASTWURMS. De esa forma, cada pareja o grupo reafirma su naturaleza colectiva. Estos colectivos humanos se originan por medio de muchas formas diferentes de asociación. Los binomios de artistas pueden ser parejas heterosexuales y casados a la manera tradicional como los Becher, los Poirier, Krisitn Jones y Andrew Ginzel o Helen Mayer y Newton Harrison. Pueden ser parejas homosexuales como Gilbert & George o McDermott & McGough, parejas lesbianas como Martha Fleming y Lyne Lapointe, gemelos idénticos como Doug & Mike Starn, Dinos & Jake Chapman, o amigos íntimos como Komar & Melamid o Fischli & Weiss. Las vidas compartidas de las parejas o los equipos de artistas generan unas obras que surgen de la interacción en común y que pertenecen igualmente a todos sus miembros. No hay ningún rastro visual que demuestre la naturaleza conjunta de su producción. La obra de estas parejas es diversa, y representa virtualmente todas las tendencias del arte del presente a excepción de la abstracción formalista y la representación convencional. Casi todas las obras podrían estar firmadas con el nombre de un/a solo/a artista, pero lo que cambia es que en la obra realizada colectivamente parece haber una actitud diferente hacia el arte: hacia cómo hacer arte.

En su obra más temprana, Gilbert & George trascendieron el ideal de meta-artista, como si ellos mismos se pudieran transformar, a través de una disciplina ritual y casi monacal, no simplemente en un solo artista, sino también en una obra de arte. Sus performances como esculturas vivientes (1969-1977) generaron una relación completamente nueva entre arte y vida, afirmando que la substancia del arte es y debe ser fundamentalmente la vida misma. Pero si Gilbert & George creían que sólo se puede llegar a hacer arte tras una intensa dedicación, también defendían apasionadamente que el arte debe ser accesible, comprensible para todos y que *la verdadera función del arte es crear nuevo conocimiento, que suponga un progreso, un avance*^[37]. Aunque la mayoría de sus obras hasta 1977 se enfocaron en ellos mismos y en su vida, en una aparente exploración subjetiva de la embriaguez, de la desesperación y de su relación mutua, siempre trataron estos

[36] En Equipo/*Team Work*, Revista Exit, nº 7, Madrid 2002, pp. 23-26.

[37] Carter Ratcliff, Gilbert & George: *The Complete Pictures 1971-1975*, Rizzoli International, New York 1986, p. vii.

temas personales como emblemas de la condición humana. Desde 1977 se han movido progresivamente hacia temas cada vez más políticos, introduciendo imágenes de los deshechos y la decadencia urbana y de las juventudes proletarias adolescentes que aparecen como inocentes y andrajosos ángeles, que muestran la otra cara de la moneda de la vida contemporánea con una visión esencialmente religiosa. Su obra más reciente muestra temas similares con un gusto creciente por los motivos decorativos.

Ya hemos comentado en el apartado anterior que trabajar en equipo supone centrarse en temas sociales y sociológicos más que en personales y psicológicos. La familia Boyle, por ejemplo, actúa en el ámbito de un «ideal» de socialdemocracia (cada miembro de la familia es igual, cada uno juega el mismo papel a la hora de tomar decisiones). Además, en una de sus series, los Boyle decidieron eliminar los elementos subjetivos de algunos de los lugares que examinaban, para lo cual hicieron que algunos de sus amigos y conocidos lanzaran dardos sobre un mapa del mundo y así determinar la selección del lugar.

La familia se convierte en un modelo del ideal de estado y su obra es un comentario y una crítica a nuestra sociedad y su negativo impacto en nuestro entorno colectivo. Cuando los Boyle estudian y documentan una porción de la playa, del campo o de la acera de una ciudad, su actividad colectiva da como resultado una obra que transmite una postura ideológica o filosófica, además de un documento o un informe concreto.

La mayoría de parejas encajan en más de una estrategia. Por ejemplo, para Fischli y Weiss coleccionar y clasificar tipologías es un elemento importante de sus vaciados en goma de objetos banales contemporáneos. Para Mcdermott y McGough el uso de las artes decorativas victorianas, e incluso las series de *Pruitt Early*, *'Art for Teenage Boys'*, cuyo compendio de catálogos de tienda no cabe duda de que algún día parecerán tan nostálgicos como las cada vez más obsoletas estructuras fotografiadas por los Becher.

Martha Fleming & Lyne Lapointe. *The Wilds and The Deep*, 1990. Martha Fleming y Lyne Lapointe hicieron por encargo esta ambiciosa obra in situ para el edificio Battery Maritime de NY en un momento único en la vida del edificio. En los últimos 80 años, las capas de pintura, lo añadidos, las remodelaciones, la suciedad, el polvo, y el abandono habían hecho mella en la terminal del ferry metálica y sala de espera de este edificio. Lapointe y Flemmin, suave y sutilmente, pusieron al descubierto ciertas zonas de las distintas capas de la construcción, recordando su pasado glorioso, al revelar la historia detrás de sus años de reformas y modernización. Flemming y Lapointe crearon una obra visual y sonora sobre esta investigación, el negocio mercantil, cómo la llegada de esta

industria instigó a las familias reales europeas a amasar bienes extranjeros y exóticos, y a crear museos-gabinete. «*The Wilds and the Deep*» también versaba sobre el misterio de la propia agua, la escasez y la urgencia de las cuestiones ecológicas en el puerto de Nueva York. El proyecto estuvo abierto al público cuatro días a la semana durante cinco semanas. Mientras duró la exposición se llevaron a cabo performances diarias ('Sea Dogs') dentro y fuera del edificio.

Martha Fleming y Lyne Lapointe, en sus instalaciones efímeras in situ, utilizan una mezcla de arqueología arquitectónica, teoría social, historia popular e investigación para crear capas de información y de significado.

Martha Fleming & Lyne Lapointe. *The Wilds and The Deep*, 1990.

David McDermott y Peter McGough en Viena en 2010



Imágenes de la exposición de David McDermott y Peter McGough en Viena en 2010. McDermott: *He visto el futuro y he decidido que no voy*. Esto resume probablemente su actitud dandy que consiste en escaparse de la monotonía de la vida para que las cosas se mantengan como eran antes. El dúo se conoció en Nueva York en los años 80 y en aquel entonces el East Village era un barrio peligroso, donde los dos paseaban con sombrero de copa y trajes. El espíritu de siglos pasados también se encuentra en sus construcciones estéticas: una casa rural en lugar de una de hormigón, las películas mudas en lugar de TV de alta definición, una cámara de fotos de la década de 1910 en lugar de una cámara digital. A prin-

cipios de los años 90 se mudaron a una casa en las afueras de Dublín en donde el tiempo parece haberse detenido, ya que no hay calefacción, ordenadores y el teléfono es de la década de los años 20. En octubre de 2010, la Kunsthalle de Viena abrió una exposición del trabajo de McDermott y McGough, que esencialmente es un retrato pintoresco de su casa de Dublín, de hecho, la exposición lleva el nombre de la dirección de su casa «26 Sandymount Avenue». También utilizan antiguos procesos de impresión, las imágenes de la casa son cianotipias, por lo que las imágenes adquieren un melancólico tono azul. Aparte de las imágenes de la casa la exposición contó con una serie de cortometrajes, uno de ellos protagonizado por la modelo Agyness Deyn.



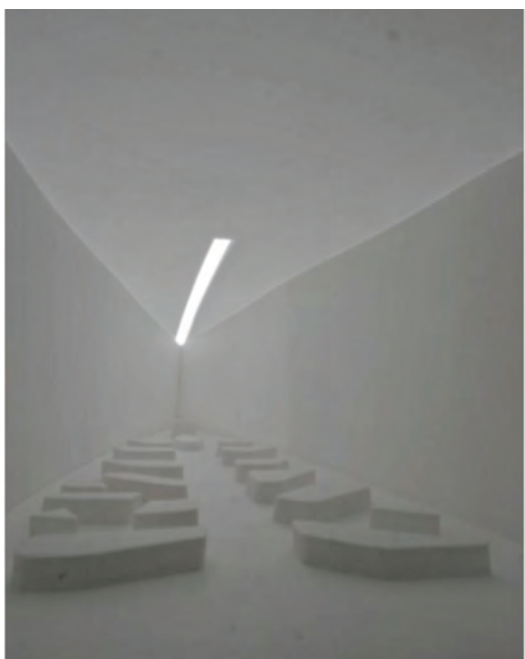
“Mean to me”, 2010. Cortometraje de David McDermott and Peter McGough.

«Mean to me», 2010. Cortometraje de David McDermott and Peter McGough. Filmado en un anacrónico apartamento de Manhattan del año 1932, repleto de muebles Art Decó, el corto de 13 minutos retrata a Agyness Deyn como una estrella consumida por la pasión y la codicia. En su intento de vengarse de un amante que abusa de ella, Agyness Deyn conecta con otras mujeres fatales del pasado, en particular, con Barbara Stanwyck en *Double Indemnity*... Chanel, Burberry y Alexander Wang, Deyn seduce en la pantalla con



Kristin Jones y Andrew Ginzel. Axiom, 2010. Edificio de Ciencias Físicas de la University of Central Florida (Orlando).

Anne & Patrick Poirier. Sin título (Model of the Chapel. Gorgonzola Cemetery Project). 2010.



vestidos perfectos de Zac Posen, perfumes Shalimar de Guerlain y un collar iridiscente de perlas Mikimoto. Esta minuciosa atención hacia el detalle histórico es un clásico de McDermott y McGough, (la pareja lleva tres décadas viviendo y vistiéndose como caballeros del siglo XIX) que le da a esta cápsula del tiempo cinematográfico una autenticidad de época, con algunas alusiones a Hitchcock y a Fritz Lang.^[38]

Wallace & Donohue a menudo fusionan lo estático y lo dinámico con pinturas formalistas mezcladas con medios electrónicos o con objetos de la casa mezclados con citas o referencias a iconos modernistas del arte del pasado.

En la obra de Kristin Jones y Andrew Ginzel se fusiona una actitud inventiva casi-científica con el modelo DIY (Do it yourself) del bricolaje norteamericano para crear una especie de arte visionario que ansía un mundo perfecto, especialmente en sus instalaciones realizadas *in situ*.

En obras más recientes investigan sobre el tiempo y el movimiento, buscan la fusión de cosas aparentemente opuestas y utilizan materiales sencillos para crear nuevos mundos meticulosamente complejos. Un cierto sentido de asombro y de calma meditativa impregna su obra cósmica y misteriosa. En el sentido más amplio, el suyo es un arte sobre nuestro entorno inmediato y galáctico.

Desde principios de los años 70, Anne y Patrick Poirier han venido utilizando la mitología, la arqueología y la arquitectura, incluso explorando en fuentes griegas y romanas como puntos de referencia, para crear ruinas de civilizaciones imaginarias. Estas obras también tienen algo de visionario. Aunque, más que un futuro perfecto, crean un nuevo pasado, estas civilizaciones privadas también provocan meditación y silencio. También hablan sobre nuestro entorno cuando reflejan el arte del pasado.

El humor escéptico y especialmente irónico ruso da origen a la obra y la personalidad colectiva de Komar & Melamid. Como dice Melamid, *dos semanas después de venir a los Estados Unidos, nos dimos cuenta de que nuestras carreras eran cómicas. Fuimos acep-*

[38] <http://www.highsnobiety.com/news/2010/02/25/mean-to-me-short-film-featuring-agyness-deyn/> (consultado el 11 de noviembre de 2011)

tados en el mundo del arte porque éramos exóticos —éramos rusos y trabajábamos en equipo— y enseguida comprendimos que se suponía que éramos divertidos.^[39] Ahora, después de más de doce años en los Estados Unidos, Komar & Melamid siguen mirando su pasado soviético con nostalgia, ironía y humor, y a esos aspectos hay que añadir su visión de los Estados Unidos desde fuera. En 1988 Komar & Melamid «descubrieron» Bayonne, en New Jersey y en una serie de pinturas y objetos sobre Bayonne elogiaron sus escuelas, iglesias, parques, su calle principal Main Street, sus casas de estructura de madera, sus fábricas y habitantes. En concreto, Komar & Melamid se concentraron en la Fundición de Bayonne Bergen Point y sus trabajadores, haciéndoles aparecer en un estilo cercano a la tradición académica del Realismo Social que aprendieron siendo estudiantes en la Unión Soviética. En esta serie se entremezclan la ironía, la camaradería, el comentario social irreverente y en gran medida ese aspecto de la Bayonne industrial que les recuerda a su tierra, la Unión Soviética. Aquí se superponen los Estados Unidos y la Unión Soviética.

Komar & Melamid se formaron en el estilo realista social aprobado oficialmente por la URSS, a principios de los años 70 se apartaron de él para experimentar con formas pop y conceptuales. Algunas de sus obras posteriores se basaron en la creación de dos artistas inexistentes a los que dieron una obra completa, biografía, contexto histórico; o la invención de un alfabeto, planos para objetos mágicos y eventos preformativos. Entre tanto Komar & Melamid funcionaban como artistas *underground* (no oficiales) tras ser expulsados de la unión de artistas soviéticos, se ganaban la vida como diseñadores de libros y profesores de arte. Como si fuera un giro cómico del destino, Komar & Melamid que en su día representaron el modelo de artistas soviéticos *underground*, se convirtieron en artistas de éxito en el mundo del arte comercial y capitalista, basando su obra en la nostalgia hacia un pasado y un país que les había obligado a emigrar.

En «*Team Spirit*», Susan Sollins y Nina Castelli Sundell hablan de la pareja de artistas Rimma Gerlovina y Valery Gerlovin en los siguientes términos:

Al igual que los artistas soviéticos de los años 20 y como hicieron Kukryniksy o Komar & Melamid, cuyo trabajo colectivo les precedió, Rimma Gerlovina y Valery Gerlovin se forman como artistas en una época de cambio social y político. Empezaron con trabajos colectivos en 1971, luego se movieron en la tradición de los samizdat (publicaciones underground o privadas), los Gerlovin solían usar fotografías, performances privadas o silenciosas y ambiente lúdico —como construcciones de lenguaje o texto— para expandir sus actividades en libros de artista. Aunque es una obra reflexiva, más a menudo se suele basar en el uso de las asociaciones

[39] Kristine McKenna, "Two Soviet Artists Conquer the West", artículo en Los Angeles Times, 28 de Enero de 1990.



Komar & Melamid: *Blindman Bluff's*, 1982-83, óleo sobre tela, 182.9 x 119.4 cm.

Rima Gerlovin /Valery Gerlovin /Mapk Bergash: *Myself*. 1988.



arquetípico - mitológicas de las imágenes. Los Gerlovin creen que todos conocemos y entendemos esas imágenes subconscientemente y que por lo tanto no hay necesidad de explicaciones verbales. Su obra tiene sus antecedentes en los trabajos experimentales de los artistas soviéticos de los años 20, pero su propia experimentación desea crear un arte que exista más allá de sus raíces rusas, un arte basado en un lenguaje universal que simbólicamente unifique la naturaleza y la mente humanas.^[40]

Rimma y Valery Gerlovin creen que ahora vivimos al final de la era de la religión y a las puertas de una nueva era del conocimiento. Ciertamente, la existencia en esta época de tantos artistas colectivos puede señalar precisamente este cambio.

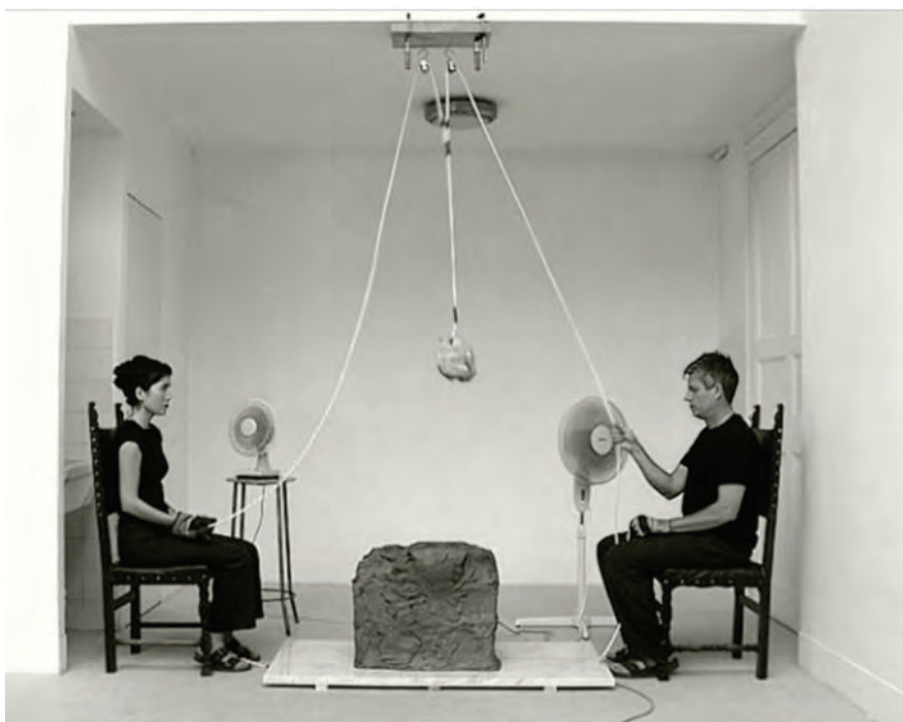
Para terminar incluyo unas notas sobre el trabajo de Tamiko O'Brien y Mark Dunhill, estos dos artistas llevan colaborando desde el año 1998 en Bristol y Londres. Su razón para seguir trabajando juntos es, desde su perspectiva, que les sirve para no depender de un sentido personal de la belleza. Sus obras cuidadosamente preparadas incorporan un azar humorístico y una técnica de operación remota única. Edward Allington,^[41] habla así de la obra de Dunhill y O'Brien:

Mark Dunhill y Tamiko O'brien perciben su colaboración como algo práctico más que metafórico, en términos de producción, pero ¿un medio para producir qué? Esculturas perdidas, producción y vaciado de agujeros en el suelo, golpear piezas de arcilla con piedras o la realización de esculturas que en apariencia no pueden ser terminadas. Lo que viene a ser el tablero útil aparece aquí: The Useful Bench 2002 es un mecanismo y una obra concebida para que Dunhill y O'Brien pudieran trabajar la misma pieza de arcilla a la vez. Cada artista se sienta en un extremo, separados por un objeto, en este caso una larga mesa de madera con un sistema de poleas. El sentido de todo esto es permitir a los artistas trabajar sobre la misma pieza de arcilla durante 20 minutos cada uno, pero "por desgracia, como cada artista tenía que confrontar la forma ya modelada, estaban obligados a alterar por completo la obra

^[40] Susan Sollins y Nina Castelli Sundell, *Team Spirit*, ensayo online en: www.collabarts.org (consultado el 11 de noviembre de 2011)

^[41] Edward Allington, *The Manners of Making and the Useful Bench: on the work of Dunhill and O'Brien*, 2002, traducción al castellano de Marta González Luque (2010). Ver artículo online en: <http://collabarts.org/?p=63> (consultado el 16 de noviembre de 2011)

hasta que se tornase irreconocible, de modo que nunca podrían estar de acuerdo sobre cuándo terminarla. La suya es una práctica curiosa, ambigua y en cierto modo preocupada por la etiqueta de producción compartida.



Tamiko O'Brien y Mark Dunhill. *The Useful Bench*, 2002.

Dunhill/O'Brien son un dúo que teniendo un historial sólido como artistas individuales decidieron en 1998 trabajar en colaboración. Esto no es un agradecimiento tardío a la producción compartida; es una clara decisión categórica. Lo que creo que significa es que hay una cierta obstinación en su trabajo: el rechazo a completar el proceso. La intención parece ser la de encontrar formas empíricas de examinar el método y la forma de interacción que se requiere para trabajar en colaboración sobre el resultado final. Similar a Nobuo Sekine en *«Fase de la Nada»* 1969. Sekine es un artista que en general se identifica con el grupo Mono-Ha (Escuela de Cosas), *«Fase de la Nada»* consiste tan sólo en dos toneladas de arcilla grasa colocada en la galería. Esta obra aún está expuesta y los visitantes

llevan cambiando su forma desde hace 39 años. La intención de Sekine parece más constituir un acto que pretende dejar que las cosas sean lo que son o reclamar la identidad del material como propia. En este sentido Sekine escribió:

El Universo existe en constante estado del ser, ni perdiendo ni ganando material. Así que uno no puede realmente crear, sólo puede exponer lo que hay...^[42]

En la parte final del artículo, Edward Allington continúa hablando de esta obra:

Dunhill y O'Brien tienen una clara afinidad con la arcilla y utilizan su inacabable maleabilidad pero (...) la arcilla está ahí para actuar como material para un discurso escultural entre ellos, del que llegamos a ver los resultados. ¿Entonces toman una posición similar a la de Ulrich Ruckriem –CIRCLES 1971– que simplemente consistía en él mismo cortando un círculo a su alrededor? Este trabajo es resultado de las acciones que Ruckriem toma para terminar la obra, casi un modelo ¿la intención era poner por debajo la idea de la decisión estética en favor de la acción física? Aunque este trabajo de Ruckriem parece confiado radicalmente a una noción grabada en el arte occidental desde la época del Renacimiento «cada pintor se pinta a sí mismo». Esto proporciona la sensación de ser quizá depositarios de una introspección sobre la forma interna de un alma única.

Utilizo este último concepto a propósito porque creo que esto se debe a una noción cristiana relacionada con la idea de la redención individual, muy diferente del pensamiento budista o taoísta, centrado en la pérdida de la individualidad.

La práctica de Dunhill y O'Brien parece incorporar aspectos de ambas tendencias metafísicas. Pero quizá la suya no sea la única investigación sobre la colaboración por defecto, tampoco lo es sobre las negociaciones entre masculino y femenino para conseguir resultados de común acuerdo. Tamiko O'Brien es mitad irlandesa/inglesa nacida en Japón así que quizá se trata también de la síntesis de oriente y occidente, su trabajo parece sostenerse entre estas polaridades del pensamiento filosófico, el permitir que las cosas sean lo que son y el tomar posesión de ellas como medio de confirmar su identidad. La diferencia principal sin embargo es el simple hecho de que hay dos individuos.

(...) The useful bench de Dunhill y O'Brien fue una herramienta con la que exploraron los mecanismos posibles de la creación compartida. Permitía un uso democrático del tiempo y una activación de la tarea como una pareja comiendo a los extremos de una larga mesa, compartiendo materiales de la misma forma que una comida.

Han exhibido esta pieza en forma de proyección audiovisual con la imagen de ambos trabajando en The useful bench. Frente a dicha proyección hay un mecanismo que mueve un pequeño bulto representativo de la arcilla en la que estuvieron trabajando, de modo que interrumpe la proyección y genera una sombra que se mueve entre ellos.^[43]

^[42] Simon Groom, 'Encountering Mono-Ha' in *Mono-Ha-school of things*, Kettles Yard, Cambridge 2001, p. 6.

^[43] Edward Allington, *The Manners of Making and the Useful Bench: on the work of Dunhill and O'Brien*, 2002, traducción al castellano de Marta González Luque (2010). Ver artículo online en: <http://collabarts.org/?p=63> (consultado el 16 de noviembre de 2011)

4.3.2- Artistas individuales que crean colectivamente: un artista + una comunidad

...hay cosas que yo misma tengo que aprender por el camino. Me he cuidado mucho de decir que es un proyecto de Dora García. El autor es el «tavolo del pensiero», la mesa del pensamiento, formada por mí y ocho invitados. Yo soy la iniciadora del proyecto, pero el autor es múltiple. Dora García^[44], artista representante española en la Bienal de Venecia de 2011

Colaboración y participación

Florian Schneider^[45] afirma que con bastante frecuencia la colaboración se utiliza como sinónimo de participación o de cooperación. Pero a diferencia de ellas, la colaboración a menudo está impulsada por realidades complejas y diversas más que por ideas románticas de una base común o una comunidad de intereses. Se trata de un proceso ambivalente, constituido por un conjunto de relaciones paradójicas entre unos co-productores que se afectan mutuamente.

Colaborar es trabajar en la labor creativa al mismo nivel. Participar implica una mente/s creativa/s pensante/s y un grupo de personas que de alguna manera condicionan o hacen posible la obra. Es decir, en la participación el grupo en principio no está al mismo nivel que el/la artista en cuanto a su poder creativo y control de la situación, sin embargo, ese grupo es imprescindible para que la obra sea posible. Por tanto la participación es una forma de colaboración menos igualitaria pero a su vez completamente distinta que la creación individual convencional, puesto que existen muchos aspectos incontrolados que recaen en el grupo, y por tanto el espectador tiene mucha más responsabilidad creativa que como simple espectador-receptor clásico.

Me interesa la dimensión social de la participación y no la activación del espectador por medio del llamado «arte interactivo», que por comprometer al público físicamente pretende estar otorgándole más libertad de acción que en otro tipo de obras que se consideran «acabadas». Soy de la opinión de que ninguna obra está acabada si no hay un público, y en este sentido creo que todo espectador es activo, de hecho esa actividad no es sólo su responsabilidad, sino su propia esencia como espectador.

Desde los años 60 existen una serie de prácticas artísticas que se han apropiado de distintas formas sociales para acercar el arte a la vida cotidiana. Claire Bishop cita los siguientes ejemplos pero hay muchos más y esto no parece haber hecho más que empezar:

^[44] Declaración de la artista Dora García en artículo de Javier Rodríguez Marcos, *La cara B de la Bienal de Venecia*, publicado el diario El País, 06/05/2011, ver online: http://www.elpais.com/articulo/cultura/cara/B/Bienal/Venecia/elpepicul/20110506elpepicul_1/Tes (consultado el 16 de noviembre de 2011)

...experiencias intangibles como bailar samba (Hélio Oiticica) o funk (Adrian Piper); beber cerveza (Tom Marioni); hablar de filosofía (Ian Wilson) o de política (Joseph Beuys); organizar un mercadillo en un garaje (Martha Rosler); llevar un café (Allen Ruppersberg; Daniel Spoerri; Gordon Matta-Clark), un hotel (Alighiero Boetti; Ruppersberg) o una agencia de viajes (Christo y Jeanne-Claude). Aunque la documentación fotográfica de estos proyectos los relaciona con la performance, se diferencia de ésta porque ellos intentan acabar con la distinción entre artista y público, profesional y amateur, producción y recepción, en definitiva, por poner un mayor énfasis en la colaboración y la dimensión colectiva de la experiencia social.^[46]

A estos ejemplos se podrían añadir otros como el modelo de Tim Rollins & K.O.S.^[47], Paweł Althamer y el Grupo Nowolipie, Palle Nielsen y los vecinos... O el artista holandés Matthijs de Bruijne que durante 2002/03 acompañó a un grupo de cartoneros y trabajó con ellos; posteriormente vende objetos hallados en la basura a través de su página web^[48] donde también presenta historias y ofrece sueños de los cartoneros.

Los casos que analizaré a continuación están relacionados con este tipo de prácticas descritas por Claire Bishop como «participación» y algunos están tomados del libro del mismo título. Son un grupo de ejemplos de obras en las que el/la artista utiliza a otras personas como medio para construir la obra. Todas las obras plantean cuestiones en torno a la performance y a la autoría, y en particular las cuestiones que surgen cuando el/la artista ya no es el agente central en su propia obra, sino que opera a través de una serie de personas, comunidades y/o sustitutos.

La última década ha sido testigo de un resurgimiento del interés por los gestos performativos entre los artistas contemporáneos, pero la generación actual, a diferencia de sus precursores en la década de los 60 y 70, no necesariamente privilegia el momento en directo o su propio cuerpo. En lugar de eso, participa en las estrategias de mediación que incluyen la delegación y la colaboración.

Estas estrategias pueden servir para socavar la idea de artista "auténtico" o "autoritario", que es sustituida por una variedad de figuras. Estas estrategias también pueden promover la incertidumbre y el riesgo, pues los mediadores del artista pueden resultar parciales o poco fiables. En algunos casos, el uso de terceras personas también puede plantear problemas éticos, como la cuestión de la explotación. En otros casos el artista se transforma en una especie de animador, que organiza y opera situaciones sociales como medio para desplazar y ampliar su propio papel como artista, que consiste en entender a «las personas o comunidades», como «sustitutos». Involucrar al espectador como participante, es algo que viene desde la historia trazada por Fluxus hasta la reciente consolidación de un tipo de formas «socialmente comprometidas». Al participar,

^[46] Claire Bishop (Dir.): *Participation*, Whitechapel Gallery (London) & The MIT Press (Cambridge Massachusetts), 2006, p.10. Nota introductoria, traducción mía.

^[47] Más información en el capítulo: 3.2.19-Tim Rollins and the Kids of Survival (K.O.S.) de esta tesis.

^[48] www.liquidacion.org (consultado el 17 de noviembre de 2011)

el espectador entra en el «juego» del artista y confirma su autoridad, al rechazar su invitación se puede desenmascarar y tal vez revisar esa relación de desigualdad entre autor y espectador.

Los artistas que trabajan de esta manera están representados por una variedad de medios (video, performance, instalación...) Algunos artistas están representados por proyectos de colaboración en los que renuncian a parte de su control de autor, como por ejemplo Paweł Althamer, artista polaco, nacido en 1967 en Varsovia, cuyas obras se basan a menudo en su identificación con sujetos marginales y del que no hablaré en este apartado por haberlo incluido en el capítulo 3 de esta tesis. Durante muchos años, Althamer ha llevado una clase de cerámica para una organización en Varsovia llamada Grupo Nowolipie, para adultos con esclerosis múltiple.^[49]

Algunos de ellos exploran la ética de la performance y de la representación, incluidas las relaciones de poder que existen en el uso de sujetos no profesionales. El artista, cineasta y director de teatro Christoph Schlingensiefel (alemán, nacido en 1960 en Oberhausen, que actualmente vive en Berlín) hizo en 2008 una instalación de vídeo en la que utilizaba *footage* de archivo que el artista reunió como parte de su proyecto *The African Twin Towers* -Las Torres Gemelas de África, la historia de un director de teatro megalómano que intenta representar la historia del «11 de Septiembre» en Namibia, filmada allí con un reparto de habitantes locales, y con la habitual 'familia' de performers del propio Schlingensiefel.

La artista Paula Trope (nacida en Brasil en 1962) en su serie «Sem Sempatia» –Sin compasión– colabora con adolescentes de las favelas de Río de Janeiro:

Trope lleva a cabo un trabajo experimental en el campo de la imagen técnica –cine, fotografía y vídeo–. Su arte es un campo de relaciones de alteridad, un proceso de negociación que posibilita la emergencia de un sujeto en territorios al margen del tejido social y político, o en situaciones de crisis de comunicación... compartiendo las



Paula Trope, Renato Dias Figueiredo (Naldão), Marcos Víncius Clemente Ferreira (Negão). Fotografía con cámara estenopeica de 180x146x5 cm. De la serie "Sem Simpatia" (Sin Compasión).

^[49] Más información en el capítulo: 3.3.13–Paweł Althamer, Zmijewski y el Grupo Nowolipie de esta tesis.

cuestiones implicadas en esta forma de investigación, como las relaciones entre la ética y la estética, el arte y la sociedad. En esas búsquedas, la infancia y la juventud adquieren un lugar destacado, como ocurre en la serie de retratos/autorretratos con los niños de la calle, en los mensajes fotográficos entre los niños brasileños y cubanos, en las video-declaraciones de adolescentes en las calles de Río de Janeiro y con los jóvenes artistas creadores de la maqueta del Morrinho, entre otros.^[50]

Vistos como a través de un agujero que no es otra cosa que una cámara oscura de fabricación casera fabricada con latas, los chicos de las favelas junto con la artista realizan sus propios autorretratos con estos artilugios contruidos por ellos mismos, a través de los cuales adquirimos una extraña perspectiva, un punto de vista casi a ras de suelo, que los deforma a nuestra vista y a la vez los convierte en constructores de una ciudad, una maqueta que los chavales han realizado a base de escombros, juguetes, basura reciclada y plantas, y que toma como modelo su propio barrio —Morrinho— una construcción que ocupa más de 300 metros cuadrados y en la que volcaron durante algunos años una especie de fantasía urbanística colectiva.

Otro de los artistas que exploran la ética de la representación es Artur Zmijewski (polaco, nacido en 1966 en Varsovia). En su vídeo «Them» (2007) el artista muestra una serie de enfrentamientos entre personas de cuatro grupos: cristianos, judíos, juventudes socialistas y nacionalistas polacos, la tensión que se crea entre los grupos culmina en un callejón sin salida explosivo. Esta pieza probablemente se acerca más a la noción de antagonismo a través del arte que a la idea de colaboración por medio de él, ya que su exégesis completa (cuatro grupos de personas con creencias políticas radicalmente incompatibles responden a la propuesta de producir una obra de arte colectiva destruyendo sistemáticamente los esfuerzos de de los demás) parece una refutación espectacular de la idea de que el arte une a las personas, o las une simbólicamente de una manera tan fuerte que la gente pelea por sus propios símbolos como si fueran sus propias causas reales. Pero aparte de la cuestión pedagógica, es también una mediación que se afirma en el control del experimento pero que renuncia a sus consecuencias. Aunque el caos que instiga el gesto de Zmijewski también podría considerarse más benigno: el artista como catalizador de una esfera pública renovada, donde las personas se sienten capaces de expresarse, aunque sea a través de gasolina en vez de realizar demandas más civilizadas.

Tal vez por su trabajo con grupos o por sus obras de corte socio-político, el hecho es que Artur Zmijewski ha sido invitado a comisariar la 7ª Bienal de Berlín (2012) para la cual ha creado una convocatoria abierta a la que se han presentado más de 7000 artistas. En noviembre de 2010, sorprendió a todos en con dicha «Convocatoria Abierta» (que es en

^[50] Exposición *Living Together*, Catálogo de mano de la exposición, Centro Cultural Montehermoso Kulturunea, Vitoria 2009.

sí misma una obra de Zmijewski) donde los artistas no sólo eran llamados a enviar material artístico con fines para la investigación, sino también a proporcionar información sobre su inclinación política:

En la convocatoria abierta de «Open Call» –Convocatoria Abierta–, les pedimos a los artistas que nos digan su opinión en el 1000 palabras: ¿Es cierto que la mayoría de artistas tienen ideas izquierdistas? ¿Es usted, como Artur Zmijewski, de la opinión de que las creencias políticas no se comunican abiertamente en el arte en este momento? ¿El arte tiene que ser político? ¿O debería ser específicamente no-político? Y: ¿Cuál es tu opinión general de una encuesta que pregunta por tus opiniones políticas? Por favor, rellene el formulario online. Esperamos establecer un animado debate a nivel internacional.^[51]



Phil Collins, *The return of the real* / Gercegin Geri Donusu, 2005.

Phil Collins (Inglés, nacido en 1970 en Runcorn) es otro artista que colabora a menudo con grupos y comunidades. Un ejemplo es su obra «You'll never work in this town again» –No volverás va a trabajar en esta ciudad jamás– una serie de retratos fotográficos de comisarios, críticos, coleccionistas y otras autoridades del mundo del arte – que fueron invitados por el artista a ser fotografiados inmediatamente después de haberles abofeteado él mismo. Sobre esta obra, la crítica de arte Marina Vishmidt comenta: *En el mundo del arte «una bofetada en el gusto de la gente», siempre es bienvenida. Sin embar-*

^[51] <http://www.goethe.de/kue/bku/kuw/en7234542.htm> (consultado el 17 de noviembre de 2011)

go, como reflexión sobre la «no-muerte» interminable de la crítica institucional, la pieza es bastante eficaz.^[52] En «El retorno de lo real», a ex participantes de reality shows tan diversos como Wife Swap, Brand New You y Supernanny se les daba la oportunidad de narrar sus historias con franqueza y expresar sus quejas en conversaciones inéditas con el reconocido abogado de los medios de comunicación Mark Stephens, quien dijo:

Me preocupa la forma en que la televisión ha explotado a sus súbditos en la búsqueda cínica de obtener ganancias comerciales, información y entretenimiento. Mi interés en este proyecto surge de estas preocupaciones y tuve el placer de ser capaz de ayudar a facilitar las voces de los involucrados, voces que tan a menudo son censuradas por los medios de comunicación que las malinterpretan.^[53]

Otra estrategia importante que han usado los artistas para explorar la autoría es el uso de sustitutos de sí mismos. Bárbara Visser (nacida en 1966 en Haarlem, Holanda) en su videoinstalación Last Lecture (2007), muestra una obra de múltiples capas que se basa en imágenes de conferencias en las que distintas actrices se han presentado como Barbara Visser, algunas de las cuales a veces reciben instrucciones de la artista a través de un auricular.

Dora García (nacida en 1965 en Valladolid, actualmente vive y trabaja en Bruselas), tiene una obra realizada en 2008, titulada «Instant Narrative», que consiste en un observador situado en el espacio expositivo toma notas clandestinas sobre los visitantes de la exposición, notas que posteriormente se les revelan a los miembros del público en el transcurso de su visita. Su trabajo desarrollado para la 54ª Bienal de Venecia (2011), «L'inadeguato / Lo inadecuado / The Inadequate»^[54], es otro ejemplo de acción colectiva, una performance con 80 personas durante los cinco meses de apertura de la exposición.

Los siguientes son algunos extractos de escritos originales de artistas que hablan de sus proyectos en colaboración con grupos o comunidades.

Adrian Piper. Las «Funk Lessons» —lecciones Funk— (1982-84) fueron una serie de eventos sociales participativos en los que la artista enseñaba a participantes blancos los pormenores de la música negra funk^[55] y cómo bailarla. Sus cuatro ensayos titulados "Notes on Funk" —Notas sobre el Funk— representan un verdadero análisis de sus intenciones, sus experiencias y los comentarios y opiniones de sus colaboradores.^[56]

Notes on Funk I: De 1982 a 1984 llevé a cabo una serie de performances colaborativas con grupos grandes y pequeños de personas, que se tituló «Funk Lessons». La primera palabra del título se refiere a una determinada rama de la música y del baile popular negros

^[52] Marina Vishmidt, People who need people, artículo sobre la exposición Double Agent, en el Institute of Contemporary Arts, Londres 2008. Ver online: <http://www.textezurkunst.de/70/people-who-need-people-en/> (consultado el 18 de noviembre de 2011)

^[53] "Return of the Real". Critical Network. http://old.likeyou.com/archives/phil_collins_miro_07.htm. (consultado el 18 de noviembre de 2011)

^[54] <http://theinadequate.net/blog/> (consultado el 18 de noviembre de 2011)

^[55] El funk se considera una parte importante o representativa la cultura de la clase trabajadora negra.

^[56] Claire Bishop, op. cit., p. 130-134.

conocidos como «funk» (en contraste, por ejemplo, con el «punk», el «rap» o el «rock»). Su ancestro más reciente se llama «rhythm and blues» o «soul», y se ha desarrollado como una expresión cultural distintiva, dentro de la cultura negra desde la década de los 70. El funk constituye un lenguaje de comunicación interpersonal y auto-expresión colectiva que tiene sus orígenes en la música y la danza tribal africana y es el resultado de un interés creciente de los músicos negros contemporáneos y de la población en general por esas fuentes provocadas por el movimiento de derechos civiles de los años 60 y 70 (tocar los tambores tribales de África por los esclavos estuvo prohibido en los Estados Unidos durante el siglo XIX, así que tiene sentido describir este creciente interés como un «redescubrimiento»).

La propia Adrian Piper declara:

Mi interés inmediato al hacer performances a gran escala (preferiblemente con sesenta personas o más) era conseguir que todas las personas presentes GET DOWN AND PARTY. TOGETHER (se pusieran a bailar, juntas).

(...)El formato de «Lecciones» durante este proceso se hizo cada vez más claramente una especie de papel de didáctica para la colaboración: el diálogo reemplazó rápidamente la pseudo-conferencia / demostración académica, y la unión social reemplazó la separación público-intérprete. Lo que yo pretendía «enseñar» a mi público se reveló como una especie de «conocimiento» sensorial fundamental que cada uno tiene y puede usar.

(...)La escala íntima del diálogo permitía una exploración más amplia de las reacciones individuales hacia la música funk y el baile, que suelen ser bastante intensas y complejas. Por ejemplo, a veces provocaban ansiedad, ira y desprecio en blancos de la clase media, con estudios universitarios: ansiedad, debido a que lo asociaban con lo negro, la cultura obrera engendra sentimientos racistas sin resolver que son reprimidos o negados en lugar de tratar de entenderlos; ira, porque es una danza sexualmente amenazadora y culturalmente intrusiva para unas personas escolarizadas exclusivamente en el idioma de la tradición de ascendencia europea de folk y/o música popular clásica; desprecio, porque suena 'sin sentido' o 'monótono' a personas que, debido a la falta de exposición o de formación musicológica, son incapaces de discernir su complejidad rítmica y melódica.

En otros momentos, el funk a veces provocaba la condescendencia o la vergüenza de la clase media, con estudios universitarios negros: la condescendencia, porque se percibía como la cultura negra popular, que es relativamente poco sofisticada o que está subdesarrollada en comparación con el jazz que representa la alta cultura negra; vergüenza, ya que el funk es explícito y de una sexualidad agresiva y el uso de técnicas derivadas del Gospel a veces parecía excesivo en comparación con el

estilo de vida más sobrio, moderado, blanco —o de influencia europea— de la clase media. A menudo, esta música también se asocia con traumas de popularidad adolescentes sobre el baile, la pareja, y la competencia sexual. Estas asociaciones negativas persisten en la edad adulta e inhiben nuestra capacidad para prestar atención a este género de música sin sentimientos personales dolorosos.

(...)Notes on Funk II. (...) Supongo que lo que finalmente da sentido a estas perfor-

Adrian Piper, *Funk Lessons*, 1983, frame del video de 15 minutos 17 segundos.



mances bajo mi punto de vista (así como el esfuerzo de continuar participando con muy diferentes tipos de personas) es la innegable experiencia que la gente suele extraer de ellas, casi siempre al participar, incluyéndome a mí misma: sólo parece ser cierto que la mayoría de mis amigos blancos se sienten menos alienados de este lenguaje estético después de haber participado en él directamente, y hablado de sus sentimientos al respecto en un contexto receptivo, a pesar de sus reservas acerca de si lo que estoy haciendo es «arte» o no, si el funk merece la legitimación de la «alta cultura» o no, y así sucesivamente. Para mí, lo importante es que la experiencia de compartir, el interés común y la auto-trascendencia llegan a ser más intensos y significativos, de alguna manera, que la mayoría de las categorías posmodernistas de los otros tipos de arte aportan a la experiencia estética. Esto es importante para mí, porque yo no creo que esas categorías deban ser los únicos árbitros de la evaluación estética.

Pero quizá lo más importante para mí tiene que ver con la forma en que me permite

superar mi propio sentido de la alienación, tanto de la cultura blanca como de la negra. Como Mujer de Color (yo creo que esa es la frase de moda en estos días; como mis padres se suelen quejar a menudo, «¿qué pasa con la gente de 'color'?» o ¿con la «mujer de color»? ¡Esa era una buena descripción, útil, precisa, hace cuarenta años!) que supone a menudo en el dilema moral de ser identificada como blanca y por lo tanto sujeta a la acusación de «pasar», me da la oportunidad de afirmar y explorar las dimensiones culturales de mi identidad como negra de maneras que iluminan mi relación personal y política con otros (más identificable) gente negra y celebrar nuestro patrimonio cultural común. (...) Estos modos de fluidez refuerzan mi sentimiento de identificación con el público y, finalmente, nos empoderan a todos para movernos con mayor facilidad y fluidez de un modo a otro.^[57]

Daniel Martínez, «Consequences of a Gesture» y «100 Victories/10,000 Tears», 1992-1993.

El proyecto formaba parte de otros ocho proyectos de arte público, comisariados por Mary Jane Jacob se desarrollaron entre 1992 y 1993 en varias comunidades de la ciudad de Chicago, y que buscaban tender puentes entre el arte y la vida. *Consequences of a Gesture and 100 Victories/10,000 Tears (Consecuencias de un gesto y 100 Victorias/10,000 lágrimas)* del artista Daniel Martínez, fue un proyecto en dos partes que hacía un seguimiento de la historia del movimiento de los trabajadores inmigrantes de América mediante la identificación de importantes eventos de Chicago para los que no existe un monumento o un emblema. Martínez quería reconocer con su trabajo las culturas existentes en los barrios y fomentar la interacción entre la gente —en términos geográficos y culturales— en zonas aisladas de la ciudad. Las dos partes del proyecto de fueron las siguientes:

- 1) *Consequences of a Gesture* (consecuencias de un gesto), un desfile que reunió a los grupos mexicanos de América Latina y África, que por lo general jamás unen sus fuerzas.
- 2) Un monumento de arte público llamado «100 Victorias/10.000 lágrimas» surgió de uno de los lugares del desfile, el área de Maxwell Street Market. Tiene una rica historia como asentamiento de diversas etnias y grupos raciales, pero se redujo considerablemente en 1957, cuando una parte de la comunidad fue demolida para construir una autopista. La zona se había convertido en un lugar muy disputado en el momento del proyecto de Martínez debido a las pretensiones de la Universidad de Illinois de ampliar su campus adyacente, amenazando una vez más con desplazar a los pobres de la comunidad. Esta cuestión, junto con la historia de esta comunidad como lugar de la Revuelta de Haymarket en



Vista parcial de la ciudad de Illinois con un fragmento de "100 Victorias/10.000 lágrimas", 1993.

[57] Claire Bishop (Dir.): *Participation, Whitechapel Gallery (London) & The MIT Press (Cambridge Massachusetts), 2006, pp. 130-134. Publicado originalmente por: Adrian Piper, 'Notes on Funk I' (1985), 'Notes on Funk II' (1983), Out of Order, Out of Sight, Volume I: Selected Writings in the Meta-Art, 1968-1992. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1996, pp. 195-198; p. 204).*

1886, —cuando los trabajadores entraron en conflicto con la administración y cambiaron el curso de la historia del trabajo en todo el mundo— se convirtieron en el impulso que dio origen a «100 Victorias/10.000 lágrimas». Martínez creó un monumento al trabajo usando losas gigantes de granito de un edificio que estaba siendo demolido junto al campus de la Universidad de Illinois.

Aunque el monumento de Martínez fue retirado misteriosamente al cabo de cinco meses, se convirtió en un foro catalizador para el diálogo.

Carsten Höller. The Baudouin/Boudewijn Experiment (El Experimento Balduino).^[58]
A Deliberate, Non-Fatalistic Large Scale Group Experiment in Deviation (Un experimento deliberado, no fatalista de Desviación de Grupo a Gran Escala), 2000.

Formado en origen como psicopatólogo, Carsten Höller a menudo crea experimentos en los que las personas participantes son sometidas a situaciones relacionadas con el comportamiento. «El Experimento Balduino. Un experimento deliberado, no fatalista de Desviación de Grupo a Gran Escala» fue planeado originalmente para «Bruselas Capital Cultural 2000», pero se prohibió tras la oposición de la reina de Bélgica (la viuda de Balduino) a la propuesta de Höller. El proyecto finalmente se realizó al año siguiente y propone la acción colectiva como forma radical de inactividad. No hay documentación visual de este proyecto.

El último rey de Bélgica, Balduino o Boudewijn, encontró una solución memorable a un dilema personal. Como rey, debía firmar cada ley nueva que se establecía en el Parlamento.

Su contribución a la formulación de la ley, sin embargo, era nula, porque la firma del documento era un acto puramente formal. En un momento determinado, en el que el Parlamento estaba elaborando una ley para la liberalización del aborto. Balduino/Boudewijn, católico confeso, tenía problemas morales para firmar el papel, pero por otro lado, no quería obstaculizar la aplicación de una nueva ley. Cuando llegó el momento en que se solicitaba su firma, renunció a ser rey por un día. Fue elegido otro rey para ese día, el cual firmó la nueva ley. Al día siguiente, Balduino/Boudewijn era rey de nuevo.

La solución a este dilema es ingeniosamente simple. Es una desviación a corto plazo de tu comportamiento habitual, un cambio de carácter en aras a evitar la producción de algo que no se quiera hacer, una negativa temporal a ser el profesional que por lo general eres. Es como si cortases una línea continua para producir un momento de no hacer nada. Una desviación, incluso una desviación negativa, ya que el camino se acorta mediante la

^[58] Carsten Höller, "The Baudouin/Boudewijn Experiment. A Deliberate Non-Fatalistic Large Scale Group Experiment in Deviation." (2000), De Witte Raaf, n° 9, Bruselas, Mayo-Junio de 2001. Parcialmente reproducido por Claire Bishop en "Participation", Whitechapel Gallery (London) & The MIT Press (Cambridge Massachusetts), 2006, pp. 144-145.

inclusión de un momento de inmovilidad.

El experimento planeado aquí será de la siguiente manera: se provee un espacio para dar cabida a 200 personas, dispuestas a salir de su «vida normal» durante 24 horas (el tiempo durante el cual el rey no fue rey). El espacio se cerrará de todo contacto exterior y no se permitirán teléfonos móviles, radios o televisiones. Esto es para enfatizar el aspecto grupal del experimento y para crear una estructura en la que el paso de salida se puede hacer con normalidad. Se aportará la infraestructura necesaria (muebles, comida, instalaciones sanitarias, seguridad) pero se proporcionará un programa o métodos para el entretenimiento (la gente es libre de traer lo que quiera). Básicamente, el experimento consistirá en ver qué ocurre bajo estas condiciones; la gente se libera de sus limitaciones habituales, pero se ve limitada a un espacio y un tiempo.

El Experimento Balduino/Boudewijn no será grabado por medio de películas, videos o cualquier otro medio (y por tanto es lo contrario a cualquier configuración del tipo «Gran Hermano»); las únicas «grabaciones» serán los recuerdos de los participantes, y serán «retransmitidos» a través de las historias que ellos quieran contar. El experimento va a ser un poco anti-científico, ya que la objetividad no es el objetivo. Más bien será una oportunidad única para experimentar con los otros la posibilidad de alejarse de lo que normalmente se es.

Jeremy Deller, «The Battle of Orgreave», 2002.

El artista británico Jeremy Deller colabora a menudo con grupos sociales concretos para realizar eventos basados en proyectos. En 2001 organizó la recreación de un acontecimiento clave en la huelga de los mineros ingleses de 1984, un violento enfrentamiento entre mineros y policía en la ciudad de Orgreave. El evento se llevó a cabo con algunos participantes reales en la huelga y con algunas sociedades de recreación histórica. La documentación del trabajo de Deller se convirtió en la premisa para el documental político de Mike Figgis «The Battle of Orgreave» —La Batalla de Orgreave - (Channel 4/ Artangel, 2001).

(...) En junio de 1984 estaba viendo las noticias de la noche y vi unas imágenes de un piquete en una planta de carbón de Orgreave al sur de Yorkshire en la que miles de hombres fueron perseguidos hasta un campo por la policía montada. Parecía que se estaba librando una guerra civil entre el norte y el sur del país en el sentido literal de la palabra. La imagen de esta persecución en la colina quedó grabada en mi mente, y durante años he querido saber qué es exactamente lo que sucedió ese día con el fin de volver a representarlo o conmemorarlo de algún modo.

Cuando empecé a hacer la investigación sobre el tema, las consecuencias de ese día

tomaron una perspectiva histórica mucho mayor. Después de más de un año de leer archivos, escuchar y entrevistar a muchos de los involucrados – la reconstrucción, finalmente se llevó a cabo en, o lo más cerca posible del sitio original, con más de 800 participantes. Muchos de estos participantes eran ex-mineros (y algunos ex-policías) que estaban reviviendo los acontecimientos de 1984 en los que ellos mismos tomaron parte (...).^[59]

Rikrit Tiravanija. «No Ghosts in the Wall», 2004.

Jeremy Deller, *The Battle of Orgreave*, 2002. Acción en directo donde los dobles practican una detención durante la mañana del sábado. El equipo efectuó una serie de incidentes muy convincentes durante la recreación.



Rikrit Tiravanija ha estado en el centro del debate surgido en torno al arte relacional. En ese texto escrito para una audio-guía para su exposición retrospectiva en el Museum Boijmans Van Beuningen (2004), Tiravanija presenta una conversación sobre su trabajo en tercera persona. El relato ofrece ideas sobre sus motivaciones para trabajar con «muchas gente», y representa una solución innovadora al problema de la representación de una retrospectiva de arte participativo. El museo no mostró ninguna de sus obras anteriores, sólo los espacios vacíos en relación con los lugares originales.

(...)El éxito relativo de la «pad tailandés» de 1990 y la confusión perpleja después de su primera exposición individual untitled blind –sin título ciego–, puso a Tiravanija en el radar del mundo del arte de Nueva York, donde una exposición puede ensalzar o destrozar la carrera de un artista de un día para otro. Ahora nos movemos hacia adelante al año 1992 y es la segunda exposición individual de Tiravanija en Nueva York, con la obra «untitled in parenthesis free» –sin título sin entre paréntesis. Una vez más es importante la reaparición de los alimentos como elemento clave en el enfoque de las obras. Junto con este elemento Tiravanija hace referencia a las ideas centrales del arte conceptual que cuestionan el idealismo con relación a la autoría y la autenticidad.

^[59] Jeremy Deller, "The Battle of Orgreave", en James Lingwood, Michael Morris, Eds., *Off Limits: 40 Artangel Projects*, Merrell Publishers Limited, Londres 2002, pp. 90-95). Y en Claire Bishop: "Participation", pp.146-147.

(...)Tiravanija describió su trabajo en ese momento como algo comparable a coger y quitar «el urinario» de Marcel Duchamp de su pedestal para ponerlo de nuevo en su pared, y entonces, en un acto de devolverlo a su uso original, mear en él.

El interés por la identidad del artista se ha recuperado por completo hasta el punto de que el trabajo sólo es el artista o por el artista. Sin embargo, hay una sensibilidad predominante de su esfuerzo, uno de los cuales a) se resiste al artificio, b) se resiste al tiempo y al espacio continuo que se ha impuesto en la estructura ontológica de la creación artística, c) se resiste a una puesta en escena innecesaria de una realidad que no existe.



Imagen de una de las instalaciones de Rirkrit Tiravanija en 2006 antes de su apertura.

(...) ... the exhibition... «untitled in parenthesis tomorrow is another day» –sin título entre paréntesis mañana será otro día. La frase «mañana será otro día» vino del propio director del Kunstverein, Udo Kittelmann - una expresión de uso frecuente como expresión de alivio y resignación. Sin embargo, para Tiravanija tenía que ver con la inevitabilidad de la vida cotidiana. «Mañana será otro día» para Tiravanija fue una obra donde se reunieron todas sus ideas esenciales. Tiravanija ha dicho a menudo que su trabajo era «sobre el uso y a través de este uso se construye el significado». Aquí podemos ver el apartamento, que fue abierto durante tres meses y estuvo abierto veinticuatro horas al día, seis días a la semana (que habrían sido siete días pero la legislación laboral alemana prohibía que se abriese los domingos).

Esta fue quizás la primera y única vez que se dejó un espacio de exposición abierto con acceso completo. Durante los tres meses que estuvo abierto la gente vino al apartamento a quedarse, cocinaban, comían, se bañaban (todo funcionaba en la réplica del apartamento como en un hábitat normal), durmieron, se casaron, celebraron cumpleaños, hubo muchas, muchas actuaciones de música y de otras cosas; el espacio de alrededor del apartamento se convirtió en un jardín. Muchísima gente pasaba el rato dentro y en los alrededores del apartamento, compartiendo tiempo y espacio. Dibujaban, dejaban notas, comentarios, dibujos, jóvenes y viejos. Era una casa abierta y, contra todo pronóstico, no sucedió nada terrible. Tiravanija dejó Colonia poco después de que se abriera el apartamento. Dejó todo lo que había traído –artículos de la casa, TV, estéreo, utensilios y batería de cocina...etc.– para su estancia en la residencia... no faltó nada y, de hecho, la gente dejó cosas, cosas útiles y de valor.^[60]

Thomas Hirschhorn, «24h Foucault», 2004.

A diferencia de muchos artistas que trabajan colaborativamente para fusionar el arte y la praxis social Thomas Hirschhorn siempre ha afirmado la importancia de la autonomía del arte. Proyectos como el «Bataille Monument» (2002) y «Musée Précaire» (2004) exigían la colaboración con amplias comunidades de la clase trabajadora y de inmigrantes. 24 Foucault^[61] trasladó este enfoque colaborativo a filósofos, poetas y músicos en el Palais de Tokyo.

(...) «24h Foucault» consta de:

1. Un auditorio
2. Una biblioteca/Centro de documentación
3. Una biblioteca de sonido
4. Una videoteca
5. Una exposición
6. Los archivos «Merve Verlag»
7. Una barra libre de «caja de herramientas»
8. Una tienda de souvenirs
9. Un periódico
10. Un estudio Foucault.

«24h Foucault» es una obra autónoma hecha colectivamente. ¡«24h Foucault» es una obra de arte!

«24h Foucault», el ante-proyecto. *Quiero intentar expresar aquí mi deseo hacia «Foucault Art Work» –la obra de arte Foucault. Este es el título de la obra y al mismo tiempo es el programa de la exposición de Michael Foucault. Es el programa porque no se trata de hacer una exposición sobre Michael Foucault. Para mí se trata de demostrar, afirmar, dar forma al hecho de que Michael Foucault era un artista: que su vida y su obra fueron una obra de arte. Se trata también de dar forma a su afir-*

^[60] Rikrit Tiravanija, *No Ghosts in the Wall, Rikrit Tiravanija: A Retrospective*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 2004, pp. 51-92. Y en Claire Bishop: "Participation", pp.149-153.

^[61] Thomas Hirschhorn, artist's proposal, 24h Foucault Journal (Paris: Palais de Tokyo, 2-3 October 2004). Traducido al inglés por Claire Bishop en 2006. Publicado por Claire Bishop en "Participation" op.cit., pp. 154-157.

mación que comparto con Marcus Steinweg: la filosofía es arte! La filosofía pura, verdadera, la filosofía cruel, despiadada, la filosofía que afirma, actúa, crea. La filosofía de Spinoza, de Nietzsche, de Deleuze, de Foucault. No conozco la filosofía de Foucault, pero veo su obra de arte. Me permite acercarme a ella, no para que la entienda, sino para aprovecharla, para verla, para activarme con ella. No necesito ser un historiador, un conocedor, un especialista para enfrentarme a las obras de arte. Puedo notar su energía, su urgencia, su necesidad, su densidad. La obra de arte de Michael Foucault está cargada. Se trata de una pila. Puedo aprovechar esta pila cargada. Quiero dar forma a esto. En el proyecto «Foucault Art Work», hay más que una visión: hay un compromiso singular. Existe el compromiso de hacer una obra de arte. Existe la afirmación de que la obra de arte es filosofía, y que la filosofía es una obra de arte. Debemos liberarnos de exposiciones. No me gusta y nunca utilizo el término «pieza». Yo nunca uso y no me gusta el término «instalación». Pero ¡quiero hacer una obra, una obra de arte! Quiero llegar a ser lo que soy. ¡Quiero ser un artista! Quiero apropiarme de lo que soy. Ese es mi trabajo como artista.

(...) Quiero hacer una experiencia. Una experiencia es algo de lo que uno sale cambiado. Una experiencia te transforma. Quiero que el público salga transformado por la experiencia de «Foucault Art Work». Quiero que el público se apropie de la obra de arte de Michael Foucault. Quiero que el público esté activo, que participe. Evidentemente la participación más importante es la actividad de la participación de la reflexión, del cuestionamiento, es decir, hacer que tu cerebro trabaje. Quiero que el público de «Foucault Art Work» calibre la energía, la fuerza, la necesidad de la obra de Foucault. Quiero que el público se enfrente cara a cara con lo que es importante en la obra de Foucault; quiero que el público calibre la categoría y el poder de la filosofía de Foucault. No quiero que el público entienda. ¡Quiero que el público calibre el poder del arte, el poder de la filosofía!

(...) Concretamente... Quiero hacer una especie de «Monumento a Bataille», pero en un interior, en una institución. ¿Cuáles han sido las lecciones de mi «Monumento a Bataille»? Que esta experiencia produce algo: reuniones, confrontación, producción, pensamiento, más trabajo, pérdida, conversaciones, amistad. Para producir



Thomas Hirschhorn, 24H Foucault (Auditorium), Palais de Tokyo, Paris, 2-3 octubre 2004.

eso, me he dado cuenta de que es necesario que el artista esté presente todo el tiempo y que no esté solo. Este «evento» tiene que prepararse muy bien. Hay que trabajar cuesta arriba en este proyecto con los contribuyentes, los participantes, coproductores... Quiero trabajar de cerca con mi amigo el filósofo de Berlín Marcus Steinweg. Él estará conmigo en el sitio todo el tiempo, durante el evento. Él prepara, propone, y acompaña este trabajo. Afirmará. Se apropiará. Actuará con amor, como yo, pero no con respeto. Con el amor de la filosofía, no con el respeto de un homenaje. «Foucault Art Work» se hará con amor y sin respeto. Todos los días habrá la intervención de un filósofo, un amigo, un escritor que interpretará la obra de Foucault. Habrá una «Exposición Michael Foucault». Quiero que el público comprenda que la exposición es sólo una parte de la obra «Foucault Art Work». En la exposición habrá fotos, libros personales, documentos originales, recortes de prensa (internacional). Peter Gente del «Merve-Verlag Berlin» hizo una bella exposición en el ZKM de Karlsruhe. Habrá una biblioteca de sonidos, una biblioteca de libros y una media-biblioteca con todos los libros (en todos los idiomas), todos los videos y todo el material de audio de Foucault. Quiero que haya máquinas fotocopadoras, material de video, material sonoro, en el sitio, simple y eficientes para que el público pueda hacer fotocopias o copias de video o audio para llevarse a casa, libros, extractos de libros u otros documentos, como deseen. Quiero que el «Foucault Art Work» no sólo sea un lugar de producción, sino también de diseminación.(...) Habrá una «Tienda Michael Foucault». La tienda no es un sitio para vender cosas, de hecho la tienda es otra exposición. Es una exposición de souvenirs para mirar, no para comprar. Como en las vitrinas de un gran club de fútbol, donde se exhiben los trofeos, las fotografías de antiguos jugadores, la camiseta de los jugadores, los distintos estadios del club, las visitas de celebridades. Estos serán souvenirs importantes, pero no decisivos. Lo decisivo es lo que se va a hacer hoy. Hoy y mañana. Habrá un «Mapa Foucault». Trabajo que realizaré con Marcus Steinweg, como hice el «Mapa Nietzsche» y el «Mapa Hanna Arendt». Es un gran plano de la posición filosófica de Foucault en la galaxia de la filosofía. También habrá documentos y elementos que pongan los «Archivos Foucault» a la disposición del público. Todo esto se puede integrar en el proyecto «Foucault Art Work». Pero los archivos tendrán que exponerse en otra (una segunda) manifestación. Finalmente quiero que allí haya un auditorio simple y condensado para conferencias, conciertos, discursos. Quiero que el público esté dentro de un cerebro en acción. No habrá narración, ni debate, ni ilustración. Habrá afirmación. Habrá ideas. Habrá confrontación...

(...) Debe haber un «Estudio-Foucault». Un lugar de trabajo con ordenadores y espacio para trabajar. Para hacer esculturas, hacer investigación, tener experiencias que normalmente no tienes, por ejemplo, aprender otro idioma. Repito: el «Estudio-Foucault», la «Tienda-Foucault», el Auditorium, la biblioteca, la fonoteca y la media-teca, la «Exposición-Foucault», los contribuyentes (un día sí y otro no), el «Mapa-Foucault», los «Archivos-Foucault». Estos ocho elementos se pondrán el uno junto al otro, como en el cerebro humano; se interrumpen unos a otros, se completan unos a otros, compiten entre sí, pero nunca se contradicen entre sí - demuestran la complejidad y la infinitud del pensamiento...

(...) «Foucault Art Work» no será una exposición de Thomas Hirschhorn. Habré contribuido a este proyecto con otras personas, espero que muchas otras personas. Marcus Steinweg, Manuel Joseph, Christophe Fiat, Peter Gente, por no hablar de aquellos a los que ya he hablado del proyecto. Este proyecto se realizará conjuntamente, de manera múltiple, con singularidades múltiples, activas, dispuestas hacia la afirmación, los otros. Vueltas hacia el otro con la amistad, pero sin compromiso. Ni visual, ni de significado, ni de espacio, ni de contenidos.

«Foucault Art Work» es un proyecto ambicioso. En sí mismo es tanto una afirmación, como una obra de arte.

4.4-Consideraciones tipológicas

El análisis de la actividad artística colectiva tiene que ver sobre todo con los elementos de autoría de los equipos, con sus procesos de trabajo y con el resultado artístico (la obra). La gran variedad de colectivos artísticos resulta de diversos grados de significación y de las relaciones entre las siguientes cuestiones:

- 1) La cuestión de si el grupo artístico trata de crear una obra colectiva o está más preocupado por el propio proceso de colaboración.
- 2) La cuestión de si los componentes del grupo participan conjuntamente en una idea colectiva pero después desarrollan sus obras individualmente o por el contrario el grupo de autores trabaja conjuntamente para producir una sola obra.
- 3) La cuestión de si son todos los miembros del colectivo artistas o quizá el grupo se ve a sí mismo como una fusión de diferentes disciplinas, o bien el colectivo lo forman los artistas y su público (participador).
- 4) La cuestión de si el equipo es una pareja con un vínculo emocional extra-artístico o es un equipo de artistas con vínculos profesionales.
- 5) La cuestión de si a los miembros individuales del grupo se les conoce por su nombre o permanecen anónimos detrás del hombre colectivo compartido.
- 6) Si el trabajo colectivo es un fenómeno paralelo al trabajo individual que se lleva a cabo simultáneamente o designa un nivel concreto del desarrollo de las obras.

- 7) La cuestión de si es necesaria la forma de colectivo para articular temas políticos.
- 8) Si el colectivo reúne a distintos talentos a los que se les asignan funciones específicas.
- 9) Si el colectivo está basado o no en la igualdad de derechos.
- 10) Si el colectivo está relacionado con la forma de trabajo que genera o las obras no se diferencian de las que podría hacer un solo artista.
- 11) Si el equipo está enfocado al trabajo con alta tecnología e investigación combinando sus fuerzas para enfrentarse a grandes tareas y a un exceso de información, o se enfoca a otras cuestiones prioritarias.

Todas estas consideraciones o la combinación de varias de ellas, dan lugar a una inmensa variedad de equipos, grupos y colectivos artísticos, lo cual hace prácticamente imposible establecer tipologías cerradas y, de hecho, dudo que plantearlas sirviera para un mejor análisis y entendimiento de las estructuras del trabajo colectivo. Pero sí creo que es posible condensar las increíblemente diversas formas de trabajo colectivo en una condición esencial: las obras colectivas deberían dar como resultado obras que de otra forma no se pueden conseguir, es decir, se deberían obtener resultados que no se pueden obtener por individuos.

En definitiva, la cuestión es qué formas de organización podemos construir para impedir que las diferencias de poder existentes entre artistas acaben reproduciéndose en nuestras obras y en la visibilización de las mismas. Frente a ello, es obvio que necesitamos reconocer la importancia y los esfuerzos de la creación colectiva en la erradicación de las desigualdades sociales y de las divisiones entre producción y reproducción, y entre escuela y comunidad inherentes a la división del trabajo capitalista.

5. INVESTIGACIÓN DE CAMPO: PRÁCTICAS ARTÍSTICAS COLECTIVAS EN EL CONTEXTO VASCO

¿Cómo hablar en un espacio saturado de voces, o a través de él, tratándolo como un instrumento de la democracia, si ese instrumento no está en nuestras manos y el espacio público está tomado por los enormes cuerpos de los oradores-demagogos, abarrotado de coros publicitarios, ocupado por ejércitos de monumentos heroicos, atascado por construcciones petrificadas en sus utopías y aprisionado en sus espectrales cortejos espaciales? ¿Cómo hablar a través de semejante espacio y dentro de él? (Krzysztof Wodiczko).

He tratado de acercarme a la escena artística vasca^[1] de las últimas décadas para estudiar situaciones concretas de colaboración cercanas, en cuanto a sus coordenadas espaciotemporales, como una forma de poder observar, como con una lente de aumento, el arte colectivo en sus múltiples y variadas formas, no con un interés de carácter histórico sino como indagación del «ser artístico colectivo» en todas sus formas.

Esto lo he enfocado de tres maneras. La primera es mediante la realización de una revisión histórica panorámica que permite rastrear la creación colectiva en el País Vasco a lo largo de los últimos cincuenta años. La segunda acercándome directamente a un buen número de equipos, grupos y colectivos artísticos por medio de entrevistas y, por último, la tercera, realizando obras en colaboración y reflexionando sobre las experiencias colaborativas más relevantes de mi propia carrera profesional.

Con todo ello trato de demostrar que la creación colectiva ha existido siempre y que hoy más que nunca tiene sentido practicarla en el campo del arte contemporáneo, y muy especialmente dentro de un nuevo marco tecnológico de complejidad multi-sensorial que supera las capacidades del individuo. Para ello contaré con una serie de ejemplos del contexto geográfico donde se ha desarrollado la mayor parte de mi vida profesional: el arte colectivo en el País Vasco en los últimos 30 años, es decir, desde el fin de la dictadura hasta la actualidad (primera década del siglo XXI).

Se trata de una investigación fenomenológica, en el sentido de que estudio experiencias colectivas concretas fuera de toda construcción conceptual homogeneizadora acerca del arte colectivo. Hablaré pues de experiencias artísticas colaborativas, no de teorías sobre la conveniencia absoluta de practicar una creatividad colectiva. Es decir, esta no es una tesis que persiga una verdad final, más bien nos encontramos ante la propuesta de una genealogía del arte colectivo, que pretende mostrar el enorme potencial de las nuevas relaciones de autoría existentes al margen del modelo de autor estándar individual, no con el objeto de negar este último, sino de enriquecer las funciones obra y autor

[1] Evito utilizar la expresión *arte vasco*, ya que ha sido utilizada para significar posiciones extremadamente diversas y discutibles por su voluntad de representatividad, cuando en realidad muchas veces han sido fruto de unas determinadas posibilidades del contexto o, en ocasiones, de intereses comerciales o institucionales.

en su increíble y maravillosa diversidad.

5.1-Antecedentes de experiencias colectivas en el ámbito del arte vasco

Entre las experiencias colectivas que se han desarrollado en la comunidad artística vasca en las últimas décadas encontramos diversas iniciativas colectivas, ya sea como colaboraciones ocasionales, grupos establecidos o asociaciones de artistas. Además de la emblemática Cooperativa de Mondragón en el ámbito empresarial y del movimiento asociativo vasco en torno a la comida –sociedades gastronómicas– o a los movimientos de las asociaciones vecinales que tuvieron su inicio en los años 70, Gabriel Villota cita otros modelos colaborativos como

...las experiencias asociativas de artistas vascos habidas ya en los años diez en Bilbao, y actualmente alrededor de la asociación mediaZ.^[2] Otros intentos asociativos, no exactamente desde el arte, se dieron en el mundo académico de la antropología en años remotos, con Barandiaran, Aranzadi y Eguren, también conocidos como los «tres tristes trogloditas», o también en el ámbito de la lucha armada: en cualquier caso, no sabemos qué relación pudiera haber entre todos ellos y el nacimiento de la Selección ^[3] (aunque tanto los unos como los otros fueran, como vascos, grandes andarines: sin embargo los recorridos de aquellos parecían circunscribirse más al ámbito rural, y en concreto a los montes del país, mientras que la SEAC, como se ha visto, nació de un recorrido eminentemente urbano).^[4]

Aunque nos interesan los grupos establecidos y las colaboraciones ente artistas, es condición indispensable que haya un cierto contexto de vida colectiva o asociativa entre los artistas, para que sea posible un segundo estadio en el que se formen los grupos o las afinidades que hagan posible crear obras conjuntamente, ya sean equipos de trabajo estables o transitorios. Por esta razón analizaremos los impulsos asociacionistas que se dan en la segunda mitad del siglo XX. Durante el franquismo los artistas se nutrieron de la vanguardia europea y crearon movidos por un afán de recuperar la normalidad cultural y resistir a la dictadura. Y aunque ciertamente el totalitarismo hizo que los artistas, de alguna forma, se unieran en un frente común, sin embargo no creo que el arte vasco tenga unas características diferentes del que se hacía en el resto de España, todos se nutren de varias fuentes, por una parte de la vanguardia internacional que serviría de modelo para lo que se hacía en la península. Y por otro lado, hay un intento común de recuperar la normalidad arruinada por la guerra civil, muchos artistas se exiliaron, algunos incluso murieron, por lo tanto hay en esa época un intento común de superar esa gran ruptura. Pero hay una tercera fuente de la que se nutren, que es la propia resistencia al dirigismo totalitario de la dictadura, de esta forma surge un arte que aparte de la estética vanguardista apostaba por valores políticos y morales.

[2] MediaZ fue la Asociación de Artistas Visuales del País Vasco entre 1996 y 1998. Gabriel Villota dice «actualmente» porque el texto es de 1997.

[3] La Selección se refiere a SEAC (Selección de Euskadi de Arte Conceptual) colectivo artístico aparecido en los 90.

[4] Gabriel Villota Toyos, *Una PICCA en la SEAC (Primer Intento de Catalogación Comentada Asistemática como genealogía conceptual a partir de algunos recorridos)*, Revista ZEHAR nº 33, Arteleku, Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián 1997. Posteriormente publicado por Gabriel Villota, «En, desde, por, contra. Crónicas Vascas del arte a comienzos del siglo», Arteleku, Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián 2008, p. 165.

Valeriano Bozal, crítico, ensayista y catedrático de Historia del Arte contemporáneo de la Universidad Complutense de Madrid, cree que el arte vasco

fue dirigido y sofocado en lo posible, aunque hubo casos de artistas encarcelados, como Agustín Ibarrola, pero no por lo que pintaba, sino por lo que hacía. De todas formas, las artes plásticas tenían, y tienen, un público limitado y el franquismo se interesaba por perseguir manifestaciones de grandes colectivos. (...) El papel de los grupos siempre ha sido dinamizar la vida artística y marcar las ideas sobre las cuales se reflexiona y se crea. Y entonces también lo hicieron, además en una época en la que formar cualquier grupo era siempre arriesgado por la represión. (...) El grupo Gaur fue más importante social que estéticamente, porque, como ocurre con los grupos, desarrolló ese componente social que tiene la vida artística. Luego, la incidencia estilística hay que abordarla a partir de los artistas concretos. Y figuras como por ejemplo Chillida y Oteiza se han convertido en referentes internacionales.^[5]

Aunque raras veces se diese una verdadera creación colectiva del tipo que nos interesa en esta tesis, la primera agrupación de artistas significativa en el País Vasco de la posguerra surge en torno al proyecto de Aránzazu^[6] y más tarde alrededor del llamado *Movimiento de la Escuela Vasca (M.E.V.)*. En ambas agrupaciones hay que señalar la importancia indiscutible de la figura de Jorge Oteiza por su enorme influencia en la elaboración del universo conceptual de la escena artística vasca durante la segunda mitad del siglo XX. Desde su regreso de América, en el año 1947, Oteiza se convierte en el motor de una serie de proyectos colectivos tan diversos como la Basílica de Aránzazu, el propio M.E.V., el grupo «*Ez Dok Hamairuk*», el proyecto de una Universidad Vasca de las artes, distintos proyectos de cine experimental o la escuela de Deba, a lo que habría que añadir su importante aportación teórica que contextualizó el quehacer artístico en torno a una esencia común de lo vasco, gracias al clima cultural (y político) que generaron sus libros, a caballo entre la búsqueda de la identidad perdida como pueblo y la búsqueda de una genealogía del arte expresada a través de herramientas tan peculiares como su «Ley de los cambios» o su «Ecuación molecular». Todo ello dentro de un enfoque comprometido con las primeras vanguardias y absolutamente consecuente que le lleva, en 1959, al abandono de una producción escultórica indefinida para dedicarse, en palabras del propio Oteiza, al servicio de su comunidad por medio de la educación y del uso de otros lenguajes. Tanto sus aportaciones teóricas como escultóricas son fundamentales para la creación de un contexto del que han bebido varias generaciones de artistas hasta el presente.

^[5] Valeriano Bozal: «No hay un arte esencial o metafísicamente vasco», artículo publicado en el diario El País, 11 de marzo de 2006, p. 39.

^[6] En abril de 1950 Pablo de Lete, Ministro Provincial de los franciscanos, lanza la idea de la necesidad de construir una nueva basílica. Ya en el llamamiento aboga por una edificación singular centrada en dos ideas, amplitud y relevancia artística. Ese mismo mes de abril se abre un concurso de ideas para la realización del proyecto. Las premisas eran las de respetar las construcciones monacales existentes y la entrada de la carretera. Se seleccionó la idea de los arquitectos Sáenz de Oiza y Luis Laorga del colegio de arquitectos de Madrid. Junto a los arquitectos intervienen el escultor Jorge Oteiza para la fachada principal, el pintor Lucio Muñoz para la decoración del ábside, el escultor Eduardo Chillida para las puertas principales de acceso, Fray Javier María Álvarez de Eulate encargado de las vidrieras y el pintor Néstor Basterretxea para la decoración de las paredes de la cripta. Aunque cada artista conservó la autoría de cada una de las partes, este proyecto fue el germen de un diálogo intenso entre los artistas, del que surgieron algunos proyectos colaborativos posteriores, entre ellos el proyecto para la Alhóndiga de Bilbao, entre Jorge Oteiza y Javier Sáenz de Oiza, ya en la década de los 80.

El año 1957 marca el inicio de una época de florecimiento de las agrupaciones artísticas en todo el panorama español: el Equipo 57 en Córdoba, el grupo El Paso en Madrid, el Grupo Parpalló en Valencia... En la mayoría de los casos estas agrupaciones pretendían compensar la escasez de información y la falta de oportunidades que entonces tenían los artistas jóvenes en una España que se resentía de los largos años de dictadura^[7]. Estos grupos tuvieron una vocación altamente divulgativa, algunos escribieron manifiestos o canalizaron sus intereses y reivindicaciones a través de revistas que ellos mismos fundaban y otras iniciativas que ayudaban, en la medida de sus posibilidades, a poner al día el decimonónico panorama artístico español, aunque en la mayoría de los casos cada artista realizaba su obra individualmente, a excepción del Equipo 57 que lo hizo en colectivo durante un periodo de tiempo limitado (1957-1961). Los artistas que inicialmente formaron el grupo en París, en mayo de 1957, fueron los escultores Jorge Oteiza y Luis Aguilera, los pintores Ángel Duarte, José Duarte y Agustín Ibarrola, junto con el arquitecto Juan Serrano.

El Movimiento de la Escuela Vasca o MEV (1966) es el colectivo más importante que se forma en el País Vasco desde la Asociación de Artistas Vascos que había existido a principios del siglo XX. En este movimiento están integrados cuatro grupos: *Gaur de Guipúzcoa*, *Emen de Vizcaya*, *Orain de Alava* y *Danak de Navarra*.

En palabras de Anna María Guasch^[8], catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona y crítica de arte:

El punto inicial de todo el proceso, aparte de la labor y el magisterio de Oteiza, debe buscarse en la preocupación de Agustín Ibarrola, de poner en marcha el llamado Movimiento de la Escuela Vasca (MEV). Uno de los objetivos fundamentales que propuso Ibarrola tras su salida del penal de Burgos en septiembre de 1965, fue la reactivación del MEV, a través de exposiciones por los pueblos y a través de la difusión del grabado, es decir, según los métodos de Estampa Popular.^[9]

A partir de tales presupuestos, Ibarrola, a principios de 1966 programó una serie de exposiciones en el País Vasco que se iniciaron en localidades guipuzcoanas: Eibar, San Sebastián, Tolosa, Beasain y Vergara. Y fue precisamente en una de estas exposiciones, en la de San Sebastián, cuando tuvo lugar lo que iba a ser una fructífera confrontación de ideas entre Ibarrola y los artistas guipuzcoanos y, de manera especial, Oteiza y Néstor Basterretxea.

[7] En palabras de Pedro Manterola: «Los largos años de Dictadura (...) conforman la conciencia del más doloroso de los exilios, el exilio interior, el exilio espiritual y los intelectuales, entre los que los artistas vascos componen un sector particularmente activo, expresan con singular eficacia ese desarraigo espiritual, 'la alienación cultural —en su propia patria—', que en palabras de Kautsky constituye unos de los elementos ideológicos fundamentales de los movimientos nacionalistas». Prólogo del libro 'Arte e ideología en el País Vasco' de Anna María Guasch, Rd. Akal, Madrid 1985, p.11.

[8] Anna María Guasch: *Arte e Ideología en el País Vasco: 1940-1980*. Ed. Akal, Madrid 1985, p. 151.

[9] *Estampa Popular* (1959-1972), grupo fundado en Madrid a finales de 1959 que surge como un movimiento de protesta contra los canales establecidos para la difusión del arte. Propugnan un arte de marcado contenido sociopolítico dentro de un estilo realista muy simplificado. Utilizan el grabado, como principal medio de comunicación, por ser más económico que otros procedimientos artísticos y adecuarse mejor a su intencionalidad y hacer llegar el arte a las capas sociales con menos poder adquisitivo. Aglutinó artistas de estilos diferentes y después del grupo de Madrid, fueron surgiendo otros grupos en distintas provincias españolas con propósitos similares, realizando algunas exposiciones conjuntas. Para saber más consultar en Calvo Serraller, F. (Dir.): *Enciclopedia del Arte Español del Siglo XX. Vol 2. El contexto*. Ed. Mondadori, Madrid 1992.

De estos primeros contactos, a los que habrían de sumarse las reflexiones de una serie de artistas guipuzcoanos, como Amable Arias y Sistiaga, partieron las premisas de la activación del *Movimiento de la Escuela Vasca*, que se articularía en cuatro grupos, uno para cada una de las provincias vascas^[10]: Gaur (hoy), para Guipúzcoa; Emen (Aquí) para Vizcaya; Danok (Todos), para Navarra; Orain (Ahora), para Álava. Aunque en un principio se había pensado incluir un quinto grupo, Baitia, de Euskadi Norte, las escasas posibilidades de formación hicieron renunciar a tal proyecto.

Según palabras de Ibarrola

era importante crear una idea de organización profesional y coordinación de artistas como de toda la cultura en general, para ir a unos congresos que legalizasen y diesen estado público a nuestras instituciones culturales y profesionales democráticas. Era necesario que toda la presencia de los artistas y la cultura de Euskadi, tanto por dentro como por fuera, tuviera una experiencia colegiada interrelacionada con representantes elegidos en la base democrática.^[11]

El plan de actuación se estructuraba con una presentación pública en San Sebastián de Gaur, a la que seguirían la de Orain en vitoria, y que asistirían los otros dos grupos, y finalmente los tres participarían junto con Danok en Pamplona, celebrando la muestra conjunta del movimiento. Este plan se vería frustrado por los problemas generados a raíz de la presentación del grupo Orain. Al año de existencia y después de haber realizado tan sólo tres exposiciones, pues el grupo Danok no llegó a crearse, el Movimiento de la Escuela Vasca se desmembró.

Como relata Anna María Guasch, los años 60 y 70 fueron especialmente importantes para la cuestión de la participación y creación colectiva en el País Vasco porque significaron la recuperación o el intento de recuperación de su esencia, en una lucha constante tanto desde lo político como desde lo cultural, donde lo artístico adquiere un papel de una importancia singular:

Son los años en los que se ha intentado romper con el elitismo a través del movimiento de la Estampa Popular, los años en los que se inician las jornadas y semanas culturales en las que pintores y escultores se juntan con bertsolaris y escritores para intentar concienciar al pueblo de la realidad vasca. Son los años en los que, a partir de la nada, se intenta crear una cultura y un arte propio apenas sin referencias históricas. Y aunque las alternativas, las soluciones provengan de distintas ideologías e, incluso, de distintos intereses partidistas, el acuerdo inicial es tácito: se reconoce el absoluto vacío y la necesidad de aunar esfuerzos para superar la situación. Significativas en este sentido pueden ser las consideraciones de tres de los más

[10] Angulo Barturen, J.: *Agustín Ibarrola ¿Un pintor maldito? Arte Vasco de Postguerra. 1950-1977*, San Sebastián 1978, p.180. Según Ibarrola, los nombres de los grupos de la Escuela Vasca fueron ideados por Oteiza, Basterretxea y él mismo.

[11] Calvo Serraller, F. (Dir.): *Enciclopedia del Arte Español del Siglo XX. Vol 2. El contexto*. Ed. Mondadori, Madrid 1992.

importantes artistas vascos del momento, que, a su vez, presentan posiciones ideológicas diferentes: Agustín Ibarrola, militante del Partido Comunista, Eduardo Chillida, de ideología no demasiado definida pero que sin abandonar un velado confesionalismo se inscribe a caballo entre el nacionalismo y el abertzalismo, y Néstor Basterretxea simpatizante y sentimentalmente ligado al Partido Nacionalista Vasco. Agustín Ibarrola es rotundo al responsabilizar al régimen franquista del estado de pobreza cultural en el que estaba sumido el arte vasco a principios de la década: «Con el mismo estilo y espíritu con que se llevó a cabo la destrucción de Guernica, se llevó también a cabo el empeño por destruir la vida cultural de Euskadi; se cerraron las Escuelas de Bellas Artes, los centros culturales, las bibliotecas y puede decirse que todos los medios de difusión cultural. La poca vida cultural que, a pesar del régimen, conseguía emerger, lo tenía que hacer entre zarrazos represivos de la cultura, de los permisos administrativos y policiales. Ante esta situación agravada, además, por la presión centralista, por un nacionalismo racista, estrecho y atemorizado por el pujante mundo de las clases obreras, la única vía posible para cualquier actividad creadora tenía que ser, sin duda, el restablecimiento de una dimensión nacional real, en el que lo étnico, cultural y lingüístico y psicológico no fuese ajeno al movimiento de la historia de las fuerzas productivas y la economía. Y quiero dejar bien claro que, en este sentido, yo no creo que nuestra tradición democrática tenga nada en común con la ideología y con los intereses de la clase burguesa, que tanto se complace en recabar para sí esta herencia de un pueblo que siempre se ha enorgullecido por su antigua tradición democrática al margen de cualquier tradición esclavista o feudalista». Para Chillida «el arte que se ha estado gestando en Euskadi en estas últimas décadas ha estado íntimamente relacionado con factores eminentemente extra-artísticos, ambientales, políticos, sociales, y no siempre estas relaciones han sido negativas. Así, el hecho de que un pueblo se haya sentido amordazado, ha producido como reacción, una situación de conciencia cada vez más fuerte. Incluso me aventuraría a afirmar que el renacimiento que podemos constatar en el arte vasco no se hubiese producido en una situación más favorable. Ha sido, pues, una determinada situación de castigo, de represión lo que ha hecho surgir casi de la nada, a una colectividad plástica del carácter y fuerza expresiva que en la actualidad posee el pueblo vasco. ¿Qué explicación tiene? Sin duda, la rebeldía inherente al artista que supera los planteamientos adversos a un determinado pueblo, etnia, mentalidad o época». Basterretxea, por su parte, llega a la siguiente conclusión: «En esta tierra nuestra lo más acuciante es el abrumador peso del poder estatal, con su castrador acento centralista...Ante ello, nos crece una terquedad de resistencia que nos lleva a estar atentos para la adopción y uso de todos aquellos valores que supongan una ratificación de nuestro ser vasco».^[12]

El problema radica por tanto en superar definitivamente la frustración cultural, el individualismo, y el aislamiento latente en el panorama cultural vasco de la época.

Pero al mismo tiempo que se dan estos intentos, empiezan a incidir en la realidad del

^[12] Anna María Guasch: *Arte e Ideología en el País Vasco: 1940-1980*. Ed.Akal. Madrid 1985., pp. 149 y ss.

arte vasco otros dos fenómenos: la fase del desarrollo capitalista de post-guerra, que provocará la aparición de un fuerte mercado artístico y la discutida creación en Bilbao de una Escuela de Bellas Artes que se convertirá en uno de los acontecimientos más controvertidos del panorama cultural vasco de los años sesenta.

En definitiva, la historia del arte vasco en estos años es la historia de los intentos de crear una conciencia colectiva sobre el arte vasco y, al mismo tiempo, la historia de sus respectivos fracasos, no obstante, tales intentos fueron creando un ambiente artístico que propició la gestación de una serie de infraestructuras profesionales para el desarrollo y la práctica del arte que dieron origen a las primeras generaciones de artistas de la democracia.

La crisis, abierta tras la exposición del grupo Orain, crisis de la que se hizo especial eco Agustín Ibarrola a través de diversos escritos dados a conocer en los círculos artísticos de Bilbao marcaría el principio y el fin de los grupos del Movimiento de la Escuela Vasca, por lo que el proyecto de creación de Danok, que debía reunir a la mayoría de artistas navarros en grupo, no llegó a realizarse. De todas formas, a pesar del fracaso de este intento, se logró un cierto nivel de concienciación en cuanto a la necesidad de una actividad artística comprometida y acorde con los tiempos. Y en este sentido, se puede afirmar que a partir de aquellas fechas —mediados de los años sesenta— se inició un auténtico interés por la actividad artística a nivel de todo el País Vasco.

Anna María Guasch^[17] afirma que existen de nuevo intentos colectivistas a partir de esta experiencia corta pero de importantes consecuencias para una historia reciente del arte vasco, jalonada por nuevos y conflictivos intentos de unificación,

que irían desde la aparición de diversos grupos y asociaciones hasta la participación conjunta en exposiciones colectivas multitudinarias (Exposición de Arte Vasco, en Méjico; Muestras de Artes Plásticas de Baracaldo, etc.) y que tendrán su punto más conflictivo en la Bienal de Venecia, celebrada en 1976, que significará en cierta medida el punto crítico de tales presupuestos colectivistas y el afianzamiento, apoyado por la situación política general del país, de las diversas ideologías.^[17]

Los Encuentros de Pamplona (26 junio al 3 de julio de 1972), iban a tener singular importancia en la evolución del arte vasco de la década de los 70. Teóricamente patrocinados por la Diputación Foral de Navarra y el ayuntamiento de Pamplona, pero en realidad costeados por la familia Huarte, los citados encuentros se llevaron a cabo a través de coloquios, exposiciones y experiencias estéticas, desarrolladas en los más diversos lugares (calles, plazas, cines, teatros) una muestra pluralista de las últimas tendencias en materia de artes plásticas, visuales, musicales, teatrales,

[16] Anna María Guasch: *Arte e Ideología en el País Vasco: 1940-1980*. Ed. Akal. Madrid 1985., p. 157-158.

[17] *Ibid.*, pp. 159-162.

etc. Dos eran básicamente los objetivos a conseguir: la participación pública y el desarrollo del contenido cultural del arte de vanguardia. Se trataba de incrementar la incidencia del arte de vanguardia sobre la conciencia pública, es decir, la de fomentar la necesidad de participación del público en el proceso de creación artística y, en definitiva, la de destruir o, al menos, minimizar las barreras entre la creación artística y la vida cotidiana: «una de las notas que los encuentros quisiéramos que fuese, de un lado, el que llamado público pueda —casi diríamos deba— intervenir en el hecho artístico de una forma mucho más próxima de lo que tenía por costumbre, habitándolo de manera mucho más diferente; de otro, lógica consecuencia del anterior, el creador va a encontrarse a un público mucho menos pasivo que de ordinario... Las razones para ello son muchas. Pamplona es una ciudad de larga tradición cívica, una de las raras en España en las que el pueblo es protagonista de sus fiestas, y no sólo espectador; el tamaño de la ciudad es idóneo... los Encuentros se celebran en Pamplona. No se podía pues olvidar ciertos aspectos de la cultura vasca».^[18] Los artistas vascos consideraron que las exposiciones elitistas eran responsabilidad del dirigismo oficial y, a la vez, refugio de snobismos y oportunismos, por lo que reivindicaron el derecho, ya conseguido en Barakaldo, de elegir democráticamente a sus representantes para exposiciones y muestras colectivas. A partir de la consideración de que las exposiciones elitistas eran la sustancia del dirigismo oficial y, a la vez, refugio de snobismos y oportunismos, los artistas vascos reivindicaron el derecho, ya conseguido en Barakaldo, de elegir democráticamente a sus representantes para exposiciones y muestras colectivas.

Para Anna María Guasch, uno de los puntos conflictivos en el desarrollo del arte vasco a partir de la posguerra, fue el de las marginaciones: marginación del arte de vanguardia, marginaciones internas.

Para terminar cerrando el círculo con Jorge Oteiza, como es sabido, su voluntad expresa de crear centros culturales y de enseñanza artística se manifiesta muy contundentemente desde su vuelta al País Vasco. Durante tres décadas (1960-1980) se centra en la organización de una Universidad Vasca de Arte, que va adquiriendo, según las circunstancias, distintas definiciones. El Instituto de Estética Comparada se convierte hacia principios de la década de los 60 en el principal caballo de batalla de las reivindicaciones de Oteiza. Los primeros tanteos en este sentido tuvieron lugar en Euskadi norte, en colaboración con Laberguerie, el cual había realizado incluso gestiones a nivel ministerial:

En 1963 Laberguerie y propuso a Malraux la creación de un Instituto Internacional de Investigaciones Estéticas comparadas para Euskadi Norte, en San Juan de Luz. Pero iniciaba De Gaulle la fabricación de su bombita y la respuesta del Ministerio para la Cultura a Laberguerie fue que no, que los presupuestos para la cultura habían sido disminuidos en un 40 por 100.^[19]

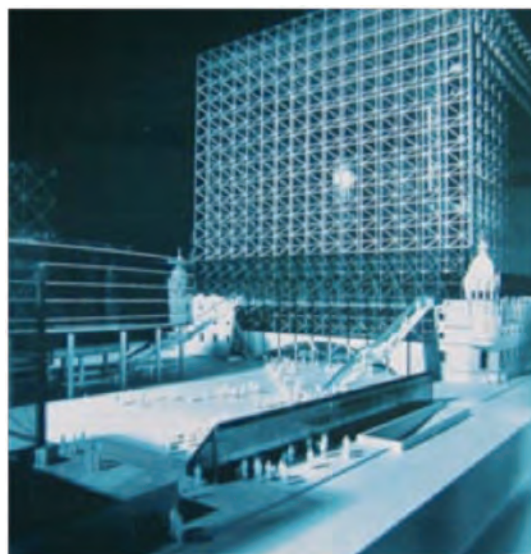
[18] Catálogo Alea. Encuentros-72, Pamplona, 1972.

[19] *Ibid.*, p. 170.

Las negativas que continuamente recibía el escultor guipuzcoano no fueron obstáculo para que su empeño continuase manifestándose, y, tras este intento francés, la primera ocasión fue al año siguiente (1964) en colaboración con Giulio Carlo Argan. El proyecto consistía en la creación de un laboratorio internacional de investigaciones estéticas comparadas, que se instalarían en diversas capitales europeas, entre ellas, San Sebastián. Por parte de España fueron invitados en la gestación del proyecto Oteiza, Fernández Alba, Moreno Galván y Pablo Matizarro, celebrándose el primer encuentro en Palermo, bajo la presidencia de Giulio Carlo Argan. Según Oteiza, “en la ciudad italiana fallaron los españoles y en San Sebastián fallaron los vascos”.

5.2- Colectivos artísticos en el país vasco de 1980 a 2010

A finales de la década de los 70 y principios de los 80 se crea el colectivo Peatones, un grupo de alumnos de la entonces Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao formado por Patxi Sabalza, Xabier Idoate, Txupi Sanz, Pagay alias «el Doc», José Carlos Álvarez e Iñaki Bilbao, un grupo con cierto perfil político y con intereses artísticos muy diversos cuya unión respondía a una necesidad de generar debates de carácter ideológico y de reflexionar sobre el papel del arte y del artista en una época de aislamiento y falta de información, es decir, no se da propiamente una dinámica creativa colectiva, sino una confluencia de intereses que culminaron en dos exposiciones colectivas —Barakaldo y Ravenna. Este tipo de colectivos con intereses comunes que intercambian información pero no practican una obra colectiva se han dado de manera bastante recurrente en todas las épocas. Sin embargo, al igual que en otros lugares, los 80 son una década de individualismos. Desde el punto de vista del estudio que nos ocupa podemos decir que entre las escasas prácticas verdaderamente colectivas conocidas de ese momento se encuentran la de CVA (equipo formado por Marisa Fernández y Juan Luis Moraza) y la de los hermanos Vicente y Fernando Roscubas. Ya en el orden arquitectónico —y hasta cierto punto emparentado con el proyecto de Aránzazu— aparece uno de los proyectos colaborativos más interesantes de finales de los 80



En la búsqueda de un museo para Bilbao, entre 1987 y 1990 se gestó el proyecto de la Alhóndiga, conocido como el «Cubo» (1988), realizado por Jorge Oteiza, Francisco Javier Sáenz de Oiza y Juan Daniel Fullaondo. Vista de la maqueta.

y principio de los 90: fue el proyecto para el Centro Cultural de la Alhóndiga de Bilbao, que no llegó a ver la luz.

Se podría hablar de cierto fenómeno colectivo en la que fue calificada como la «Nueva Escultura Vasca» durante los años 80, formada por un grupo de artistas que se habían conocido en Bellas Artes y donde posteriormente ejercieron como docentes durante algunos años, se trataba de la generación de Txomin Badiola, Peio Irazu, Marisa Fernández, Juan Luis Moraza, Angel Bados y el pintor Darío Urzay, algunos de ellos realizaron varias exposiciones colectivas, compartieron preocupaciones, ideas..., pero no desarrollaron obras colectivas a excepción de Juan Luis Moraza y Marisa Fernández, que trabajaron juntos y firmaron como CVA desde 1979 hasta mediados de los 80. Txomin Badiola escribe:

...se ha hecho hincapié en la cuestión de que aún perteneciendo a un contexto como el País Vasco, cargado de tensiones de todo tipo, el trabajo que realizamos se caracterizaba por su adherencia a tendencias formalizantes y en principio ajenas al entorno en que se producían. Para comprender esta situación hay que considerar que, a mediados de los 70, el arte en el País Vasco estaba polarizado entre tendencias politizantes en clave figurativa como residuo o prolongación de lo que había sido la propuesta del realismo socialista por un lado, y por otro, por tendencias lírico abstractas que encajaban muy bien con las aspiraciones mítico raciales del nacionalismo vasco; un ambiente cargado de mistificaciones autoindulgentes en el que únicamente el escultor Oteiza, principalmente desde sus escritos y manifestaciones, era la vía de escape hacia situaciones no localistas.^[20]

En el año 1983 se funda en Bilbao la EAE, Euskal Artisten Elkarten (Asociación de Artistas Vascos), un colectivo de artistas cuya primera acción consistió en robar (o 'liberar', en sus propias palabras) una obra del escultor Jorge Oteiza, la denominada «Homenaje a Malevich», del Museo de BB.AA de Bilbao para posteriormente entregarla al ayuntamiento. Con esta acción pretendían denunciar la privatización de la cultura y devolverla al pueblo de Bilbao, siendo el ayuntamiento su expresión democrática. Toda la acción, así como las reivindicaciones de la EAE y su carácter asambleario, reflejan una época muy determinada, caracterizada por una sensación de libertad, donde no existen reglas ni verdades absolutas, sólo queda un cierto compromiso ético en algunos artistas con respecto a la sociedad que les rodea, el magisterio de Jorge Oteiza pero sin sus utopías incontestables y un entonces recién desaparecido Joseph Beuys. La EAE fue una organización vertebradora de las aspiraciones de un colectivo de artistas que se enfrentaban por primera vez en grupo a la profesionalidad del arte sin apenas referentes cercanos. Lo que verdaderamente provocaron fue un cambio necesario en las instituciones vascas

^[20] Txomin Badiola, «Notas sobre intenciones y resultados», en el catálogo «Txomin Badiola», Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1990.

para su compromiso con la cultura y el arte contemporáneo y una orientación hacia una política de becas, muestras y exposiciones que a su vez empezaron a hacer proliferar las salas institucionales, galerías privadas, casas de cultura, etc.

En el catálogo de la exposición «Nervión», realizada en la primavera de 1986, Javier González de Durana finaliza el texto introductorio a esta exposición colectiva —con obras de Badiola, Chavete, los Roscubas, E. Mendizabal, CVA, Salazar, Chino, De la Fuente, Morquillas, Irazu, Ezquieta, Gortazar, Urzay, Milicua, Rementeria, Euba— con las siguientes palabras:

Las utopías serán imposibles, pero no por ello dejan de ser necesarias. Es por esta causa que, junto a la salvaguardia de los mundos personales como último reducto que resta al individuo frente a la agresividad de la tecnología moderna y el predominio de los medios de comunicación, es deseable que en la creación artística perviva el espíritu de búsqueda de unos valores plásticos en los que lo individual no excluya lo colectivo, lo racional no elimine la fantasía, la forma incluya el símbolo y lo técnico coadyuve a la expresión...^[21]

Existieron otras asociaciones en los años 80, como la AAA (Asociación de Artistas Alaveses) con idénticos fines comprometidos con la reactualización y puesta en marcha de un contexto artístico para Álava de acuerdo con las nuevas necesidades de apertura hacia el apoyo del arte contemporáneo por parte de las instituciones, que derivaría entre otras cosas en la creación de la emblemática Sala América y en un apoyo a los artistas jóvenes por medio de becas y ayudas, así como la creación de una colección de arte contemporáneo que finalizó cristalizando con la apertura del Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo Artium en el año 2002.

En resumen, a partir de mediados de los 80 las posibilidades de difusión del arte vasco se enriquecieron notablemente por el apoyo decidido de un gobierno vasco volcado en una política de difusión cultural del arte más nuevo a través de instrumentos como el concurso Gure Artea (creado en 1983) y una amplia política de apoyo al arte joven por medio de becas promovidas por diputaciones forales, cajas de ahorro y otros organismos, sin olvidar la creación de un centro emblemático como Arteleku (en 1986), que se convirtió en un referente para todo el Estado y para una red de colaboradores internacionales.

Los años 90 son testigo de una notable eclosión de iniciativas de carácter colectivo, la comunidad artística empieza a crecer de una manera exponencial con la incorporación de la generación de artistas nacidos en la década de los sesenta, salidos de la Facultad

^[21] Catálogo exposición colectiva «Nervión», texto de Javier González de Durana: *A propósito de los tiempos de las intenciones y las intenciones de las palabras*. Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 23 abril - 10 mayo, 1986, p. 23.

de Bellas Artes y de Arteleku. Es un momento de expansión y de salida hacia contextos artísticos internacionales: cada vez más artistas buscan completar su formación y desarrollarse profesionalmente en ciudades como París, Berlín, Londres o Nueva York. Empiezan a aparecer espacios autogestionados por artistas, como Safi Gallery, Arte Nativa y En Canal, todos ellos en Bilbao. En Vitoria el año 1993 tienen lugar los Primeros Encuentros de espacios y colectivos alternativos dirigidos por artistas de todo el Estado.^[22]

Unido a esto, la escena local mira con perplejidad la gran macro-reconversión económica revestida de acontecimiento cultural que representa la apertura del museo Guggenheim Bilbao en 1997, un museo que se ha mantenido al margen de cualquier compromiso con la comunidad artística a excepción de dos exposiciones con motivo de su décimo aniversario: «Incógnitas» comisariada Juan Luis Moraza y «Chacun à son goût» por Rosa Martínez, ambas de concepción opuesta: con cierta voluntad de mapeo integrador la primera y de carácter selectivo la segunda. Al mismo tiempo que se apostaba por redistribuir los recursos públicos para el apoyo del sector servicios se dejaba paulatinamente de apoyar a la producción propia desviando dichos recursos a las grandes estructuras y dejando más desatendidas las necesidades de la comunidad artística local. En este contexto, varios son los modelos colectivos que surgen desde distintos frentes:

SEAC, Selección de Euskadi de Arte Conceptual, reflexionan en clave de humor sobre cuestiones como la complejidad de la herencia histórico-artística, se caracterizan por practicar una total irreverencia hacia los modelos heredados de obra de arte y de artista, su apertura a nuevos medios y la desmitificación de cualquier heterodoxia formal. Su único compromiso es con su propia autodifusión en forma de camisetas, catálogos y programas que ellos mismos diseñan y producen y por su imperecedero carácter lúdico.

- desde la reivindicación feminista-> Erreakzioa/Reacción, Las Chamas, Artísimas, Soy Tomboi...
- desde la producción-> Consonni, Funky Projects, Amasté...
- desde alternativas a la difusión/distribución-> Fundación RDZ, Eseté...,

Aparte de los grupos establecidos, a partir de mediados de los 90 hay un incontable número de artistas que practican colaboraciones ocasionales.^[23]

Vicente y Fernando Roscubas

Nacidos en Palma de Mallorca en 1953, son dos artistas gemelos que llevan prácticamente toda su vida viviendo en Bilbao. Los hermanos Roscubas *mamaron desde niños la dedicación artística viendo a su padre pintar acuarelas*, y de forma autodidacta em-

^[22] Los encuentros fueron organizados por Transforma, colectivo curatorial entonces integrado por Nekane Aramburu y Eva Gil.

^[23] Para saber más de estas colaboraciones ocasionales ver la entrevista de Saioa Olmo, la de Verónica Eguarás, o la de Lucía Onzain que, tras una larga carrera individual, actualmente trabaja con el colectivo *Tantak*.

pezaron a crear, en conjunto, y sin tensiones. Activos y muy conocidos desde mediados de los setenta en el panorama artístico de la capital bilbaína, los Roscubas, han atravesado diferentes períodos en su dilatada trayectoria, desde trabajar en común y firmar indistintamente las piezas expuestas, hasta diferenciar de manera expresa la actuación individual de cada uno, circunstancia que tampoco ha impedido que exhibieran conjuntamente sus obras. En cualquier caso, sin embargo, sus propuestas se han caracterizado por una labor muy profesional y un impecable acabado, preocupándose tanto de la ejecución técnica como del aspecto artesanal de numerosos objetos creados casi siempre por ellos mismos, en los que predomina un peculiar eclecticismo deudor tanto del expresionismo, del pop y del conceptual.

Nuestra obra es bastante popular –señala Fernando Roscubas– y busca la participación del público, no creemos en el arte elitista, no tiene sentido el arte sólo para unos pocos. «Enseguida nos entendemos con pocas palabras, nos complementamos muy bien aunque seamos muy diferentes», explican. «Aunque creamos juntos, cada uno tiene su vida independiente, y si alguno quiere hacer algo por separado, no tenemos problema».^[24]

En la actualidad, realizan obras en común y obras individualmente, pero muestran su obra en común y firman conjuntamente. Tienen una obra tan variada que, más que de dos hermanos, su obra podría ser el resultado del trabajo de todo un ejército de artistas. Dominan los más variados procedimientos técnicos y dotan a su obra de ciertos toques de humor, sarcasmo e irreverencia, desde lenguajes como la pintura, la escultura, la fotografía, la instalación, las técnicas gráficas y digitales, o la combinación de todas ellas. La complejidad de sus procedimientos técnicos fue una de las razones por las que se decidieron a trabajar juntos hacia el año 1971 o 1972, como señala Vicente en la entrevista que aparece en el siguiente capítulo

...en un principio cada cual hacía su obra, pero subyacía un proyecto común, de tal suerte que hacíamos el mismo número de obras, con el fin de compartir y repartir equitativamente el espacio expositivo. Fue dos o tres años más adelante, cuando conocimos el poliéster, vimos sus posibilidades expresivas y decidimos hacer escultura, la utilización de la malla metálica y la fibra de vidrio se antojaba complicada, así que sin preguntarnos nada, comenzamos a trabajar juntos... Yo elaboraba la forma con la malla (aportaba mis conocimientos con el dibujo, especialmente de la figura humana, para dominar y dar forma a la malla), Fernando era más rudo, pero también más expresivo y de él tomamos los primeros modelos que hicimos, unas figuras grotescas que convertimos en supermanes.^[25]

Algunas de sus obras plantean una reflexión sobre su propia práctica colaborativa,

[24] Para saber más de estas colaboraciones ocasionales ver la entrevista de Saioa Olmo, la de Verónica Eguarás, o la de Lucia Onzain que, tras una larga carrera individual, actualmente trabaja con el colectivo Tanttak.

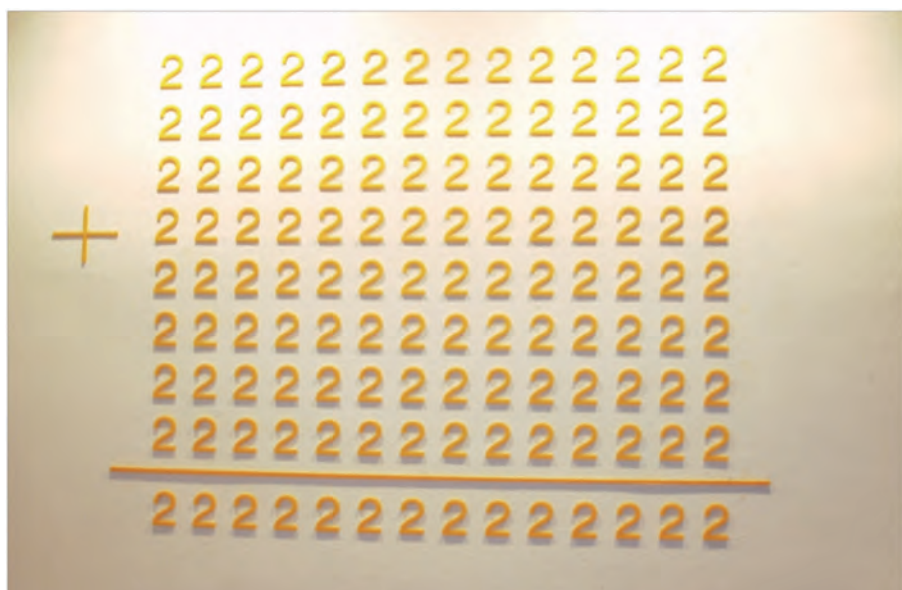
[25] Para ver la entrevista completa a Juan Luis Moraza consultar el capítulo 5.3.1 de esta tesis.

como se comprueba en títulos como: «*Dulce alianza*», «*Los aliados deben ir en armonía*» o «*2+2+2+2+2+2+2+2=222222.....*». (Ver imágenes a continuación).

Vicente y Fernando Roscubas: «*2+2+2+2+2+2+2+2=222222.....*», 2006. Vinilo, medidas variables.

Vicente y Fernando Roscubas, «*Súper Héroe Euskalduntzarra*», 1978-2010. Poliéster, madera, acrílico y óleo, 450 x 220 x 180 cm.

Vicente y Fernando Roscubas: Columna de 9 cabezas azules, 2001, poliéster y acrílico, 300 cm de alto.





Fernando y Vicente Roscubas: *Los aliados deben ir en armonía*, 1997. Instalación cabezas tótem estratificadas.

Vicente y Fernando Roscubas: *Canciones para después de una guerra*. 2006.



Azul Einstein, 2006. Fotografía 175 x 400 cm.

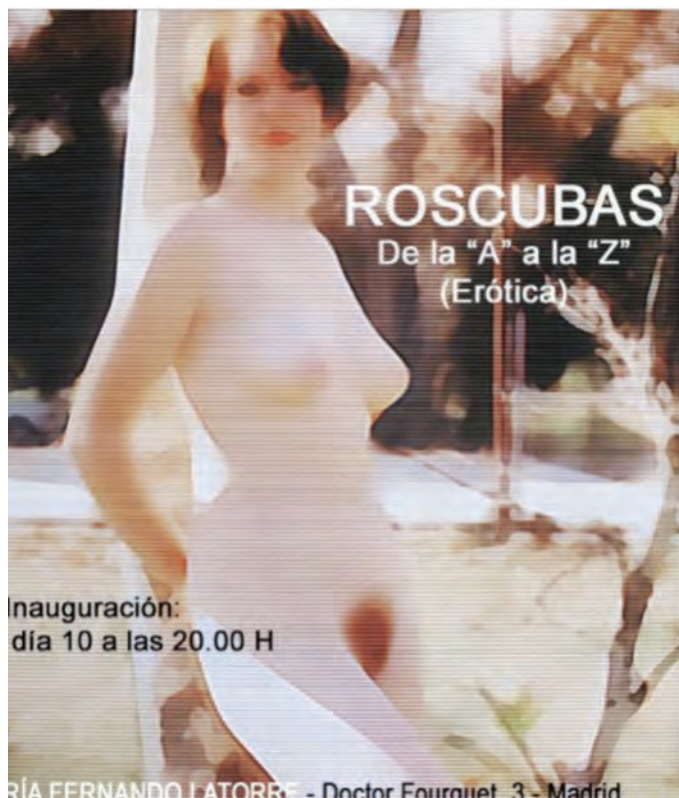


Imagen de la exposición De la 'A' a la 'Z' (Erótica), Marzo-Abril de 2011, Madrid. Donde expusieron obras de fotografía tratadas con acrílico sobre papel de siete metros de largura, que se pliega a tamaño de una única pulgada (esto hace que debe ser plegado trescientas veces) lo que confiere a la obra un cierto parecido con una imagen de televisor defectuoso.

S/T. Fotografía tratada con acrílico. Imagen de la exposición De la 'A' a la 'Z' (Erótica), Marzo-Abril de 2011, Madrid.

CVA (Juan Luis Moraza y Marisa Fernández)

Marisa Fernández y Juan Luis Moraza trabajaron juntos como CVA entre los años 1979 y 1984. Formaron parte de una generación de artistas surgidos en los años 80 que ha tenido una influencia notable en la escena artística vasca y española. Se autodenominaron «empresa artística», pero, como dice Juan Luis, *no empresa en el sentido industrial de la palabra, sino en relación al carácter de emprendedor*, por lo que implícitamente al menos hubo un cuestionamiento del papel carismático del artista individual, aunque ideológicamente no se centraron en esa idea sino en una serie de reflexiones sobre el lenguaje del Arte Conceptual y el Minimal que les sirvió para decodificar y cuestionar los límites de los lenguajes

de la pintura y la escultura... Así como las categorías de arte y artista establecidas en el contexto al que pertenecían en ese momento. Juan Luis Moraza afirma que lo que CVA hacía en ese momento

tenía un ingrediente muy de análisis contextual, aunque se concentrase después mucho en objetos, se basaba en análisis del contexto, de los límites mismos de las obras, es decir, nosotros teníamos muy reciente lo que en ese momento nos apasionaba que tenía que ver con una tradición muy fuerte del pensamiento sistémico, muy ligado al conceptualismo y al minimalismo, y esa fue nuestra educación estética. Y desde ahí en nuestro trabajo precisamente por esa tradición de pensamiento sistémico y de preocupaciones contextuales y de discusión digamos metalingüística sobre la propia obra de arte, sobre los mínimos expresivos, sobre los elementos propiamente materiales y formales que componían las obras... Toda esa especie como de reflexión del arte sobre el propio arte hacía que las partes de carácter más psico-emocionales tuviesen menos importancia como ingredientes, estuviesen o no presentes en él.^[26]

En 1980, dentro de una línea conceptual y con una enorme carga de sarcasmo, realizaron una encuesta sobre arte que presentaron en la Casa de Cultura de Vitoria. En 1982 realizaron otra encuesta con motivo de una conferencia en la que pretendían descubrir el perfil del «artista ideal» a través de estadísticas, lo cual revela también su interés por explorar hasta el límite la figura del artista. Ambas tenían que ver sin duda con la utilización del método encuesta subvirtiéndolo en beneficio de un resultado artístico. Sobre «Conferencia 1982» escriben:

La posibilidad de dar una conferencia nos permitió practicar una problemática en la que veníamos trabajando desde hacía tiempo. La acción consistió en construir, por métodos que un heurísticos de empresas prospectivas unas encuestas. Utilizando el género encuesta, con sus condicionantes (zonas de influencia, preguntas filtro, clasificación compensadora, efectos de manipulación del público, efectos propagandísticos, rapidez de la respuesta, lugares con una frecuencia de ocurrencia superior, preguntas claves y su situación, actitudes posibles de respuesta y formas de control, etc... condicionantes estéticos del medio, mensajes estructurales del medio, ritmos temporales, factor púlpito, etc....) convirtiéndolas en posibilidades de actuación.

Manipulamos e interferimos en algunas de las características estructurales de la encuesta tipo y las formamos para construir una acción con una estructura poética. En un complejo juego de paradojas, construimos una encuesta cuyo fin aparente, inmediato era la construcción de un artista ideal posible, mediante métodos estadísticos (sinéctico o de las incompetencias), lo cual, evidentemente resulta contradictorio. Desplazamos la atención hacia el polo del mensaje y su formación

[26] Para ver la entrevista completa a Juan Luis Moraza consultar el capítulo 5.3.1 de esta tesis.

[27] Catálogo de la exposición CVA (1980-1984), Artium, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, texto de CVA, Vitoria-Gasteiz 2004, p. 151.

a través de la situación de dicha encuesta, en un determinado contexto cultural y político. Algo fundamental era la verificación y la prueba de la imposibilidad de un discurso sobre arte, sin una estructura artística. Metonimia frente a metáfora; problemas frente a soluciones. El reto consistía en usar instrumentos coercitivos y resultados positivos.^[27]

Esta es una reproducción de la encuesta para el sondeo sobre el «Artista Ideal»:

ARTISTA IDEAL

En las páginas siguientes figuran opiniones que algunas personas ofrecen sobre los artistas. Tenemos interés en conocer su opinión e impresión sobre un posible artista ideal. En la parte izquierda de la página figura una opinión o impresión sobre el artista, y en la parte derecha de la página otra diferente. Si es Vd. tan amable, señale con un aspa o cruz la casilla o recuadro más próximo a su opinión. Así por ejemplo, si en su opinión un artista sería «una persona con un interés amplio que desborde los límites del mundo del arte», y está totalmente de acuerdo con ello, ponga el aspa en la casilla próxima al lugar donde consta la mencionada opinión. Si por el contrario, Vd. tiene la impresión de que un artista sería una persona «con un interés referido estrictamente al mundo del arte», marque con un aspa la casilla situada más cerca de la citada opinión. Dispone de casillas intermedias para que pueda Vd. expresar niveles de acuerdo o desacuerdo, según aproxime más la señal a uno u otro extremo. No hay respuestas correctas o incorrectas, acertadas o erróneas; Todas resultarán de interés en tanto reflexión relativa al arte y el artista.

Persona especializada, con prioritaria atención a la teoría del arte o a la práctica	<input type="checkbox"/> ₁ <input type="checkbox"/> ₂ <input type="checkbox"/> ₃ <input type="checkbox"/> ₄ <input type="checkbox"/> ₅ <input type="checkbox"/> ₆	Persona ocupada en temas generales, sin especificación concreta	(46)
Con un interés amplio, referido a los diversos aspectos del mundo del arte	<input type="checkbox"/> ₁ <input type="checkbox"/> ₂ <input type="checkbox"/> ₃ <input type="checkbox"/> ₄ <input type="checkbox"/> ₅ <input type="checkbox"/> ₆	Con un interés referido a aspectos particulares del arte	(47)
Dedicación exclusiva al arte actual y su situación inmediata	<input type="checkbox"/> ₁ <input type="checkbox"/> ₂ <input type="checkbox"/> ₃ <input type="checkbox"/> ₄ <input type="checkbox"/> ₅ <input type="checkbox"/> ₆	Que tenga un especial interés en el análisis de la historia del arte	(48)
Con un interés limitado a corrientes artísticas concretas	<input type="checkbox"/> ₁ <input type="checkbox"/> ₂ <input type="checkbox"/> ₃ <input type="checkbox"/> ₄ <input type="checkbox"/> ₅ <input type="checkbox"/> ₆	Con un interés abierto a todas las tendencias y gustos artísticos	(49)
Conocedor de la historia del arte	<input type="checkbox"/> ₁ <input type="checkbox"/> ₂ <input type="checkbox"/> ₃ <input type="checkbox"/> ₄ <input type="checkbox"/> ₅ <input type="checkbox"/> ₆	La historia del arte no ofrece datos imprescindibles	(50)
Debe expresarse en el medio adecuado a cada situación, sin restricciones disciplinares	<input type="checkbox"/> ₁ <input type="checkbox"/> ₂ <input type="checkbox"/> ₃ <input type="checkbox"/> ₄ <input type="checkbox"/> ₅ <input type="checkbox"/> ₆	Debe dedicarse al lenguaje propio de la pintura, la escultura, etc.	(51)
Con un interés amplio que desborde los límites del mundo del arte	<input type="checkbox"/> ₁ <input type="checkbox"/> ₂ <input type="checkbox"/> ₃ <input type="checkbox"/> ₄ <input type="checkbox"/> ₅ <input type="checkbox"/> ₆	Con un interés referido estrictamente al mundo del arte	(52)
A la hora de expresarse, con amplia documentación sobre el tema	<input type="checkbox"/> ₁ <input type="checkbox"/> ₂ <input type="checkbox"/> ₃ <input type="checkbox"/> ₄ <input type="checkbox"/> ₅ <input type="checkbox"/> ₆	La documentación de los temas es marginal, e incluso engañosa	(53)
Con un tratamiento erudito de la información	<input type="checkbox"/> ₁ <input type="checkbox"/> ₂ <input type="checkbox"/> ₃ <input type="checkbox"/> ₄ <input type="checkbox"/> ₅ <input type="checkbox"/> ₆	Con un tratamiento llano o periodístico de la información	(54)
Es imprescindible que sus acciones, críticas y argumentos sean serios, fundamentados y claros	<input type="checkbox"/> ₁ <input type="checkbox"/> ₂ <input type="checkbox"/> ₃ <input type="checkbox"/> ₄ <input type="checkbox"/> ₅ <input type="checkbox"/> ₆	La crítica es una opinión, por tanto no tiene por qué explicitar su fundamentación. Y toda acción lleva en su forma su propia fundamentación	(55)
Abierto a todo tipo de público	<input type="checkbox"/> ₁ <input type="checkbox"/> ₂ <input type="checkbox"/> ₃ <input type="checkbox"/> ₄ <input type="checkbox"/> ₅ <input type="checkbox"/> ₆	Dirigido a un público seleccionado	(56)
Es importante que actúe para todos	<input type="checkbox"/> ₁ <input type="checkbox"/> ₂ <input type="checkbox"/> ₃ <input type="checkbox"/> ₄ <input type="checkbox"/> ₅ <input type="checkbox"/> ₆	Debe actuar para quien pueda comprenderlo	(57)
Es importante que ofrezca nueva información	<input type="checkbox"/> ₁ <input type="checkbox"/> ₂ <input type="checkbox"/> ₃ <input type="checkbox"/> ₄ <input type="checkbox"/> ₅ <input type="checkbox"/> ₆	Es importante la adecuación a la percepción media	(58)
Será asequible al público medio dejando de decir cosas interesantes que no serían comprendidas	<input type="checkbox"/> ₁ <input type="checkbox"/> ₂ <input type="checkbox"/> ₃ <input type="checkbox"/> ₄ <input type="checkbox"/> ₅ <input type="checkbox"/> ₆	No dirá porque no se entendería	(59)
Seriedad formal	<input type="checkbox"/> ₁ <input type="checkbox"/> ₂ <input type="checkbox"/> ₃ <input type="checkbox"/> ₄ <input type="checkbox"/> ₅ <input type="checkbox"/> ₆	Aspecto informal, despreocupado	(60)
Debería cuidar su imagen pública	<input type="checkbox"/> ₁ <input type="checkbox"/> ₂ <input type="checkbox"/> ₃ <input type="checkbox"/> ₄ <input type="checkbox"/> ₅ <input type="checkbox"/> ₆	La imagen pública es una cuestión demasiado personal para ser decidida por otro	(61)
Debería ser importante	<input type="checkbox"/> ₁ <input type="checkbox"/> ₂ <input type="checkbox"/> ₃ <input type="checkbox"/> ₄ <input type="checkbox"/> ₅ <input type="checkbox"/> ₆	No debe destacar	(62)
Debería prestar atención a los temas de actualidad o noticias	<input type="checkbox"/> ₁ <input type="checkbox"/> ₂ <input type="checkbox"/> ₃ <input type="checkbox"/> ₄ <input type="checkbox"/> ₅ <input type="checkbox"/> ₆	La actualidad no es un dato demasiado importante para un artista	(63)
Contenidos referidos a un contexto local (suceso, ciudad, comarca)	<input type="checkbox"/> ₁ <input type="checkbox"/> ₂ <input type="checkbox"/> ₃ <input type="checkbox"/> ₄ <input type="checkbox"/> ₅ <input type="checkbox"/> ₆	Contenidos referidos a problemas de amplio contexto	(64)
Debería intentar plantear problemas cosiales para encontrar soluciones	<input type="checkbox"/> ₁ <input type="checkbox"/> ₂ <input type="checkbox"/> ₃ <input type="checkbox"/> ₄ <input type="checkbox"/> ₅ <input type="checkbox"/> ₆	Debería limitarse a embellecer el ambiente de las personas	(65)

Procuraría renovar el entorno cotidiano de las personas	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> 6	Procuraría renovar la percepción del entorno cotidiano para que fuesen las personas que lo usan quienes lo renovasen	(66)
Debería dedicarse a procurar solucionar su vida sin intentar ofrecer modelos	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> 6	Debería ofrecer nuevas pautas culturales	(67)
Es importante que actúe y transforme lo cotidiano	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> 6	Es importante que se concentre en su trabajo personal, fuera de la cotidianidad	(68)
Procurará provocar en los demás efectos, derivados de su espíritu crítico	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> 6	Procurará fomentar en los demás un espíritu crítico para analizar cualquier efecto	(69)
Debe diferenciar claramente la información de la ideología	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> 6	Debería constatar su incapacidad para diferenciar ideología e información	(70)
Independencia respecto a galerías de arte y otros aspectos del mercado del arte.	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> 6	Relacionado con galerías de arte y y otros aspectos del mercado.	(71)
Debería cuidar su formación y sus mensajes, aunque ello fuera poco rentable económicamente	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> 6	Debería dar prioridad a los asuntos económicos por encima del lenguaje o interés personal.	(72)
Es importante que esté siempre incómodo, para procurar intuir problemas y soluciones	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> 6	Es importante que haga notar su visión positiva y su capacidad para aprovechar la vida	(73)
Con interés de transformación política	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> 6	Sin intereses políticos	(74)
Debería cuestionar el sistema social hasta sus últimas consecuencias	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> 6	Debería intentar jugar con el sistema para hacer más llevadera su vida	(75)
Es importante que se introduzca en los canales de la política cultural	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> 6	Es importante que permanezca ajeno a ellos	(76)
Debería ser realista	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> 6	Debería ser utópico	(77)
Es importante que tenga en cuenta la renovación de todos los aspectos culturales de la persona	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> 6	Es importante que permanezca al margen de las corrientes de las modas	(78)
Maestro	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> 6	Alumno	(79)
Seguro de lo que sabe y de cómo lo sabe	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> 6	Siempre abierto a aceptar nuevas formas de conocer e intuir	(80)
SI	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> 6	SI	(81)
Necesita una preparación especial	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> 6	Sólo necesita fijarse un poco en él mismo	(82)
Tipo de conocimiento lineal	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> 6	Tipo de conocimiento estético	(83)
Sistemático	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> 6	Asistemático	(84)
Debería enseñar a los profanos	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> 6	Debería unirse a ellos	(85)
Tratable en muchos momentos	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> 6	Sólo tratable en consultas artísticas	(86)
Debe consumir drogas (cotidianidad, familia, religión, enamoramiento, represión)	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> 6	Es importante que se haga consciente de sus adicciones, para experimentar realmente los fenómenos	(87)
SI	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> 6	No	(88)
Debería intentar ser original en cada situación	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> 6	Actúa honestamente en cada situación sin que la originalidad sea un valor preeminente	(89)
Esa persona debería ser amateur para no mezclar el arte con los negocios	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> 6	Debería ser un profesional	(90)
Apocalíptico	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> 6	Integrado	(91)
Esa persona debería ser yo	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> 6	Debería ser otra persona	(92)
Debería desarrollarse al máximo sus aspectos diferenciales	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> 6	Debería ser normal	(93)
Debería preguntar	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> 6	Debería esperar a que le pregunten	(94)
Debería existir	<input type="checkbox"/> 1 <input type="checkbox"/> 2 <input type="checkbox"/> 3 <input type="checkbox"/> 4 <input type="checkbox"/> 5 <input type="checkbox"/> 6	No debería existir	(95)

¿En qué lugares tiene contactos con el arte y/o los artistas? (06)

- | | | | | | | | | |
|-----------------|--------------------------|---|-------------|--------------------------|---|---------------|--------------------------|---|
| Museos..... | <input type="checkbox"/> | 1 | Libros..... | <input type="checkbox"/> | 2 | Galerías..... | <input type="checkbox"/> | 3 |
| Cafeterías..... | <input type="checkbox"/> | 4 | Cines..... | <input type="checkbox"/> | 5 | Calle..... | <input type="checkbox"/> | 6 |

Otro lugar. ¿Cuál o cuáles?..... (07)
(Anote el lugar de que se trata)

Para concluir, nos interesa conocer algunos datos referentes a productos consumidos por Vd. o aparatos u objetos poseídos, que nos serán de utilidad a efecto del análisis de resultados de la presente encuesta.

<u>Consumo Vd. personalmente.....</u>	<u>Posee Vd. personalmente o tiene en su casa.....</u>	<u>Posee Vd. o tiene en su casa objetos u obra artística de.....</u>
Cigarrillos negros..... <input type="checkbox"/> 1 (07)	TV en color..... <input type="checkbox"/> 1 (011)	Pintura..... <input type="checkbox"/> 1 (014)
Cigarrillos rubios..... <input type="checkbox"/> 2	TV en blanco y negro..... <input type="checkbox"/> 2	Cerámica..... <input type="checkbox"/> 2
Puros..... <input type="checkbox"/> 3	Tranquilidad..... <input type="checkbox"/> 3	Escultura..... <input type="checkbox"/> 3
Cannabis..... <input type="checkbox"/> 4	Máquina de escribir..... <input type="checkbox"/> 4	Grabados..... <input type="checkbox"/> 4
Cognac..... <input type="checkbox"/> 5	Aire acondicionado..... <input type="checkbox"/> 5	Objetos de diseño..... <input type="checkbox"/> 5
Buen gusto..... <input type="checkbox"/> 6	Moto..... <input type="checkbox"/> 6	Muebles de estilo..... <input type="checkbox"/> 6
Bebidas refrescantes..... <input type="checkbox"/> 7	Espacio..... <input type="checkbox"/> 7	Comportamientos..... <input type="checkbox"/> 7
Problemas digestivos..... <input type="checkbox"/> 8	Coche..... <input type="checkbox"/> 8	Joyas..... <input type="checkbox"/> 8
Problemas económicos... <input type="checkbox"/> 9	Cámara fotográfica..... <input type="checkbox"/> 9	Monedas..... <input type="checkbox"/> 9
Problemas sexuales..... <input type="checkbox"/> 1 (08)	Tiempo..... <input type="checkbox"/> 1 (012)	Sellos..... <input type="checkbox"/> 1 (015)
Gel de baño..... <input type="checkbox"/> 2	Equipo de alta fidelidad... <input type="checkbox"/> 2 (012)	Gastronomía..... <input type="checkbox"/> 2
Champú..... <input type="checkbox"/> 3	Sueño..... <input type="checkbox"/> 3	Tapices..... <input type="checkbox"/> 3
Cremas para la piel..... <input type="checkbox"/> 4	Embarcación deportiva.... <input type="checkbox"/> 4	Ambigüedades..... <input type="checkbox"/> 4
Cerveza..... <input type="checkbox"/> 5	Piano..... <input type="checkbox"/> 5	Orfebrería..... <input type="checkbox"/> 5
Vino..... <input type="checkbox"/> 6	Organos..... <input type="checkbox"/> 6	Libros para bibliófilos.... <input type="checkbox"/> 6
Colonia..... <input type="checkbox"/> 7	Fantasia..... <input type="checkbox"/> 7	Antigüedades..... <input type="checkbox"/> 7
Felicidad..... <input type="checkbox"/> 8	Tedio..... <input type="checkbox"/> 8	Ambientes..... <input type="checkbox"/> 8
Perfume..... <input type="checkbox"/> 9 (09)	Sistema de Seguridad..... <input type="checkbox"/> 9	Ideas..... <input type="checkbox"/> 9
Whisky..... <input type="checkbox"/> 1	Tarjeta de crédito..... <input type="checkbox"/> 1 (013)	Juegos..... <input type="checkbox"/> 1 (016)
Agua tónica..... <input type="checkbox"/> 2 (09)	Valores (religiosos-éticos) <input type="checkbox"/> 2	Jardinería..... <input type="checkbox"/> 2
Teorías..... <input type="checkbox"/> 3	Represión..... <input type="checkbox"/> 3	Horticultura..... <input type="checkbox"/> 3
Ideologías..... <input type="checkbox"/> 4	Familiares..... <input type="checkbox"/> 4	Otros..... <input type="checkbox"/> 4

(017)	(018)	(019)	(020)	(021)	(022)

Te defines como:

	Artista profesional <input type="checkbox"/> 1	Critico especializado <input type="checkbox"/> 2	Enseñante de Arte <input type="checkbox"/> 3	Político cultural <input type="checkbox"/> 4	
Profesional técnico interesado <input type="checkbox"/> 5	Estudiante interesado <input type="checkbox"/> 6	Aficionado <input type="checkbox"/> 7	Aficionado ocasional <input type="checkbox"/> 8	Ajeno <input type="checkbox"/> 9	(023)

Sexo: Femenino 1 Masculino 2 3 (024)

Profesión.....
(anotar con el mayor detalle)
Población.....Dist. Post.....Provincia.....
Estado civil Soltero/a 1 Casado/a 2 Viudo/a 3 Separado/a 4 Divorciado/a 5 (025)

Edad hasta 17 años.... 1 de 18 a 21..... 2 de 22 a 24.... 3 de 25 a 34..... 4 (026)
de 35 a 44..... 5 de 45 a 54..... 6 de 55 a 64.... 7 más de 65..... 8

Nivel de ingresos. Clasifíquese Vd. mismo dentro de una de las categorías que se incluyen a continuación.
Muy altos... 1 Medio-altos... 2 Medios... 3 Medio-bajos... 4 Bajos... 5 Sin... 6 (027)

Sus ingresos económicos provienen total o parcialmente del arte o de otras actividades?
Totalmente del arte.... 7 Parcialmente del arte.... 8 De otras actividades.... 9

Clasifique su alimentación dentro de una de las categorías que se incluyen a continuación.
De muy alta cualidad.... 1 De alta calidad.... 2 De calidad media.... 3 De baja calidad.... 4
Prepara Vd. su comida..... 5 (028)
Otras personas preparan su comida..... 6
alguien de su familia..... 7
otras personas..... 8

Nivel de estudios:
Estudios superiores.... 1 Estudios medios.... 2 Estudio elementales.... 3 (029)

MUCHAS GRACIAS POR SU COLABORACIÓN

* Encuesta presentada por CVA en CONINFERENCIA, Aula de Cultura de Vitoria en 1981.

Francisco Javier San Martín, comisario de la exposición retrospectiva del colectivo CVA en el año 2002, CVA (1980-1984) en Artium, reflexiona así sobre el papel del autor en el texto para el catálogo de dicha exposición:

Daniel Buren... condujo a la pintura a un terreno drásticamente inexpressivo en el que decrecía ante todo el papel del «autor». Buren se situó entre la fracción más radical de la pintura y la más pictórica del arte conceptual: «llueve, nieva, pinta», conjugando el verbo pintar en modo impersonal, aborda la idea de una radical neutralidad. «Por eso ahora podemos por vez primera decir 'pinta' como decimos 'llueve.' Cuando nieva nos hallamos en presencia de un fenómeno natural, cuando 'pinta' en presencia de un hecho histórico». Buren redujo su lenguaje a invariantes formales repetidas hasta el infinito, en un intento por demostrar la «convencionalidad» de la pintura como lenguaje artístico, así como de valorar el contexto físico en el que se presentaba la obra. A mediados de los años 60, Buren es el único artista europeo de verdadera relevancia interesado aún en la viabilidad de la pintura.(...) Daniel Buren, en su ambigua reivindicación de una pintura sin autor, consideraba que Duchamp mostró su inteligencia detectando la crisis inevitable de la pintura retiniana, pero también demostró su impotencia para abandonar el problema, a través del «ready made», en lugar de reflexionar sobre sus posibilidades de transformación.

Mientras tanto, una nueva generación de artistas italianos, muchos de ellos surgidos del magisterio de Fontana y Manzoni, comenzaron a desarrollar un trabajo que, entre otros aspectos, no tomaba a Duchamp como campo de batalla donde todo habría comenzado o todo habría acabado, sino que ampliaba sus referencias al conjunto de la Historia del Arte. Frente a una estrategia ideologizada y materialista de Support-Surface y otra de raíz formalista de los minimalistas, la reconstrucción del objeto cuadro en Italia tendría en cuenta el espesor de la historia y habría estudiado los componentes de la pintura a través del concepto central de representación, negociando entre un lenguaje moderno, en algunos casos asimilable a la órbita post-minimalista, y una perspectiva de largo alcance que no desdeñaba la revisitación del pasado. Un arte que abordaba ya alguna de las bases de la posmodernidad, pero sin ceñirse a una perspectiva de pura y estricta modernidad. La propia idea de Italia como palimpsesto del arte occidental habría facilitado el diálogo de estos artistas con el arte de otras épocas y les habría permitido abordar los mecanismos de la mimesis, la copia, el espejo y reflejo o el molde, en definitiva el problema de la representación contemporánea, desde una densidad que incluía a la historia.(...) ... [A principios de los años 70] Michelangelo Pistoletto encontró una estrategia política de participación del espectador^[29] muy diferente de la demagogia del GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel, Grupo de Investigación de Arte Visual).^[30] Pistoletto puso a punto un sistema de gran densidad simbólica basado en la ambigüedad calculada entre imagen y soporte. La imagen serigrafía sobre papel de seda se incluye imperceptiblemente sobre un soporte reflectante. Pistoletto pro-

[29] Citado por Francisco Javier San Martín en el catálogo CVA 190-1984, Artium, 2004, p. 67, nota nº 9: Es muy significativo, respecto a esta demagogia populista, la comparación entre la suave invitación de Duchamp, «Prière de toucher» (Se ruega tocar), que ejemplifica una distensión entre arte y espectador, y la expresión «Interdit de ne pas toucher» (Prohibido no tocar) de uno de los primeros manifiestos del GRAV. Cfr. *Assez de mystifications (1963)*, reproducido en *Denys Riout, L'Arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*. Einaudi, Turín, 2000, pp. 344-345.

[30] Citado por Francisco Javier San Martín en el catálogo CVA 190-1984, Artium, 2004, p. 67, nota nº 10: En el GRAV la participación del espectador se lleva a cabo a través del predominio del elemento óptico-cinético y de la idea de juego. Como Víctor Vasarely, quien afirmaba que sus cuadros ópticos constituían la única forma de imagen verdaderamente democrática, ya que podían ser percibidos exactamente igual por una persona culta o por un analfabeto. Los Morellet, Yvaral y Cia descubrieron el camino más corto para saltarse el marco del arte era la actividad lúdica y participativa en la ciudad moderna. Pero Guy Debord había escrito ya su libro sobre el espectáculo muchos años antes.

pone sus imágenes entre la cotidianidad y lo político, mientras que soporte refleja al espectador. Cada instante de visión se encuentra personalizado: el espectador queda incluido en la obra a través de su protagonismo reflejado. Comparado con la fotografía, que siempre documenta un pasado, el espejo ofrece una 'continuidad del instante', más próxima a la cámara de video de circuito cerrado: todo lo que ve lo registra, pero lo olvida instantáneamente. «Los cuadros de Pistoletto reflejaban a comienzos de los años 60, cuando fueron creados, los espacios, personas y mobiliario de aquella época, y dentro de un siglo, si aún existen, acogerán espacios aún no construidos, personas no nacidas y inmuebles aún sin diseñar. Una promesa de futuro contenida en la superficie de permanente actualidad, una representación situada en el flujo de la duración»^[31].

Hacia 1984 teóricamente habían dejado de trabajar como CVA, sin embargo después de ese año aún siguieron creando obras entre los dos y exponiendo juntos, de hecho, en 1986 expusieron como CVA en la exposición Nervión (1986)^[32] y en el Aula de Cultura de Basauri, como veremos en el siguiente extracto de un documento de la época. Con motivo de la exposición de CVA en el Aula de Cultura de Basauri en enero-febrero de 1986, Xabier Sáenz de Gorbea escribe:

CVA es un colectivo compuesto por Marisa Fernández y Juan Luis Moraza que surge en 1979 como empresa de artistas. Desde entonces han trabajado juntos y presentando obras en común. El año pasado sorprendieron, no por ganar los dos primeros premios de Gure Artea, sino por presentar obras individuales. Dualidad de firmas que también aparecen en esta exposición. La mayor parte se presentan en común, solamente tres dibujos se distinguen como de Juan Luis Mordaza. Hasta aquí la circunstancia, por encima de ella una cosa queda clara: Marisa y Juan Luis son CVA y no al contrario, CVA no es un sello, marca de fábrica o centro de vigilancia artística que imponga sus reglas o sus coordenadas, sino que son dos artistas que tienen en común aspectos referentes al trabajo creativo manteniendo, sin embargo, su propia personalidad. La exposición en este sentido es reveladora. Por otra parte, se nos muestra que las cosas, los conceptos no son tales, no son valores incuestionables, que están, o tienen su definición, sino que son algo mucho más inaprensible e inexpressable. CVA nos hablan plásticamente en sus dibujos, pinturas y esculturas de vapores de materiales, de vapores de formas, de vapores de signos y de vapores de colores.

Hablan en una palabra, de la relatividad poniendo en cuestionamiento la misma esencia de las cosas y de las palabras.

El mensaje, el contenido, siempre es relativo, lo único que queda es la trama sutil de obsesiones, de conocimiento y cultura, de vivencias, emociones y educación. Lo que pueden ofrecer al espectador es su subjetividad, la subjetividad de una enorme sensibilidad a la hora de tejer la trama de colores y materiales cargados de connotaciones y claves ciertamente herméticas. (...)»^[33]

[31] Francisco Javier San Martín, «turbulencias en la cámara», en el catálogo Pintura de Cámara, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, julio-septiembre de 2000, p. 27.

[32] Catálogo exposición colectiva «Nervión», texto de Javier González de Durana: A propósito de los tiempos de las intenciones y las intenciones de las palabras. Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 23 abril - 10 mayo, 1986.

[33] Xabier Sáenz de Gorbea, *Marisa Fernández y Juan Luis Moraza son CVA*, Diario Deia, 7 de febrero de 1986. Ver online: <http://biblioteca.artium.org/Record/84597/Description#tabs> (consultado el 3 de noviembre de 2011)

A finales de 2004 y principios de 2005, Artium les dedicó una exposición en cuyo catálogo Javier González de Durana hacía la siguiente reflexión:

La trayectoria de CVA se insertó muy activamente en un plano de debate y de experimentación en las fronteras de la sensibilidad artística, aportando una fértil visión de las paradojas de la representación artística, de la disolución de la obra de arte que quedaba reducida a sus puros límites y soportes: el marco y la peana, transformándose éstos en metáforas del arte mismo, de su problemática posición a raíz de las formulaciones radicales de la primera mitad del siglo XX. Los objetos surrealistas, Marcel Duchamp, las posturas reduccionistas del minimalismo, el conceptualismo..., formaron parte de la encrucijada en la que se movió CVA, justamente en un momento —el final de los años 70 y principios de los 80— de transformación y de cambio sustancial, no sólo en el sistema del arte sino, sobre todo, en la dirección hacia la que se encaminaba. Kosuth y el metalenguaje del arte, Manzoni y su escultura-pedestal para sostener el mundo, y Smithson con sus análisis sobre el enfriamiento general y la tendencia hacia la disolución de todo lo existente, incluido el arte, como efectos proclamados por la tercera ley de la termodinámica, entre otros, fueron puntos de partida que, entremezclados con las aportaciones procedentes de campos como la antropología, las ciencias físicas, la semiótica y la sociología, dieron lugar a un brillante conjunto de trabajos y proyectos, algunos de los cuales terminaron «contestando» los orígenes artísticos mismos de los que habían partido. Se trataba, como ellos mismos señalaron en 1983, de producir «acciones abiertas a ilimitadas aventuras basadas en el conocer y el deseo de comprensión y mutación», sin renunciar a una «intervención no neutral sensible» que provocarse «mutaciones» en la escena cultural del momento y, en particular, en los contextos de recepción del arte. Es decir, el marco de su actividad rompió los límites tradicionales de «lo enmarcado» abriéndose a los complejos mecanismos de la vida, del juego de la vitalidad laboral/mental «en, a, sobre, desde el arte». (...) En conjunto, el bagaje global de CVA configura una aventura intelectual y creativa plena de riesgos y de trampas asumidas, de celebraciones intensas que cuestionaron los límites del arte con rigor, no exento de un humor sutil, con reflexiones activas (muchas veces trasladadas a textos intrincados, atravesados por clarividencias y contradicciones sorprendentes) y acciones precisas: una suerte de perfecta esfera dorada, como en uno de sus trabajos más conocidos, fruto de la inteligencia prospectiva y analítica. (...) En el adusto e hispido panorama vasco de aquellos años el trabajo de CVA resultaba irónicamente conceptual, cargado de sutiles matices y deslumbrante sin grandilocuencias.^[34]

^[34] Catálogo de la exposición CVA (1980-1984), Artium, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, "Esfera dorada" texto de Javier González de Durana, Vitoria-Gasteiz 2004, pp. 5-9.



CVA, Metafísica artística, 1979.

CVA: Cicatriù a la matriù, Metrònom. Barcelona, 1982.

CVA, (P) Punto de vista, 1982. Instal·lació de mesures variables.



CVA: *Aureola*, 1983. Alambre de espiño dorado. 33 x 20 cmØ

CVA: Pedestal en marco, 1983. Collage 15 x 16,5 cm.



Proyecto Mostra

Formado por Alberto Lomas, Ana Dávila, Claus Groten, Manu Serramito, y Rosa Soloaga.

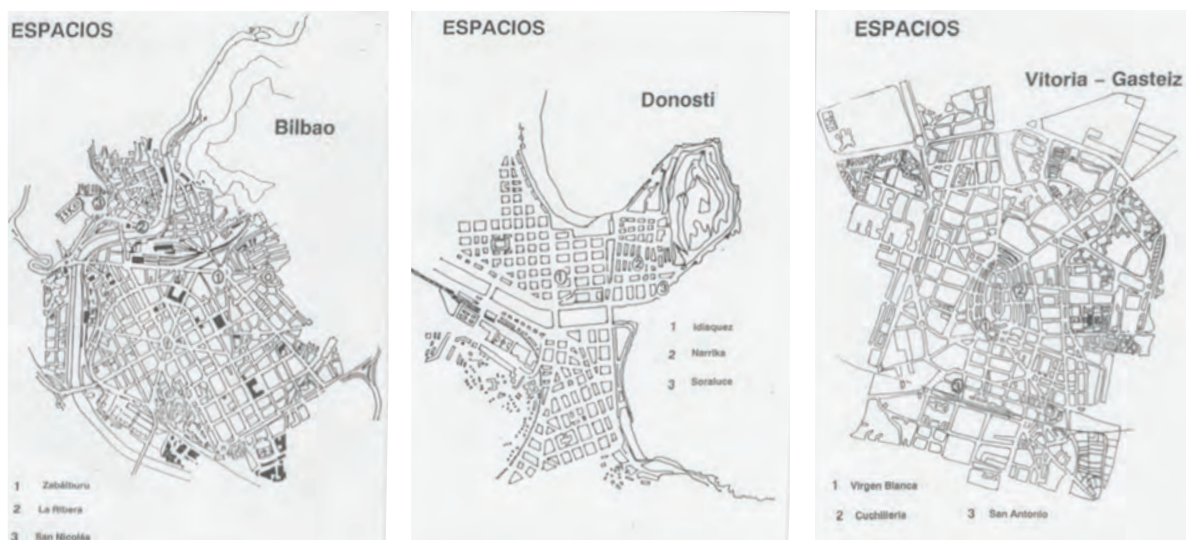
Grupo de arte de intervención formado inicialmente por Alberto Lomas y Claus Groten, al que posteriormente se incorporaron Ana Dávila, Rosa Soloaga y Manu Serramito, en la fase inmediatamente posterior al primer proyecto colectivo. En el informe de la *Serie I del Proyecto Mostra* la participación se especifica en los siguientes términos: «Idea original: Claus Groten y Alberto Lomas. Desarrollo y ejecución: Ana Dávila, Rosa Soloaga, Manu Serramito, Alberto Lomas, Claus Groten. Música: Raúl Lomas.»^[36]

El grupo se forma en la Universidad y a pesar de que cada uno de los miembros pertenecía a diferentes cursos y disciplinas, los trabajos se presentaban de forma conjunta

^[36] Informe de los proyectos del Proyecto Mostra cedido por Ana Dávila.

en todos los cursos y asignaturas. Por lo que desde el principio se decantan por un tipo de autoría compartida donde, como veremos, llegan incluso a integrar intervenciones de personas anónimas: la Serie I del *Proyecto Mostra* (1990) consistió en lo que el grupo denominaba una *acción-intervención* en la ciudad, que consistía en colocar en la calle (ver imágenes de los planos de las ciudades) unas planchas metálicas de 170 x 250 cm para que la gente incidiera en ellas como creyera conveniente, también se recogían sonidos en los mismos puntos urbanos donde se colocaban estas planchas, a las que posteriormente aplicaban una capa traslúcida y se exponían junto a instalaciones sonoras. Cada chapa llevaba inscritos los datos de su ubicación, fecha, manipulación de manera claramente visible, lo que hacía de ellas eslabones de un proceso donde lo conceptual tenía un peso considerable, junto a la sistematización del proceso y a la distribución de la autoría. En sus escritos llama la atención el énfasis del grupo por describir el proceso de trabajo, que describen como un *muestreo sistemático de un 'fenómeno' en el que intervienen el tiempo y el espacio; implica una «acción» directa, que nos proporciona los medios (imágenes, objetos, etc.) para lograr una serie de 'producciones': tridimensionales, bidimensionales, audio, etc.*^[37]

Proyecto Mostra, Serie I, 1990. Planos de las ciudades con los puntos donde se colocarían las planchas.^[38]



[37] Informe "Descripción general del proceso de trabajo" del Proyecto Mostra cedido por Ana Dávila.

[38] Informe "Descripción general del proceso de trabajo" del Proyecto Mostra cedido por Ana Dávila.



Proyecto Mostra, *Serie I*, 1990. Algunas de las planchas de 170 x 250 cm c/u colocadas en distintas ciudades.

Proyecto Mostra, *Serie I*, 1990. Plancha de 170 x 250 cm colocada en Vitoria-Gasteiz, que desapareció antes de ser recogida por el grupo.



En palabras de Itxaso Mendiluze^[39], en el Proyecto Mostra, «se reafirma la preocupación por el proceso como idea y se crea un juego doble respecto a la autoría. Las primeras grietas comienzan a cicatrizar. Es un grupo interdisciplinar formado en la UPV/EHU y del cual (Alberto) es co-fundador. Junto a Claus surge el primer proyecto, serie 1. Localización: tres ciudades vascas. Realización: en tres puntos de cada una de ellas tres planchas de metal. Carteles, escritos..., seguimiento de foto y sonido. Una vez llenas se retiran y se cubren de traslúcido. Manu, Ana y Rosa; se reivindica la autoría conjunta de la obra y la interlocución está servida. En el lugar de las planchas robadas un cartel; *substraído*».^[40] Algunas de las chapas fueron robadas en la calle, cuando eso ocurría se sustituía la robada por una nueva chapa en la que se inscribía la palabra «*substraído*».

Un nuevo proyecto surge junto a Ana dentro de Proyecto Mostra, serie 2; 1992. Un travelling en coche por los márgenes de la ría. Cada uno elige objetos interesantes o interesados que surgen en las mareas bajas. Registro: vídeo, audio y foto. Los objetos se re-

[39] Texto de Itxaso Mendiluze, *Arte con acción y otras materializaciones 1989/2007*, (escrito a petición de Alberto Lomas y realizado a partir de numerosas conversaciones y entrevistas anteriores, con motivo de su participación como ponente en los «Encuentros de Autogestión y Arte de Gestión», 2007).

[40] Texto de Itxaso Mendiluze, *Arte con acción y otras materializaciones 1989/2007*, (escrito a petición de Alberto Lomas y realizado a partir de numerosas conversaciones y entrevistas anteriores, con motivo de su participación como ponente en los «Encuentros de Autogestión y Arte de Gestión», 2007).

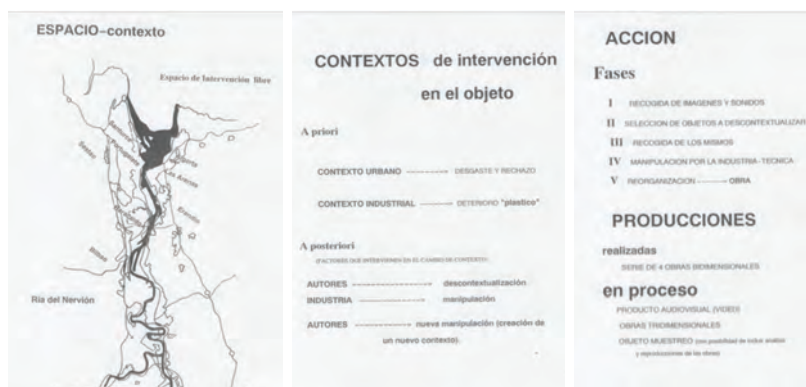
cogen tal cual y se llevan a planchar en las industrias cercanas. Presentación: se señala el lugar en el paisaje, se coloca la foto en el fondo y el objeto encima, tensado en el marco la calcografía de la ría y la situación. Objetos envasados al vacío cuelgan sobre cajas de metal llenas de agua. En el fondo el plano. En el centro un monitor con vídeo. A partir del sonido recogido Raúl y Pedro^[41] se explayan. Nuevas contradicciones en la Universidad, el género no es cerrado para nosotros. Obras bidimensionales, tridimensionales, audiovisuales y mixtas, englobadas en un todo; la globalidad fractalizada; la totalidad; ¿Qué te interesa? Te doy esto.^[42]

En el informe de la Serie II se indica «Idea original: Ana Dávila y Alberto Lomas. Desarrollo y ejecución: Proyecto Mostra (Rosa Solóaga, Manu Serramito, Ana Dávila, Claus Groten, Alberto Loma). Música: Raúl Lomas.»^[43]



Proyecto Mostra, Serie II, 1991

Proyecto Mostra, Serie II, 1991-1992. Esquemas del proyecto.



«Comienzan mis primeras dudas. ¿Quién? ¿De quién es la idea original? ¿Quién la puede ejecutar?» No es posible huir de los conflictos, tiran Euskalduna, Altos Hornos, se suceden las huelgas en la universidad..., Paco Juan, Félix Placer, Josu Rekalde, Bene Bergado, Juan Crego, Rita Sixto^[44] en la interlocución, unos por edad otros por un trascender las disciplinas tradicionales, palabras y discursos que hacen crear un lenguaje propio, un discurrir de la memoria. Las historias paralelas del arte no convencen y hay que ir más allá. Se

[41] Raúl Lomas y Pedro Ráez (músicos). Raúl Lomas y Alberto Lomas han trabajado en colaboración posteriormente en numerosas obras (vídeos, acciones, instalaciones, etc).

[42] Texto de Itxaso Mendiluze, (escrito a petición de Alberto Lomas y realizado a partir de numerosas conversaciones y entrevistas anteriores, con motivo de la participación de éste como ponente en los «Encuentros de Autogestión y Arte de Gestión», 2007).

[43] Informe «Descripción general del proceso de trabajo» del Proyecto Mostra cedido por Ana Dávila.

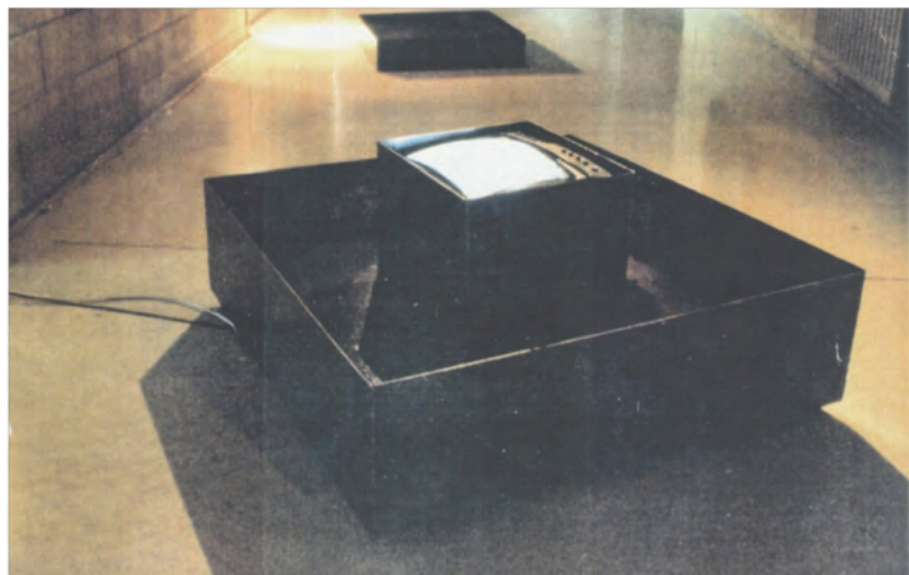
[44] Alberto Lomas: «Algunos de los escasos docentes de la UPV/EHU que aceptan nuestra propuesta de trabajo de un modo abierto, y no como una agresión gratuita. Habría que añadir a Patxi Urquijo que finalmente pasa a ser mi director de tesis y que en ese momento se mantiene en un segundo plano, como un observador...».

trata de verlo como un complejo global, una fusión, y era eso lo que en «Proyecto Mostra» se estaba dando a ver; la exposición directa de una conciencia. La confluencia de ideas y de pensamiento siempre han estado presentes en la historia, no había modo de discernir, era una farsa. En ese proceso global el autor ya estaba presente como ejecutor. La poética ya surge en el proceso.^[45]

Instalación audiovisual del Proyecto Mostra en la Sala Araba, Fundación C.Vital, 1992.

Instalación audiovisual del Proyecto Mostra en la Sala Araba, Fundación C.Vital, 1992.

Proyecto Mostra, obra descrita en el informe del grupo como "Video integrado en obra tridimensional", 1992.^[46]



^[45] Texto de Itxaso Mendiluze, *Arte con acción y otras materializaciones 1989/2007*, (escrito a petición de Alberto Lomas y realizado a partir de numerosas conversaciones y entrevistas anteriores, con motivo de la participación de éste como ponente en los «Encuentros de Autogestión y Arte de Gestión», 2007).

^[46] Informe «Descripción general del proceso de trabajo» del Proyecto Mostra cedido por Ana Dávila.

Para este momento Claus Groten ya no colaboraba en el grupo, según el citado informe la *Serie IV* del Proyecto Mostra era idea original de Manuel Serramito, el desarrollo y la ejecución del Proyecto Mostra (Rosa Soloaga, Ana Dávila, Alberto Lomas y Manuel Serramito) y el sonido de Raúl Lomas.



Proyecto Mostra, *Serie V*, moldes de tapas metálicas de Marsella y de Bilbao. 1992-93.

Proyecto Mostra, Instalación audiovisual, con imágenes de las tapas metálicas de Marsella, Lisboa, Bilbao y S'Hertogenbosh y sus respectivos nombres realizados en moldes traslúcidos con pequeños objetos personales (entradas, billetes, monedas, etc.) recogidos en cada una de las ciudades y posteriormente rellenos con resina de poliéster. También recogen sonidos urbanos como vehículos, voces, tumultos, radio, pasos...captados con la cámara y con grabadora.

Prótesis Visual, acción de Alberto Lomas, 30 de noviembre de 2000, Bilbao. Fotografías de Txema Franco Iradi.

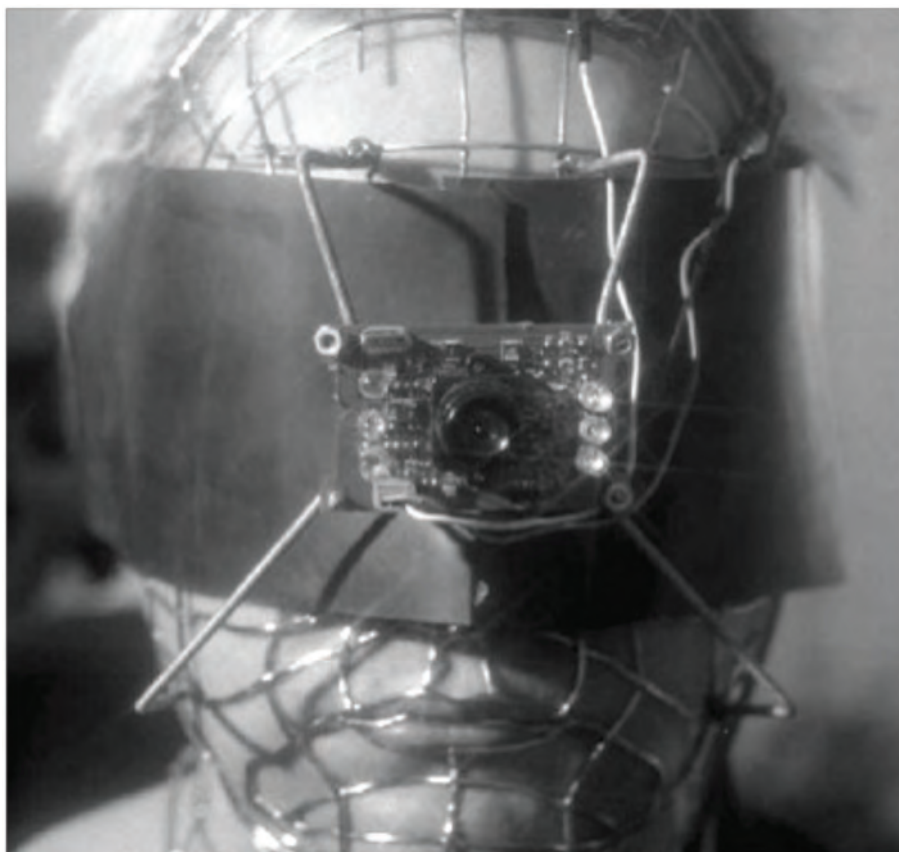


Erasmus marca un golpe crucial. Situados en diferentes lugares se proponen dos vertientes. Manu y Alberto lanzan dos propuestas que al regreso se funden en una. Con fotografías de los lugares, el alcantarillado en fibra de vidrio y unas letras que hacen el nombre del lugar, ciudad. La síntesis final se presenta en la Iglesia de la Merced. Realización: proyección vídeo de las fotografías, letras iluminadas desde abajo, individuales a los lados y el positivo del alcantarillado sobre el que se puede andar y mediante el cual se crea una vez más la interlocución y llega el momento de crisis, Proyecto Mostra se está disolviendo. En 1993 alquilan una nave industrial en Zorrozaurre; Rosa, Manu, Ana y Alberto (junto a otras personas que desarrollan su propia obra). Comienza una nueva fase: En Canal^[47], conciertos, eventos multimedia, acciones, fiestas, desfiles, que encuentran un lugar en un contexto social que los rechaza la primera acción de Alberto Lomas: «Catarsis»^[48]. Sin un conocimiento profundo de los conceptuales, el objeto y el tiempo se convierten en análisis constante y presente; el objeto como proceso y sobre todo el tiempo. En palabras de Alberto Lomas: *Raúl toca en un piano una canción de Papá. Mientras Javi y Alberto destrozan otro con mazas y motosierras. Ambos con camisas blancas del revés. Cuando la canción es inaudible los tres en grupo destrozan el piano. Entra Lydia con el coche de Papá. Ilumina la acción, toca la bocina y nos saca de la nave. Se plantea la necesidad de una asociación que vehicule éste tipo de eventos; de ahí también la Asociación Cultural En Canal. Da comienzo 1994; se presenta «Necrosis en la polla» (póstumo Chinaski) al tiempo que muere, Bukowsky. Soldamos un tubo vertical. Ana^[49], sujeta a un arnés corta con la rotaflex un cable que sujeta una pieza de metal que se introduce en el falo/tubo. Se tambalea y lo tiramos. Alberto es seleccionado en el taller de Muntadas (Arteleku). Muntadas tiene información sobre la asociación «En Canal», «Proyecto Mostra» y «Cocina». En el curso despiertan nuevas inquietudes y se disipan otras, importantes asociaciones y discursos que influirán las posteriores obras. Hans Hacke, Wodisczko, Muntadas. El fluir es más dinámico, la totalidad de lo fractal se hace más presente, acción, instalación y lo social (deshecho, industria,...). Primer contacto con internet y con modelos organizativos más complejos.*

[47] *En Canal*, es una asociación sin ánimo de lucro que surge a partir de diversos eventos multimedia realizados desde la nave industrial que el colectivo utilizaba como estudio.

[48] Nota de Alberto Lomas: la acción fue «realizada con la colaboración de mis hermanos, Raúl, Javier y Lydia».

[49] Nota de Alberto Lomas: «Ana Dávila, co-participa en Proyecto Mostra y colaboradora habitual en mi obra hasta la actualidad».



Prótesis Visual, acción de Alberto Lomas, 30 de noviembre de 2000, Bilbao. Fotografías de Txema Franco Iradi.



Ana Dávila y Alberto Lomas preparando Prótesis Visual, 2000.

Albero Lomas, acción *Prótesis III*. Muelle 3, Bilbao 4 de junio de 2001. Fotografía: Txema Franco.



Alberto Lomas y Azegiñe Urigoitia, «*La mirada del otro II*», La Acería, Bilbao, 19 de diciembre de 2001. Fotografía: Txema Franco.





Ana Dávila y Alberto Lomas en «*La Mirada del otro II*», acción en la Fundación Botín, Santander 12 de agosto de 2002. Fotografía: Txema Franco Iradi.



Ixone Sádaba y Alberto Lomas en «*La Mirada del otro II*», acción en la Fundación Botín, Santander 12 de agosto de 2002. Fotografía: Txema Franco Iradi.

En Canal sigue con mucha actividad. Alberto cubre la parte de coordinador artístico y cara a prensa. La tecnología e internet toman relevancia en el trabajo tras el curso de Muntadas en Arteleku. Surge «Luz fría»^[51]. Se presenta en la fiesta «Invierno otra vez» de Parole y junto a Rosa Soloaga. Hay dos frigoríficos, pero el intento es fallido. Se vuelve a presentar en unas jornadas de la UPV/EHU en En Canal; «El cuerpo y el Audiovisual». Por problemas de salud entra Raúl y Alberto introduce textos desde el ordenador.

Se empiezan a consolidar en Red Arte, en el año 1996. Se consigue una realización buena de «Luz Fría» en los «Encuentros de Vídeo de Pamplona». Se introduce internet, hay cambios, se completa y funciona mejor. Paralelamente aparecen Fermín, Jorge, Judas,...^[52]

Junto a Víctor, Fermín y JMGI^[53] se presenta «Asuntos internos para la ley y el arte» en las jornadas «Jack el Performador».

Se funda la asociación Abisal, en 1996. Se presenta Abisal en Red Arte, entre Fermín y Alberto consiguen aglutinar a un mínimo de gente.

Todo el discurso hasta ahora mantenido y el que le sigue, van acompañados de trabajos en el campo de la gestión que muchos de ellos se vinculan al Espacio Abisal y en varias ocasiones al festival MEM; «Por Amor», colectiva coordinada junto a Carmen Cantón. «Acción y documento», «Construcciones del deseo», «Territorios habitables» junto a Ana Dávila y Beatriz Silva, «Imágenes plácidas imágenes complacientes», «Arte en el Séptimo», «Bellamatic Tour», «Phonovisión»..., Entre tanto se suceden conferencias y mesas redondas entorno al trabajo expuesto y al arte en acción así como entorno a la coordinación. Ambos campos se entrecruzan una y otra vez en pro de un discurso propio reflejado y espacios de reflejo. (...) Se trata de «Cohabitación», de «Tránsito», de «In/visión Remote»...^[59] Se trata de aprehender lo visible, lo expuesto, el discurso en su completud, pues el eje ya es visible. Se trata de la mirada oculta o del tránsito final. Llegamos al 2004, llegamos al «Real Remote Guided»^[60], a «Errespetu Osoa» o a la tranquilidad censurada por la acción.^[61]

^[51] Nota de Alberto Lomas: «Primera acción vinculada a la tecnología, por problemas logísticos fue completada posteriormente, evolucionando en función de los cambios tecnológicos.»

^[52] Fermín Moreno, Jorge Rubio y Judas Arrieta. Coordinadores entre otros de la propuesta "Talleres Abiertos" con cuyo comité gestor colaboró también Alberto Lomas en esa edición.

^[53] Víctor Cabaco y JMGI, este último colaboró con Alberto Lomas en diferentes propuestas y formó parte en alguna de las materializaciones de «Luz Fría»

^[56] Texto de Astrid Wege, en VV.AA.: «Art at the Turn of the Millenium», Taschen, Köln 1999.

^[57] Nota de Alberto Lomas: «Mina Espazio, espacio autogestionado vinculado al teatro, la performance y a muy diferentes tipos de materializaciones artísticas.»

^[58] Nota de Alberto Lomas: «Jess, también conocido como Jesús Puello creador que a partir de su experiencia como actor ha transcendido su trabajo a la realización audiovisual, performance y otras materializaciones híbridas. Su obra "Stock de Muerte" es un puente muy real entre acción y teatro, en la que consigue impedir la actuación teatral del único actor real participante (Ander Lipus).»

^[59] Nota de Alberto Lomas: «En estas obras se utilizan elementos mínimos que en ocasiones casi se camuflan entre el público. Estas obras han sido materializadas en ocasiones con posterioridad al 2004, fecha en la que la autora pone fin al texto.»

^[60] «Utilizando un complejo sistema de transmisión de video, GPS y controles de forma inalámbrica, Alberto Lomas con un casco digital era controlado por el público, circulando por los alrededores del Mercado del Ensanche. El «sujeto guiado» como se denomina a sí mismo, también podía ser controlado y monitorizado a través de Internet», ver en: <http://www.irontec.com/ eventos.html> (consultado el 21 de noviembre de 2011). Nota de Alberto Lomas: «Fue un ambicioso proyecto realizado con la colaboración de David Cabellos (programación) y Ana Dávila (imagen) fundamentalmente. Sólo ha sido materializado una vez dado el alto nivel de producción que exige.»

Pilar Albajar y Antonio Altarriba

Nacidos en Huesca y Zaragoza respectivamente, en la actualidad viven y trabajan en Vitoria-Gasteiz. Trabajan juntos desde 1988. Antonio Altarriba es catedrático de Literatura Francesa, escritor y guionista. El trabajo de este equipo se basa en la metáfora y la alegoría, creando claves simbólicas a partir de fotomontajes y escenas de fuerte contenido visual y significativo. Altarriba concibe los temas y diseña cada una de las imágenes. Pilar Albajar centra su trabajo en la realización de la imagen, encargándose de todos los aspectos técnicos. Su obra gira en torno a la conducta humana, desde la envidia o los celos a todo tipo de miedos y experiencias traumáticas, con una especial atención al sexo y las relaciones personales. Han expuesto su obra en galerías privadas de Nueva York, Venecia, Toulouse o Colonia y participado en los festivales fotográficos PhotoEspaña, Madrid 2000; Fotofest, Houston, 1992; Fotonoviembre, Tenerife, 1999; Phoart, Heilderberg, 1992.

Nuestro trabajo surge de una colaboración no demasiado usual en el mundo de la fotografía y, sin embargo, extendida en otros medios basados en la imagen. Uno de nosotros actúa como guionista y el otro se encarga de la realización. Así pues Antonio Altarriba concibe los temas de las series y diseña cada una de las fotos proponiendo tanto la figuración como su distribución en el plano. Pilar Albajar, por su parte, marca las pautas estéticas, escoge los modelos y los decorados y se encarga de todos aquellos aspectos relacionados con la puesta en escena. Naturalmente para obtener los mejores resultados la comunicación es constante y la intervención de uno en el campo del otro muy frecuente.

Con la fotografía pretendemos explorar temas profundamente arraigados en nuestra sensibilidad o en nuestra cultura. En ese sentido las referencias a fotografiar no se encuentran en el exterior —la realidad en sus múltiples aspectos— sino en el interior —la mente en su manera de interpretar esa realidad— Queremos dar cuenta de ese mundo hecho de fantasmas, sueños, prejuicios, nociones culturales, ideas recibidas, obsesiones y delirios que bulle en nuestra cabeza. El desafío consiste en lograr que el imaginario adquiera forma y, de una manera o de otra, se encarne o, si se quiere, que nuestras fantasías reaccionen a la luz y cristalicen en fotografía. Para ello ponemos en funcionamiento ciertas dinámicas de relación entre los elementos

Más información en el Festival Internacional de Nuevas Tecnologías, Arte + Comunicación «CiberArt-Bilbao 2004» o en la revista «a-mínima» nº8, Págs. 108 a 115).

[61] Texto de Itxaso Mendiluze, *Arte con acción y otras materializaciones 1989/2007*, (escrito a petición de Alberto Lomas y realizado a partir de numerosas conversaciones y entrevistas anteriores, con motivo de su participación como ponente en los «Encuentros de Autogestión y Arte de Gestión», 2007).¹

de la figuración, establecemos asociaciones, combinamos o inventamos cuerpos y objetos con el fin de obtener imágenes donde las claves simbólicas sustituyen los tradicionales valores documentales. Se trata, pues, de un trabajo que no exige la identificación sino la interpretación. Para facilitarla agrupamos nuestra obra en series y otorgamos una gran importancia a los títulos. Es el mejor método para delimitar un tema (El miedo, El sexo, El pecado...) y declinarlo en todos sus avatares.

Tal y como la utilizamos, la fotografía no se «toma», se «crea» a partir de las indicaciones del guión. Y eso elimina el carácter de instantánea con el que tradicionalmente se la identifica. En nuestro caso la foto no es ni el producto ni el reflejo de un instante. Surge de un largo proceso de montaje y representa un concepto intemporal. En ese sentido nos alejamos de las definiciones de la fotografía que la sitúan en el terreno de la fijación o de la autenticación, de la aprehensión de un tiempo o de la prospección de un espacio, detención de la fugacidad o revelación del detalle, victoria sobre la muerte o muerte en sí misma. Nuestras fotografías no dependen de la inestable dimensión de los acontecimientos sino de esa otra, más difusa pero más duradera, donde arraigan las ideas. Nuestras fotografías no son «vistas» sino «visiones». ^[62]

[62] Pilar Albajar y Antonio Altarriba, *Fotografiar las ideas*, texto facilitado por los artistas.



Pilar Albajar y Antonio Altarriba,
Delicatessen, 2011.



Pilar Albajar y Antonio Altarriba,
Patria, 2011.

Pilar Albajar y Antonio Altarriba, *Orden*, 2011.



Pilar Albajar y Antonio Altarriba, *Religión*, 2011.



Leopoldo Ferrán y Agustina Otero

En 1994 decidieron unir una serie de intereses comunes con el fin de generar trabajos de instalaciones para investigar y ahondar en el lenguaje plástico. Ellos mismos introducen su obra en los siguientes términos: *Se parte de la idea de lugares habitados por preguntas, en los que crear respuestas con capacidad de generar nuevos universos.*^[63]

En algunas ocasiones sus instalaciones suelen estar cargadas de referencias alegóricas con un alto grado de abstracción, muchas veces no exentas de un rebuscado artificio,

^[63] <http://www.euskalnet.net/al.la/OE/Ohola.htm> (consultado el 3 de noviembre de 2011)

que junto a las referencias enigmáticas de sus títulos^[64] dan lugar a obras que rozan lo oculto y cabalístico. En clave simbolista buscan la esencialidad de las múltiples interrogantes del espíritu humano valiéndose de complejas escenografías.

Ferrán-Otero conciben sus trabajos como preguntas que admiten múltiples respuestas, mostrando, por tanto, una cuidada preocupación por el correcto planteamiento de sus interrogantes, sabedores de que el conocimiento se produce en el modo en que se abordan los enigmas, de que la manera en que uno se enfrenta al asombro conduce a un tipo de comprensión. (...) A pesar de su raíz y desarrollo eminentemente plástico no exento de espectacularidad, esta cartografía está mucho más cerca de la expresión poética silenciosa e interior que de cualquier tipo de declaración explícita y asertiva.^[65]

Su obra forma parte de una serie de propuestas actuales llevadas a cabo por algunos artistas que están incorporando dispositivos artísticos de carácter temporal a distintos espacios arquitectónicos, más allá del cubo blanco de la sala de exposiciones convencional.



Leopoldo Ferrán y Agustina Otero, *Volad volad malditos, si no os cogiere yo os cogiera el diablo*, 2000. Pergamino de cabra y alambre. Instalación en el museo Guggenheim Bilbao.



Leopoldo Ferrán y Agustina Otero, *Aptitud, potencia u ocasión para ser o existir las cosas*, 2000. Aluminio y cincha de algodón. Galería Lekune, Palacio de Arazuri, Pamplona.

Leopoldo Ferrán y Agustina Otero: *En el jardín del perfume varado*, 1997. Hierro, plástico traslúcido y diapositivas. Instalación realizada para el Spazio Temporaneo d'Arte, Rovereto, Italia.

^[64] Algunos títulos de sus instalaciones son: *Aptitud, potencia u ocasión para ser o existir las cosas*; *Cartografía para el corredor de un delta sin mar*; *Cautivo*; *Hem to Pan*; *En el jardín del perfume varado*; *La Trinchera líquida*; *Tutto sono isole*; *Zozobra*.

^[65] «Epifanía de la revelación». Texto de Javier González de Durana para la instalación '*Cartografía para el corredor de un delta sin mar*', Antiguo depósito de aguas, Vitoria. 1997. Ver texto online: <http://www.euskalnet.net/al.la/OE/Otextos.htm> (consultado por última vez el 3 de noviembre de 2011)

SEAC (Selección de Euskadi de Arte Conceptual)

Colectivo formado por Arturo Rodríguez (Fito), Natxo Rodríguez, Pepo Salazar y Juan Martínez de Ilarduya (Beni). Trabajaron juntos como SEAC entre los años 1994 y 1998, tras conocerse en el entorno del CINT —Centro de Imagen y Nuevas Tecnologías—^[66] de Vitoria. La autoproclamada *Selección de Euskadi de Arte Conceptual*, SEAC, estaba formada por dos colectivos: la *Fundación RDZ*, integrada por Natxo y Fito Rodríguez y, por otro lado, el *International Mola Art —IMA—* formado por Beni y Pepo. Juntos, bajo el sello SEAC, desarrollaron una intensa actividad con obras en un amplio espectro de formatos, en especial las performances e instalaciones que les sirvieron para abordar temas intocables hasta entonces en el arte vasco, como el reírse de uno mismo, la desacralización del alto conceptualismo y especialización del lenguaje de vanguardia y su extrañamiento hacia el público profano. Todo ello les llevó a presentar su trabajo en foros muy variados: casas de cultura, espacios dirigidos por artistas como *En Canal*, pubs de ambientes rockeros, por citar sólo algunos de los espacios en los que mostraron su trabajo.

Me atrevería a decir que se adelantaron diez años a la sensibilidad que habitaría la primera década del siglo XXI, en el sentido de que fueron el colectivo vasco que mejor y más temprano conectó con el espíritu situacionista en su utilización del paseo urbano (deriva) como forma de acción, los palíndromos, las alusiones al cine y el constante uso del *détournement* por medio de la descontextualización de escenas de películas de ciencia ficción o de series de televisión de los años 70.

En primavera del año 1994 tuvo lugar su primera acción, que llamaron «*X-Ray Mission*» —Misión Rayos X, con la participación de un nutrido grupo de amigos —entre los que me contaba yo— y que consistió en hacer un recorrido por los estudios de los cuatro artistas, empezando en la Plaza de Simón Bolívar y terminando en el casco viejo de Vitoria-Gasteiz, mientras gritábamos la palabra «COMUNICACIÓN» a lo largo de un itinerario urbano que terminaría prolongándose varias horas, y que a día de hoy recuerdo como un *Happening* cargado de didactismo humorístico, gritando a pleno pulmón mientras el resto de los paseantes nos miraban sin saber exactamente qué reivindicábamos. La marcha tenía paradas donde veíamos las instalaciones y performances que habían sido preparadas previamente en cada estudio, entre cervezas y «...*¡pipas no! porque cortan la comunicación*», sin duda fue uno de los eventos artísticos en vivo más interesantes de la década de los 90 en el País Vasco, no sólo por su novedosa frescura, sino por su inteligente empleo de los más diversos medios: era la primera vez que se veía en Vitoria una macro-proyección sobre el muro exterior de una fachada del casco viejo, pero en

^[66] El CINT fue un centro del Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz abierto con apoyo de una ayuda del fondo europeo para la creación de empleo, formación e investigación aplicados al cine y al vídeo, en el que se impartían cursos de guión, periodismo audiovisual, narrativa fílmica, producción, edición, sonorización, doblaje, infografía e imagen numérica, etc.

general todos sus proyectos estuvieron cargados de una energía y de un entusiasmo que les llevaron a desarrollar obras adelantadas a su tiempo.

En ese año crearon un uniforme oficial para la Selección de Euskadi de Arte de Concepto (SEAC) que era exactamente igual que el uniforme del equipo de fútbol de la Selección de Euskadi —con la salvedad de que sus camisetas lucían un pequeño escudo de SEAC. Vestidos con dicho uniforme se pasearon y fotografiaron delante de los museos más importantes del País Vasco y, por supuesto, también se fotografiaron junto a la maqueta del nuevo museo Guggenheim aún en proyecto, con el apoyo de Gert Voor in't Holt, el fotógrafo oficial de «la Sele» que desde entonces registraría la mayoría de sus instalaciones y algunas de las acciones con su cámara. También fueron visionarios en esto, es obvio que eran conscientes de que estábamos asistiendo a un momento de espectacularización de la cultura que tenía su expresión en la creación de una red de museos, entre ellos el Guggenheim en 1997, y por lo tanto pasearse por los museos de Euskadi enfundados en la camiseta de la Selección de Euskadi, además de denotar que como



La SEAC observando la maqueta del Museo Guggenheim Bilbao, 1994.

La Selección de Euskadi de Arte Conceptual (SEAC) posando ante el Museo de Bellas Artes de Álava, 1994. Fotografía de Gert Voor in't Holt.



jóvenes conceptuales miraban de tú a tú, desafiantes, a estas instituciones, no podía resultar una imagen más chocante y más elocuente, sobre todo la fotografía frente a la maqueta del Museo Guggenheim de Ghery que representaba un futuro en el que las instituciones vascas ya habían apostado por un modelo de evento cultural internacional que ciertamente resultó funcionar de espaldas a la comunidad. Al año siguiente realizaron una instalación en el hall del antiguo cine Gasteiz por iniciativa del entonces tandem curatorial *Transforma* (Nekane Aramburu y Eva Gil), actividad que formó parte de los encuentros de colectivos y espacios gestionados por artistas de todo el Estado que tuvo lugar en Vitoria. Esta instalación se tituló «*Expresión de un deseo joven*» y en ella de nuevo hacían uso del uniforme de la Selección de Euskadi de Arte Conceptual pero esta vez empleando los clásicos muñecos *click* de tamaño fútbolín.

SEAC miraba con humor todos los tópicos de la cultura vasca y de la historia del arte utilizando a menudo la caricatura y el uso de la metáfora deportiva para referirse al mundo del arte, generando asociaciones irónicas con ideas como competitividad, superación, etc. Desde el punto de vista de la autoría, no sólo fueron el primer colectivo de cuatro artistas que se conoce en Euskadi, —los demás habían sido siempre parejas o hermanos—, sino que con su obra cuestionaban al autor-pintor como figura sagrada intocable, prueba de ello es que en 1995 expusieron entre otras obras un cuadro firmado por un autor anónimo, bajo la firma del Agente 22, al que ellos presentaban como un artista «*objeto de culto entre los coleccionistas de expresionismo abstracto*». Pues bien, este Agente 22 estaba inspirado en un capítulo de la serie de la televisión *Super Agente 86* (en la versión norteamericana *Get Smart*) donde aparecía este cuadro acompañado de una retahíla de planteamientos bastante estúpidos realizados por un protagonista —el súper-agente— descerebrado y botarate que veía el arte bajo un prisma completamente insustancial, y que sin duda SEAC planteaba como caricatura del artista de la década inmediatamente anterior, el artista de éxito de los 80 que estaba inspirado en el pintor expresionista abstracto y en artistas del calado de Picasso en el imaginario colectivo de la gente profana. Otra de las metáforas en relación a la competitividad tuvieron también como protagonista a este cuadro que aparecía en el citado capítulo del *Super Agente 86*, cuyos diálogos utilizarían posteriormente para realizar un *happening* en la Facultad de Bellas Artes del País Vasco en el año 1995, en el que presentaban un concurso con preguntas en relación a distintas claves del arte occidental y local, que lanzaban al alumnado asistente mientras calentaban leche con cola-cao en un microondas que marcaba con su pitido el límite de tiempo para las respuestas.

En palabras de Gabriel Villota,

Algunas intervenciones que los artistas de (...) SEAC realizaron en el transcurso del año 1995 prefiguraron por un lado su imagen (uniforme rojo, blanco y verde,...de la selección vasca de fútbol), pero también su actitud: irreverente, desenfadada, sarcástica y militante, aunque siempre simpática. No olvidemos como ellos se describían a sí mismos más o menos en semejantes términos en varios documentos, como «Expresión de un deseo joven» (1995) o en su página web (...) que llegaba a incluir de hecho una breve semblanza biográfico-afectiva de cada uno de los componentes del equipo.

Imagen, actitud, y lo que era la esencia de su trabajo hasta entonces, a saber: el físico transitar. Desde esta línea de acción destacan las visitas realizadas (y como siempre en... SEAC, profusamente documentadas con fotografías) entre los años 1994 y 1995 a diversos museos y centros de arte de la Comunidad Autónoma Vasca, como el Museo de Bellas artes de Bilbao, la Sala Rekalde, el museo Guggenheim (en este caso su maqueta) y particularmente el Museo de Bellas Artes de Álava, especializado también en su colección-selección de Arte Vasco Contemporáneo. La actividad performática de dos miembros de SEAC, ejercicios de precalentamiento incluidos, se desarrollaría en este caso frente a (y entre) conocidas obras de Oteiza o Ibarrola. (...) Recorridos también por el lenguaje y la gastronomía... Muchas obras (...) surgirían...de esa preocupación por el lenguaje, o mejor dicho: por la pérdida del sentido del lenguaje, especialmente en el mundo del arte, poniendo de manifiesto en varios trabajos, como es el caso de las proyecciones de palíndromos, la ruptura de las cadenas y pragmática: «Reconocer-se es ser tres».

Una de las muchas camisetas que creó SEAC, por delante el título de la primera acción *X-Ray Mission*, y en el reverso uno de los palíndromos que utilizaron. 1994.



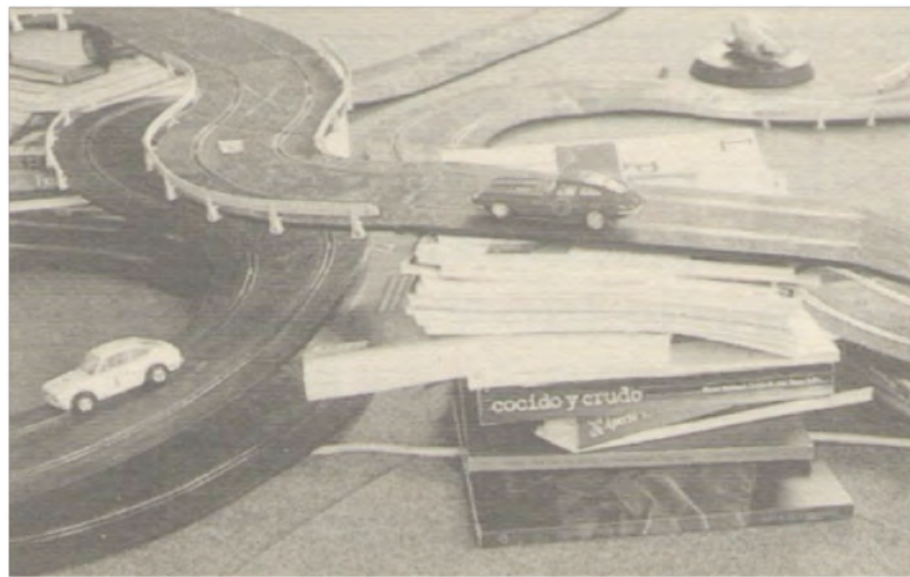
Podríamos considerar aquí un trabajo paradigmático de este proceder la obra titulada «Menudo Menú» (1995), en la que los cuatro artistas-activistas recitaban a ritmo de rap un listado exhaustivo de todo tipo de platos representativos de la cocina vasca, ordenadamente clasificados por especialidades. (...)

«Atardecer de una jirafa» (1995), enorme proyecto creado para la sala Sanz-Enea de Zarautz en el que además de la acción «El cuerpo del delito» (a la que enseguida haremos referencia) los seleccionados presentaron... un complejo montaje de Scalextric cargado de irónicas referencias a las vanguardias (cuyos textos, por cierto, publicados en forma de catálogos y revistas, servían de hecho para peraltar las diversas curvas de un, por otro lado, sumamente arriesgado trazado que terminaba en una montaña de cola-cao, sobre la que los coches acababan precipitándose uno tras otro irremisiblemente).

SEAC, vista parcial de la instalación *Atardecer de una jirafa*, 1995. Foto de Gert Voor in't Holt.



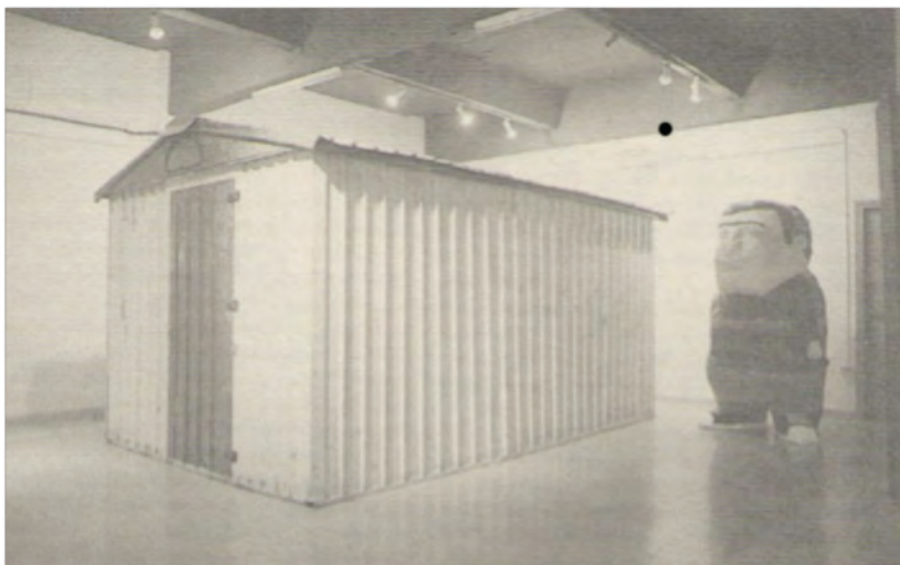
Natxo Rodríguez en una de las fotografías de la acción SEAC *Cultural Tribute to Zarautz*, 1995. Fotografía de Gert Voor in't Holt.



(...) Finalmente la intervención en Zarautz se completaba con «Cultural Tribute to Zarautz» (1995), performance de la SEAC fotografiada por Gert Voor in't Holt (colaborador habitual, a veces fotógrafo oficial de la SEAC), en la que los artistas volvían a juntar dos referentes a los que hemos aludido con anterioridad, a saber, el elemento verbal y el gastronómico, por medio de una fórmula consistente en decir cada uno de ellos, con la boca llena de cacao en polvo, el nombre de la localidad homenajeada.

La...instalación... «Sé Verla al revés» (1996). Presentada en la sala La Fundición de

Bilbao, este trabajo ofrecía una novedad fundamental: la SEAC contaba con un nuevo componente, creado ex profeso para la ocasión, y que de hecho protagonizaría silenciosamente el evento. Terrón —éste era su nombre— que presentaba en sí mismo una reflexión sentida sobre el propio trabajo artístico, así como muestra una incuestionable preocupación por la problemática de la inadaptación social. En la exposición se nos enseñaba a la difícil situación pública del personaje, sometido a diversas situaciones cotidianas supuestamente intrascendentes (tanto con fotografías «documentales» como con una pequeña ficción animada por ordenador), el croquis mismo con el que el personaje fue concebido, una caseta metálica, como hogar del que el personaje se mantiene apartado (de ella sale en forma de estruendo insoportable la palabra «social, social») y finalmente el propio Terrón, alienado, aunque impasible en apariencia (...).



SEAC, "Sé Verla al revés", 1996. Instalación en la Fundación (Bilbao).

Pero... SEAC nunca se circunscribió exclusivamente a este tipo de trabajos y contextos más o menos artísticos, sino que antes y después realizó numerosas intervenciones de distinto signo en aulas, escenarios, ferias, simposiums y bares... señalaremos aquí algunas de las más destacadas, pues consideramos que se trata de un tipo de trabajo intrínsecamente relacionado con los puntos de partida conceptuales de la Selección.

Con motivo de las jornadas de Talleres Abiertos celebradas en el espacio En Canal de Bilbao en el año 1996... SEAC dispuso un pequeño stand comercial («Están») en el que además de vender su habitual «merchandising» gráfico, etc. elaboraban



cuadros según el estilo artístico del gusto del consumidor/a. Ya antes (enero 1995) habían participado en este mismo espacio alternativo con motivo de la fiesta IOV (Invierno Otra Vez), organizada por el colectivo LPS (Las Palmeras Salvajes), en la que realizaron una proyección de diapositivas, formato en absoluto inusual en las intervenciones SEAC (en las jornadas sobre «Folklore non Liña» habidas en Vigo en 1996, por ejemplo, incluían también un diaporama, y en el pub bilbaíno Congreso realizaron en 1995 también una compleja proyección de diapositivas dentro del proyecto «G.D.B. Salomón no molas»).



Habitados ya al ruido de los vatios en situaciones como las anteriores, el equipo de la SEAC dejaría en parte el recorrer y accedería durante el año 1996 a varios escenarios desde los que sus intervenciones llegarían a acercarse a la estética del rock (influencia original muy importante en su trabajo, y más en concreto la corriente que podríamos denominar Hard rock, o el español rock duro, a la que no hemos hecho referencia aquí y que sin duda merecería tratamiento específico aparte, en otro artículo: véanse tan sólo referencias a grupos como Slayer o Deep Purple en algunos trabajos). Así, cabe destacar el arrebatado hardcore-punk (batería, bajo y pregrabados incluidos) que con el título de «Del arte del objeto al arte del concepto» fuera proferido desde la mesa de la sala de conferencias de Arteleku en el marco del seminario sobre música y performance «Siempre pasa algo» (Donostia, 1996), o «Fumando en el báter» (1996), acción sonora (unida a la proyección del video «15 Actions as a Performance» –1996–) en la que los miembros de la selección tomaban todo tipo de instrumentos (musicales o no) sobre el escenario y los hacían sonar amplificados, tomando como base ora un loop de Deep Purple (versión para él Kafe Antzokia, en Bilbao, en el mes de octubre, dentro del marco del simposium sobre arte electrónico Ciberría 96) ora de los Ramones (versión para la sala Artsaia, en Pamplona, en el mes de diciembre y en el marco de los Encuentros de Vídeo de Pamplona y del Festival de Vídeo de Navarra). (...)



SEAC, 15 Actions as a performance. Artsaia, Iruña.



SEAC, 15 Actions as a performance.

Por último no me gustaría dejar de citar aquí otro tipo de trabajo característico de la SEAC en todas sus etapas, y que muestra su especial preocupación por el rigor del lenguaje y la práctica conceptual del arte: me refiero a las diversas publicaciones, en la mayoría de los casos autorizadas por el colectivo, con las que fueron dando a conocer sus puntos de vista, trabajos recientes, iniciaron la catalogación



Presentación SEAC, encuentro de la Red-Arte. Barcelona, 1997.

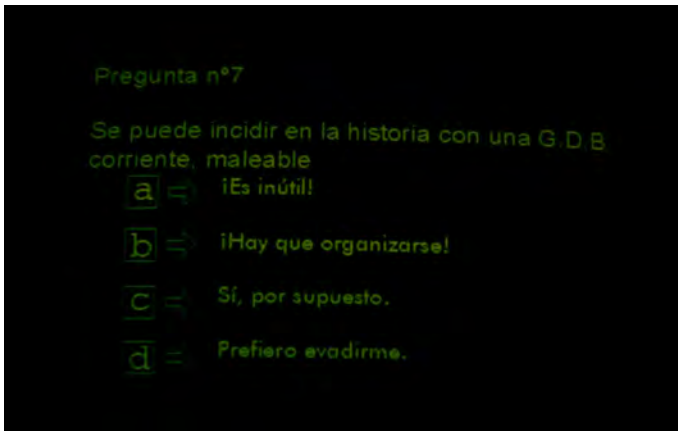
CREACIÓN COLECTIVA. Teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del arte contemporáneo.

SEAC, vista parcial de la instalación *Atardecer de una jirafa*, 1995. Foto de Gert Voor in't Holt.





SEAC frente a la maqueta del Guggenheim 1994



concurso SEAC en la facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU 1998



Logo del SEAC

de su propia obra, e incluso llegaron a plantear cierto proselitismo artístico (véase la aparición de diversos clubs de fans de la SEAC, especialmente en Estados Unidos), amén de establecer incluso una política propia de apoyo y promoción del arte joven («SEAC y el mecenazgo» Facultad de Bellas Artes, Leioa curso 95-96). Destacarían aquí los sucesivos boletines informativos del colectivo, pósters, catálogos, colaboraciones para otros colectivos (edición de postales con Erreakzioa-Reacción en un número sobre antimilitarismo), intervenciones en otros medios (ver HIKA nº67, Resiste nº21), artículos y entrevistas en la prensa diaria...^[67]

Presentación SEAC, encuentro de la Red-Arte. Barcelona, 1997.

SEACd, imagen extraída del CD-ROM, 1998.



En el catálogo de Gure Artea 1998 aparecen alusiones a su ideología y su proyecto de realización de un CR-Rom en Cuenca, que a la postre sería el último de sus proyectos: «Después de una trayectoria forjada en polideportivos de barrio y bares heavies, SEAC es, hoy por hoy, el eslabón fundamental en nuestro país hará comprender las articulaciones entre alta cultura y cultura popular».

No se trata de institucionalizar el rock sino de rockerizar Cuenca. Hasta allí nos fuimos a hacer un disco. El resultado en este momento no se puede valorar: lo interactivo es así. De nuevo, hemos dado todo lo que tenemos en este formato y si los resultados acompañan y la afición nos apoya, igual nos metemos en el cine, o en publicidad, o algo así, donde se muevan peleas... No sé, otros soportes, no?^[68]

^[67] Gabriel Villota Toyos, *Una PICCA en la SEAC (Primer Intento de Catalogación Comentada Asistemática como genealogía conceptual a partir de algunos recorridos)*, Revista ZEHAR nº 33, Arteleku, Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián 1997. Posteriormente publicado por Gabriel Villota, «En, desde, por, contra. Crónicas Vascas del arte a comienzos del siglo», Arteleku, Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián 2008, pp. 163-172.

^[68] Catálogo Gure Artea 98, Eusko Jaurlaritzza / Gobierno Vasco, Departamento de Cultura, 1998, pp.50-51.

Erreakzioa/Reacción

Colectivo fundado en 1994 por Estibaliz Sádaba, Azucena Vieites y Yolanda de los Bueis como un espacio de práctica artística/cultural/activista en relación a los factores arte y feminismo. El objetivo principal de Erreakzioa ha sido crear y cuestionar la hegemonía de la representación dominante, desde contextos de resistencia cultural y política para así generar imaginarios y espacios de empoderamiento para las artistas y las mujeres. Han trabajado desde una idea de un feminismo interdisciplinar, en el cruce entre lo que en los países anglosajones se han venido llamando los estudios feministas y de género y las prácticas artísticas. Siempre con una voluntad de incorporar el feminismo no sólo como un ámbito aparte, sino entendiendo que debería atravesar cualquier disciplina. En el momento de su fundación, en el Estado español se constataba una carencia que hacía necesario desarrollar una experiencia así, para de ese modo contribuir a desvelar y comprender ciertos mecanismos excluyentes en relación a artistas y creadoras: mecanismos que todavía hacen que el trabajo de muchas artistas sea obviado y no tenga el suficiente reconocimiento, permaneciendo oculto bajo una apariencia de "normalidad". El colectivo actualmente formado por Estibaliz Sadaba y Azucena Vieites, huye de los géneros tradicionales y del concepto serio e institucional del Arte, para desplegarse en seminarios, talleres, dibujos, fanzines y vídeo. En el programa *Metrópolis* emitido por la segunda cadena de Televisión Española el día 7 de febrero de 2010^[69], Estibaliz y Azucena hablaban de su obra en el colectivo y de sus carreras individuales, con un énfasis especial en los seminarios que han organizado, como el seminario-taller *Sólo para tus*



Imagen 192
Reproducción de las páginas 22 y 23 del primer fanzine *erreakzioa-reacción*, 1995, con una colaboración de Miguel Angel Gaüeca.

^[69] <http://www.rtve.es/television/20100201/erreakzioa-reaccion/315409.shtml> (consultado el 21 de noviembre de 2011)



Reproducción de las páginas 14 y 15 del primer fanzine *erreakzioa-reacción*, 1995, con una colaboración de Yolanda de los Bueis.

Reproducción de las páginas 34 y 35 del primer fanzine *erreakzioa-reacción*, 1995, el dibujo es una colaboración de Azucena Vieites, aunque en el fanzine original no se especificaba la autoría de las imágenes, pero sí la de los textos.



ojos: el factor feminista en relación a las artes visuales (1997) y el seminario *La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneo (2004)*. Su obra denuncia las injusticias que sufren las mujeres y el modo en que evolucionan las formas de poder que las sustentan. En sus proyectos se diluyen conceptos como autoría, estilo u originalidad, y se enfatiza la colaboración, el compromiso, el humor, y el trabajo colectivo.

Hasta el año 2000 Erreakzioa dedicó gran parte de sus esfuerzos a la edición de fanzines hasta alcanzar un total de diez, siendo una de sus propuestas más emblemáticas y que mejor ha definido su trabajo.

Otros proyectos se han venido realizando en forma de publicaciones, conferencias, exposiciones, vídeos, talleres o seminarios. De todo ello cabría destacar la dirección para el centro de arte Arteleku del seminario-taller *Sólo para tus ojos: el factor feminista en relación a las artes visuales (1997)* y del seminario *La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas (2004)*, en el que bajo ese mismo título y junto a María José Belbel codirigieron el número 54 de la revista *Zehar*. El seminario *Mutaciones del feminismo: genealogías y prácticas artísticas (2005)* fue dirigido también por Erreakzioa junto a María José Belbel y Beatriz Preciado y tuvo lugar en el contexto del proyecto *Desacuerdos*, coproducido por los centros Arteleku, MacBa, Centro José Guerrero y la universidad UNIA (Arte y Pensamiento). En 2007 Erreakzioa participó en el proyecto *Periferiak*, centrado ese año en las experiencias de edición y práctica artística, y también realizó el vídeo *La lucha por la liberación del cuerpo de las mujeres. Aproximaciones desde la práctica artística*, que formó parte de la exposición *Kiss Kiss Bang Bang: 45 años de arte y feminismo* en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. En 2008 realizó la muestra de vídeo *La feminidad problematizada*, para el Centro Cultural Montehermoso de Vitoria-Gasteiz. Sus últimos proyectos han sido *¡Aquí y ahora! Nuevas formas de acción feminista (2008)*, que consistió en una exposición y unas jornadas de conferencias para El Gabinete Abstracto de la Sala Rekalde, en Bilbao y *«Edizio Anitza*



/ Edición Múltiple» (2011) una exposición mediante convocatoria abierta en la que participaron 80 mujeres artistas en la sala de la Universidad del País Vasco Bizkaia Aretoa de Bilbao.

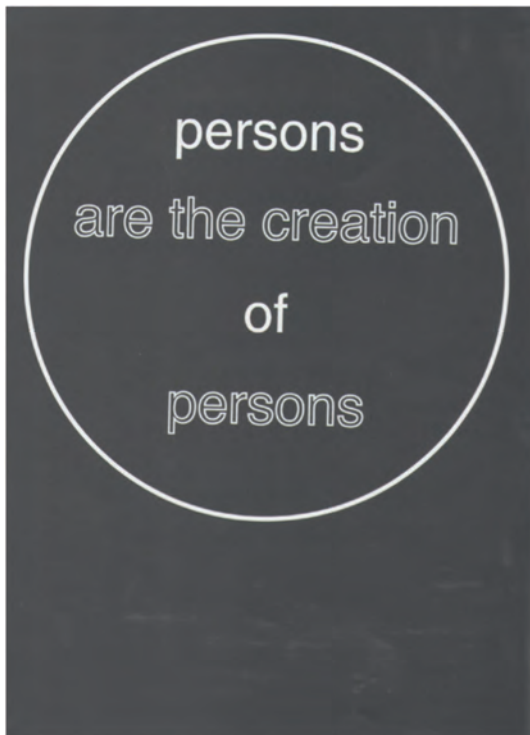
En el fanzine de 1996 erreakzioa/reacción explicaba así el contenido del número y sus expectativas e intereses: «En este nuevo número de erreakzioa/reacción queremos presentar unos textos y colaboraciones que recogen las reflexiones de una serie de mujeres que han trabajado sobre la relación que se establece desde el feminismo con prácticas como son el video, el cómic, el cine u otras prácticas artísticas, así como los nuevos territorios conceptuales del ciberespacio. Incluimos los siguientes artículos: 'El elemento feminista: el video y su relación con el feminismo' de Martha Gever, 'Paradigmas y perversiones: un lugar para la mujer en el ciberespacio' de Cruella de Ville, 'Breve introducción a la escritura de Trint T. Minh-ha (mujer, nativa, otra)' de Esperanza Luffiego, 'Guerrilla Girls' de Lucy R. Lippard, 'Manga: un género de mujeres' de Übung am Phantom, más una entrevista a la artista Ghada Amer por Nathalie Viot.

Éstos textos sirven como adelanto al seminario-taller que esta-



Algunos de los 10 fanzines editados por Erreakzioa/Reacción.

Imagen publicada en fanzine Erreakzioa/Reacción nº5, en 1996, editado con la ayuda de Emakunde, fanzine previo al seminario que estaban preparando en Arteleku para 1997.



Reproducción de la página 80 del catálogo *Sólo para tus ojos; el factor feminista en relación a las artes visuales*, editado tras el seminario organizado por Erreakzioa en Arteleku, San Sebastián, 1997.

mos coordinando en Arteleku para el próximo verano, y en el que se hablará de dos cuestiones de debate importantes en la escena artística respecto a la participación de la mujer: en primer lugar, si la incorporación de ésta es o no plena y en igualdad de condiciones a la del hombre; en segundo, si puede hablarse de una especificidad «femenina» en el trabajo artístico. También reflexionaremos sobre cómo las nuevas tecnologías ofrecen a muchas mujeres la posibilidad de trabajar en un terreno creativo exento de la carga de una tradición y de un lenguaje preexistente, que en otras prácticas artísticas están condicionados por la (omni)presencia masculina y patriarcal.

Aunque nuestra opción ha partido del mundo del arte, dentro de nuestro entorno más inmediato, y en relación a la situación de las mujeres en él, no nos interesa verlo como un terreno acotado y queremos lanzar puentes a otras cuestiones de la cultura y la sociedad contemporáneas que creemos cruciales, como son la sexualidad, el antimilitarismo y la insumisión, la autoría, o los nuevos medios de comunicación. ^[70]

Seminarios

Construcciones del Cuerpo Femenino

En 1995 Erreakzioa organizó unas jornadas de vídeo y conferencias para presentar su fanzine número 2, titulado *Construcciones del cuerpo femenino*. En este contexto se proyectó la película *Resemblage*, de Trinh T. Minh-ha y de forma paralela la profesora de cine Esperanza Luffiego contextualizó este trabajo mediante una conferencia. También la artista Carmen Navarrete presentó su trabajo en vídeo, así como la base de su tesis doctoral bajo el título *El cuerpo es un campo de batalla*. Además se mostraron otros trabajos realizados por artistas como Julie Zando, Maria Beatty & Rose Mary Delain y Mindy Faber.

Sólo para tus ojos: el factor feminista en relación a las artes visuales

En 1997 fue producido para Arteleku, tuvo un carácter experi-

^[70]Fanzine Erreakzioa/Reacción nº5, El factor feminista en relación a las nuevas tecnologías de la imagen, Bilbao 1996, editado por Estíbaliz Sádaba y Azucena Vieites con la ayuda de Emakunde (Instituto Vasco de la Mujer).



Reproducción de una fotografía de Guerrilla Girls en el catálogo «Sólo para tus ojos; el factor feminista en relación a las artes visuales»^[71], editado a partir del seminario desarrollado en Arteleku en 1997, en el que participaron Claudia Gianetti, Guerrilla Girls, Miguel Angel Gaüeca, Bildwechsel, Fefa Vila, Lisa Hutton, Carmen Nogueira, Guadalupe Echevarría, Silvia García, Miren Jaio, Patricia Alvarez, Andrea Frank, M^a José Belbel, Michelle Beck, Ikerne Ilarregi, Karen Mckinnon-Caecilia Tripp, Nathalie Viot, Stephanie Arrignon, Kate Haug, Lucia Onzain, Ute Mata Bauer, Giulia Colaizzi, Virginia Villaplana, ZER@.

mental e interdisciplinar, y ofreció a quince artistas procedentes de diferentes países la oportunidad de concebir nuevos proyectos, o desarrollar proyectos en marcha en un marco de diálogo y encuentro con artistas y teóricas de trayectorias tan diversas e interesantes como Claudia Giannetti, el colectivo Bildwechsel, Ute Meta Bauer, Guerrilla Girls, Giulia Colaizzi, M^a José Belbel, Miren Jaio, Nathalie Viot, etc.

La Repolitización del Espacio Sexual en las Prácticas Artísticas

En el año 2004 La repolitización del espacio sexual partió de los discursos que se estaban generando en la intersección entre el feminismo crítico y las políticas *queer*, y de modo más concreto alrededor del mundo del arte: el objetivo era por tanto analizar cuál era de modo específico el carácter de esa repolitización del espacio sexual que estaba teniendo lugar en el ámbito del Arte Contemporáneo. Se ofreció por tanto un recorrido a través de algunas prácticas artísticas contemporáneas, con el objetivo de analizar el impacto que las teorías y las prácticas *queer* habían tenido en las prácticas artísticas feministas en torno a la identidad, el género y la diferencia sexual: para ello fueron invitadas Beatriz Preciado, Itziar Okariz, Laurence Rassel, Cecilia Barriga, Laura Cottingham, Laura Kipnis, Hans Scheirl, Terre Thaemlitz, y María Ibarretxe, entre otras.

Mutaciones del Feminismo: Genealogías y Prácticas Artísticas

En el 2005 en este seminario se planteó a partir de las siguientes preguntas: ¿Cómo es

^[71] W.A.A, coordinado por erreakzioa-reacción, «Sólo para tus ojos; el factor feminista en relación a las artes visuales», Arteleku, Edita Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián 1998.

posible pensar el feminismo en las sociedades postindustriales y postcoloniales actuales? ¿Cómo evaluar las estrategias de representación de minorías o de las políticas de identidad en relación a las teorías postidentitarias? ¿Qué hacer frente a la institucionalización progresiva de las llamadas políticas de género? ¿Quién es hoy el sujeto político del feminismo? ¿Es posible hablar de trans-feminismo, de feminismo *queer* o incluso de feminismo *King*? El objetivo de plantear dichas preguntas era llegar a entender las transformaciones de los diversos lenguajes y prácticas feministas como consecuencia de los cambios habidos en las condiciones históricas y políticas de los últimos treinta años. Por ello los ámbitos explorados esta vez fueron las fronteras del feminismo con la crítica postcolonial, con las políticas transgénero y con las performances de la masculinidad *Drag King*. Se realizaron tres semanas de encuentros, conferencias, debates, talleres, performances y música en un marco de referencia teórico y político desde los lenguajes feministas, postfeministas, lesbianos, *queer* y transgéneros, para lo que fueron invitadas Empar Pineda, Adelina Moya, Miren Jaio, Chica y Chico, Juanita Díaz-Cotto, Diane Torr, Laurence Rassel, Del La Grace Volcano, Moisés Martínez, etc.

¡Aquí y Ahora!, Nuevas Formas de Acción Feminista

En el 2008 la sala Rekalde de Bilbao invitó a Erreakzioa-Reacción a exhibir sus procesos de trabajo dentro de la programación del espacio denominado *El gabinete abstracto*, entre los meses de julio y septiembre. La propuesta para la exposición partió de la construcción de un dispositivo diseñado por la artista Carme Nogueira, pensado para la presentación del trabajo de diferentes colectivos feministas que habían trabajado igual-

Erreakzioa-Reacción, ¡Aquí y Ahora!, Nuevas Formas de Acción Feminista, Sala Rekalde, Bilbao 2008.



mente con el formato del fanzine: y es que desde que Erreakzioa-Reacción comenzó su andadura hasta ahora se ha constatado felizmente la multiplicación del número de foros, de iniciativas y de contextos feministas en el arte, muchos de los cuales se han desarrollado precisamente a partir de este tipo de soportes. Junto a todo ello Erreakzioa consideró igualmente oportuno presentar un archivo que a su vez se convirtiera en el objeto mismo de la exposición, sirviendo así también como posterior plataforma de transmisión de toda la información allí contenida. Dado el carácter abierto y genérico que este archivo quería tener, en tanto documentación del trabajo de las artistas en nuestro entorno, aquí y ahora, se pensó que no habría una selección de obras, sino



Interior del fanzine erreakzioa-reacción nº10, Bilbao 2000. A la izquierda texto de Tengo dos hermanas de Barbara Ess, a la derecha Concierto Ultra Vulva de Barbara Ess en 1998 (fotografía de Esther Regueira). Editado por Erreakzioa-Reacción con la colaboración de Emakunde.

una compilación lo más exhaustiva posible: aunque éste fue ya el objetivo original de Erreakzioa desde la edición del primer número del fanzine, allá por 1994, hoy en día se sigue observando igualmente la importancia de remarcar la presencia y el trabajo de las mujeres artistas, a fin de que se las tenga presentes en unas condiciones reales de igualdad, que sólo se obtendrán a partir de la visibilidad. Este archivo no tuvo un ánimo totalizador ni absoluto, sino que debía ser entendido como la apertura de un proceso, o una especie de *work-in-progress* permanente que pudiera posteriormente seguir siendo ampliado y tenido en cuenta por quienes participan del sistema del arte.

Videografía

Erreakzioa/Reacción ha realizado hasta la fecha dos trabajos en vídeo, con los que se buscaba una vez más la divulgación de sus ideas por otros medios. Se trata de dos breves contra-spots titulados el primero de ellos *Producciones visuales de la sociedad de consumo (2000)*, en el que se realizaba una reflexión sobre cuestiones de género, belleza y juventud, ahondando para ello en algunos de los mitos o estereotipos de la sociedad actual. El segundo, titulado *La construcción de imágenes / Imágenes de mujeres (2001)*, refleja la tensión que se produce entre las mujeres entendidas como objeto de la representación y su protagonismo como sujeto histórico.^[72]

Más información sobre erreakzioa-reacción:^[73]

Periferiak

Edición y práctica artística. Conferencia y taller Erreakzioa. Mayo 2007.

Mutaciones del feminismo: genealogías y prácticas artísticas

Seminario dirigido por M^a José Belbel, Erreakzioa-Reacción (Estibaliz Sadaba, Azucena Vieites) y Beatriz Preciado. Arteleku, Donostia, del 4 al 23 de abril de 2005.

Entrevista a Erreakzioa-Reacción, de Leire Vergara

Papers d'Art, n^o 88, 2005.

La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas

Seminario dirigido por M^a José Belbel y Erreakzioa-Reacción (Estibaliz Sadaba-Azucena Vieites). Arteleku, Donostia, del 8 al 15 de septiembre de 2004.

La repolitización del espacio sexual

Revista Zehar, n^o 54. Coordinado por M^a José Belbel y Erreakzioa-Reacción (Estibaliz Sadaba-Azucena Vieites). Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, 2004.

El cine del afuera: el espíritu del retrato

Sesión de vídeo coordinada por Erreakzioa para DAE. Donostia, septiembre de 2003.

El bello género

Vídeo Erreakzioa: La construcción de imágenes / Imágenes de mujeres.

[72] <http://es.wikipedia.org/wiki/Erreakzioa-reacci%C3%B3n> (consultado el 21 de noviembre de 2011)

[73] <http://www.salarekalde.bizkaia.net/Exposiciones/?opcion=detalle&tid=342>
<http://www.arteleku.net/publicaciones/editorial/revista-erreakzioa-reaccion>
<http://www.arteleku.net/publicaciones/editorial/catalogos-1/solo-para-tus-ojos>
<http://www.arteleku.net/programa-es/archivo/mutaciones-del-feminismo>
<http://www.arteleku.net/programa-es/la-repolitizacion-del-espacio-sexual-en-las-practicas-artisticas>
<http://www.grassrootsfeminism.net/cms/node/159>
<http://www.digmeout.org>
(enlaces consultados el 21 de noviembre de 2011)

Exposición comisariada por Margarita Aizpuru. Sala de exposiciones Plaza de España. Madrid, 2001

La construcción de imágenes / Imágenes de mujeres

Vídeo Erreakzioa, Bilbao, 2001

Género Plural

Vídeo Erreakzioa: Construcciones visuales de la sociedad de consumo para el programa comisariado por Fito Rodríguez. Sala Amadís. Madrid, octubre 2000

Construcciones visuales de la sociedad de consumo

Vídeo Erreakzioa, Bilbao, 2000

Grupo INTRO-VISIÓN

Formado en 1996 por Cristina Miranda, Manya Doñaque e Inma Jiménez. Se conocen en el entorno de la facultad de Bellas Artes de Leioa, lugar donde deciden reunirse todos los viernes por la tarde por espacio de cuatro o cinco horas semanales, si alguien no estaba se reunían igualmente las otras dos que quedaban. En las reuniones trataban de dar forma a su particular forma de entender el dibujo, que daría como resultado no solamente obras en papel sino performances y acciones en vivo durante los más de cinco años que el grupo permaneció activo. En 2001 el grupo puso fin a su actividad entre otras cosas por el traslado definitivo de Manya Doñaque a Londres. Cristina Miranda define el trabajo del Grupo Intro-Visión como un *gran ejercicio de redibujo interior de sí misma... El Grupo Intro-Visión fue un proceso, una exploración, una profundización. Las exposiciones no eran el objetivo, eran el resultado del aprendizaje. Para mí fue una experiencia única. Después he seguido haciendo proyectos colaborativos pero es todo más pragmático, creas un equipo y una vez resuelto el proyecto te separas, ni se llega a formar un grupo como tal. Lo más importante es la obra, no las autoras.*

Primera performance del grupo Intro-Visión. En la fotografía Inma Jiménez dibujando a ciegas en el Centro Cultural de Gallarta, octubre de 1998. En las siguientes performances implicaron también al público.

Grupo Intro-Visión, Autorretrato, 1997. Grabado sobre metal a ciegas, estampado en papel (copia única).





Descubrir el misterio, 1998. Técnica mixta sobre papel, 100 x 70 cm. Inma Jiménez.

Algunos dibujos tenían que ver con el autoconocimiento, en estas propuestas las integrantes del grupo utilizaban el arte como una forma de introversión a un problema personal y secreto con el fin de llegar a ver algo más.

Grupo Intro-Visión, Cuarto Oscuro, 1998, técnica mixta, 70 x 100 cm.

Critina Miranda recuerda que *siempre había una propuesta, a veces, había un texto que habíamos leído previamente, otras veces había un cuento como el de «La Reina de las Nieves», otras veces utilizábamos los sueños y los poníamos en común, en otras ocasiones podía ser un texto escrito por alguna de nosotras, o proponíamos un concepto más abstracto como el espacio o el concepto del tiempo...*

Del 11 de diciembre de 1998 al 3 de enero de 1999 Manya Doñaque y Cristina Miranda realizaron la exposición «Dibujos Ciegos» en la sala Araba de Vitoria, en el texto para el catálogo de dicha exposición Inma Jiménez,^[74] catedrática de dibujo de la UPV/EHU,



habla de lo que llama la «visión ciega»:

La dificultad no siempre es un impedimento.

Desde 1996 (...) venimos trabajando en los dibujos ciegos. Los llamamos así porque trabajamos con los ojos cerrados. Cuando hemos elegido la propuesta nos vendamos los ojos y, generalmente con un papel fijado sobre la mesa con cinta adhesiva, comenzamos a dibujar. Una característica del trabajo artístico suele ser la atención visual centrada sobre la obra, con el fin de ir tomando las decisiones necesarias para que progrese, mejore, crezca y tome potencia y concisión. En este caso, de los Dibujos

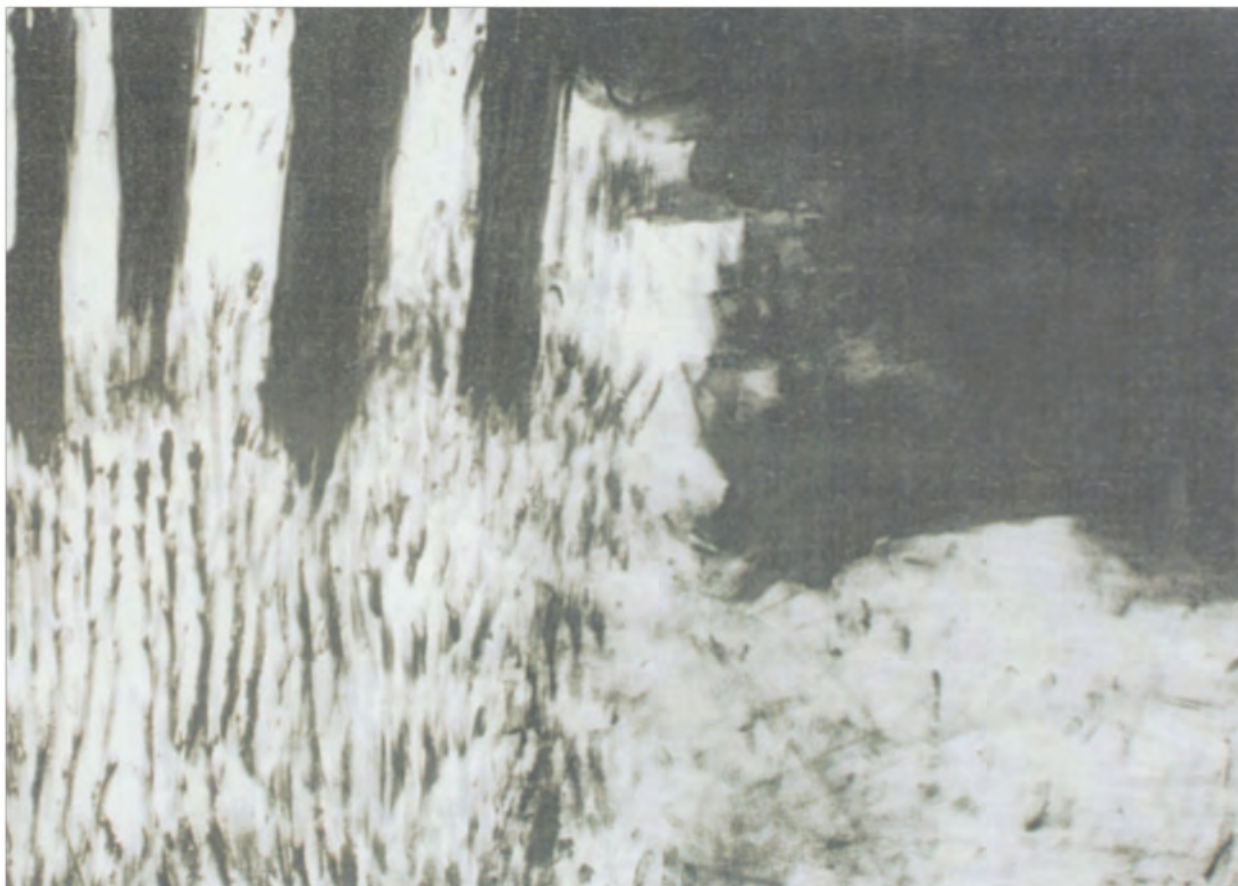
[74] Inma Jiménez, *Visión Ciega*, texto para el catálogo de la exposición «Dibujos Ciegos» de Manya Doñaque y Cristina Miranda, Sala Araba, Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria-Gasteiz 1998-1999.

Ciegos, no es posible realizar este trabajo de diálogo visual con la propia obra. La condición de ceguera en que se realiza el trabajo no permite mirar para luego seguir trabajando, y adecuar la obra al planteamiento o al gusto. Es una condición autoimpuesta, una dificultad que tiene gran interés porque esta limitación hace que la persona agudice otras potencias.

Somos personas videntes, con un gran archivo en la memoria de informaciones visuales pero trabajamos a ciegas. Compartimos la idea de que la dificultad no siempre es un impedimento.

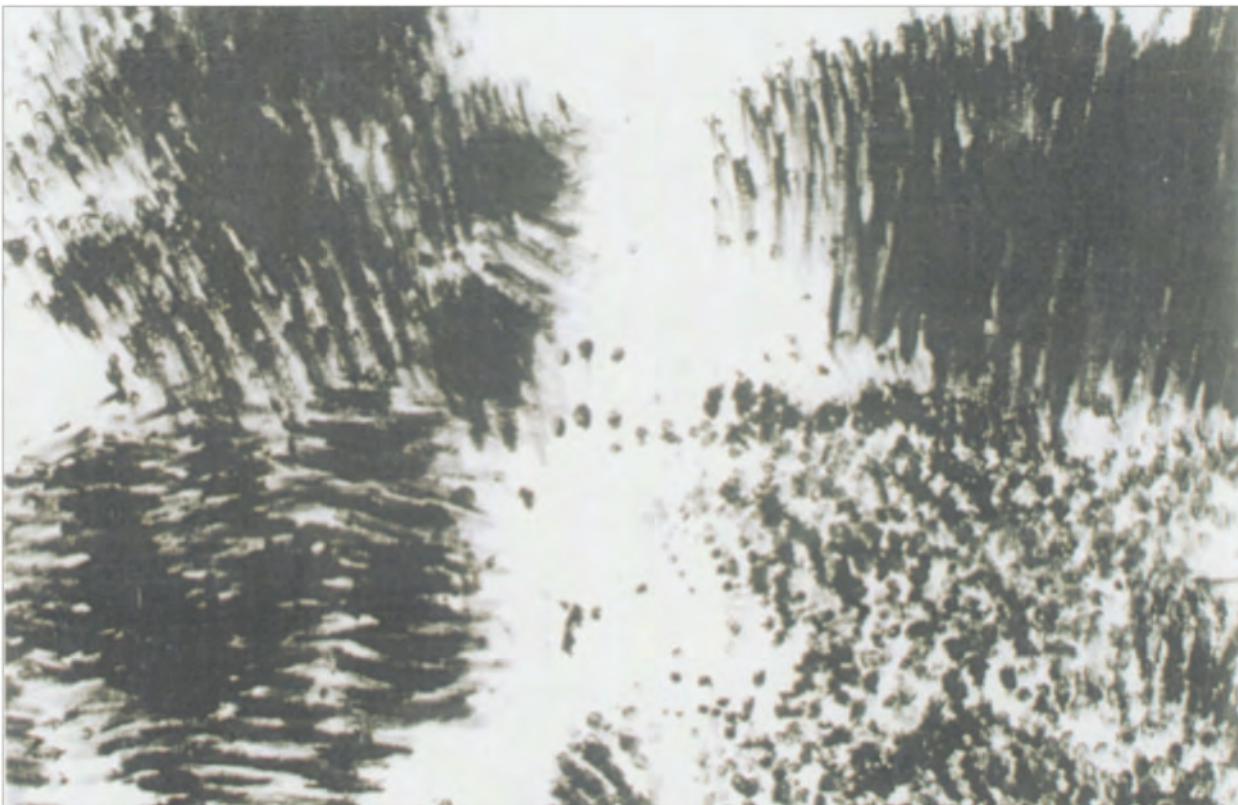
Puede parecer, a primera vista, que el dibujo es un trabajo de respuestas inmediatas. Tallar una piedra o soltar un metal exigen una preparación de los materiales, una técnica y un tiempo de realización que puede parecer lento si se compara con la inmediatez de tomar lápiz y papel y trazar una línea sobre la hoja. Pero esta facilidad es engañosa. Ciertamente se llenan varios folios en una mañana en el dibujo, para aprenderse, requiere el aprendizaje de la lentitud. Porque dibujar es aprender

Serie Los cuatro elementos, 1998. Tinta litográfica sobre papel, 70 x 100 cm. Manyá Doñaque.



a mirar y aprender a observar. Hace años que tuve un alumno, de estos tan hábiles, que de alguna manera consciente de estas dificultades se ataba la mano diestra en la espalda para dibujar. Había llegado el punto en el que la facilidad se convierte en un impedimento. El dibujo fácil se llena de ripios y estereotipos, que acaba siendo una repetición de soluciones ya resueltas por otros dibujante y sin interés personal. Es cierto, desenseñarse la mano es rechazar la habilidad, pero, y he ahí lo más importante, lo que hace falta es desenseñarse la cabeza, destruir la construcción aprendida, deshacerse del aprendizaje para poder empezar a idear otro nuevo. Pero los ojos es una mutilación temporal y voluntaria, para poder buscar en la oscuridad respuestas que son todavía demasiado transparentes.

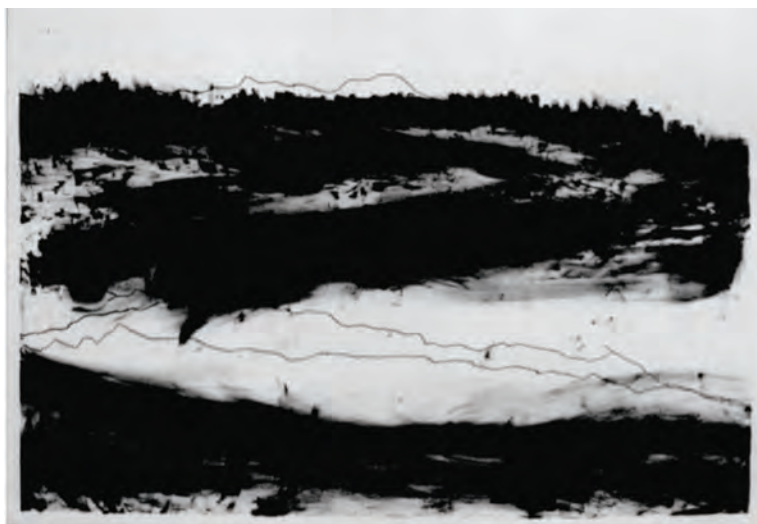
Serie Los cuatro elementos, 1998. Tinta litográfica sobre papel, 70 x 100 cm. Manya Doñaque.



En palabras de Inma Jimenez.^[75]

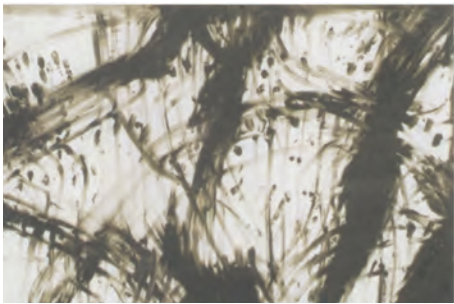
...Cerramos los ojos, no como hace el avestruz, por temor, sino para mirar hacia dentro con los ojos cerrados se agudiza todo: para empezar la soledad se siente más grande cuando una persona está ciega, luego, se siente uno indefenso, más vulnerable, se está receptivo a sensaciones procedentes de otros sentidos, se agudiza la sensibilidad auditiva, olfativa, cinestésica, táctil, etcétera. La visión ciega no solamente es distinta sino que es más profunda e intensa va más allá de las apariencias y los aspectos formales. De este modo de percibir sale un modo de actuar, un proceso de trabajo consecuente con la ceguera física puntual: la obra surge por tanteos de presión, tacto, imaginación de lo que está sucediendo de conocimiento interno, una búsqueda de respuestas que avanza con las sucesivas sesiones, experiencias y propuestas cada vez más arriesgadas, siempre dudando. Es como una geología plástica que va adquiriendo estratos de sedimentación. ¿Qué sucede realmente en este tiempo oscuro? muchas dudas e indecisión. Son más grandes si cabe que las dudas plásticas de la obra producida mirando.

La repetición de la experiencia nos ha dado la calma. Un dibujo visto que no puede continuarse, toda acción posterior lleva implícito el riesgo de ser un embellecimiento o una corrección. Precisamente esto es recurrir a los esquemas. El dibujo, nos lo hemos autoimpuesto, debe concretarse en las condiciones de oscuridad ininterrumpida. Por eso el aprendizaje de la calma ha sido una gran conquista. Pero no es una adquisición estable, ha de renovarse continuamente, para permanecer con ella. Con cada dibujo al comenzarse como si fuera la primera vez, emoción, dudas, riesgo y recomendaciones de calma, como si fuera el único dibujo en el mundo. En



Grupo Intro-Visión, «EL misterio de los cuerpos inertes III», 1998. Tinta litográfica y conté sobre papel, 70 x 100 cm. Dibujo ciego de Manya Doñaque.

[75] Inma Jiménez, *Visión Ciega*, texto para el catálogo de la exposición «Dibujos Ciegos» de Manya Doñaque y Cristina Miranda, Sala Araba, Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria-Gasteiz 1998-1999.



«Dos temporalidades: carrera y espera», 1998. Tinta litográfica sobre papel, 70 x 100 cm. Manya Doñaque.

«Dos temporalidades: carrera y espera», 1998. Tinta litográfica sobre papel, 70 x 100 cm. Cristina Miranda.

«Dos temporalidades: el tiempo de la piedra y el tiempo de la pulga», 1998. Tinta litográfica sobre papel, 70 x 100 cm. Cristina Miranda.

«El bosque» (poesía de Acevedo), 1998. Acrílico sobre papel, 70 x 100 cm. Manya Doñaque.

un dibujo visual la ansiedad la produce el papel vacío, antes de romper la virginal blancura del soporte. Esta tensión no existen un trabajo hecho ciegas, en cambio existe otra presión, la prisa o la ansiedad de la oscuridad, la necesidad de recurrir al control visual, deber, simplemente, ver. Eso es precisamente lo que nos impedimos. Mirar significa dibujo cerrado. (...) Parece una contradicción. No ver para ver mejor. (...) no comprendemos fácilmente que la visión es mucho más que una simple operación de los ojos, de las células cerebrales y de los nervios ópticos reaccionando a la luz. La visión es primariamente un poder mental. Por eso todo ser humano ve en su medio ambiente lo que ha aprendido a buscar. No es únicamente que los sentidos nos engañen, que haya efectos visuales que nos hagan ver las cosas como en realidad no son. Existe también una dificultad muy grande en conocer la realidad. La ciencia es una vía de conocimiento hacia esta pero el mismo observador de la realidad contamina su conocer con su manera de pensar y su pensamiento filtra y determina su capacidad de percibir. El poder de la vista, considerado como una función de la consciencia, es un poder interior del observador. La mayoría de las personas que más lo que somos en aquello que vemos de nuestro medio ambiente. Los demás son proyecciones de lo que percibimos de nosotros.

No es tan grande la diferencia, nos puede parecer, entre ver con los ojos abiertos o ver con los ojos cerrados. Si vemos como si nuestros ojos mirasen hacia el interior de nuestra mente. Aquello que hemos aprendido como nos lo que conocemos es lo que podemos reconocer en nuestra realidad, ignorando lo que no tiene sentido. (...) La atención tiene un poder transformador. (...) En realidad, dándonos cuenta de



[76] Ibid.

cómo funciona nuestra visión y cómo podemos aprender a observar mejor, con más eficacia, es como hemos desarrollado el proceso de trabajo de los dibujos ciegos. Robert Morris hizo cuatro series de dibujos ciegos en veinte años. Él mismo dijo, hablando de los 'Blind Time Drawings', que es difícil encontrar las razones de por qué hacemos lo que hacemos y, a posteriori se dijo que era una forma de romper con la racionalización, romper con el control, una vía de dar nuevas bases al dibujo. Estamos de acuerdo con él, y también con la opinión de que es una práctica obsesiva.

El ciego Tiresias, en la tragedia griega de Sófocles, Edipo, es el único que ve. Por eso los profetas son ciegos, porque no dejan impresionar sus sentidos por lo aparente, lo inmediato, lo cercano...^[77]



Grupo Intro-Visión. Performance realizada en Pamplona *«Instrucciones de dibujo para alcanzar la Ciudadela»*, septiembre-octubre de 1999. Consistía en escuchar al público y trazar a ciegas, sobre el mapa de Pamplona, las trayectorias de las personas que habían ido a la inauguración. En la fotografía Manya Doñaque sigue las instrucciones de un espectador.

[77] Ibid.

Grupo Intro-Visión, exposición *Visión Ciega*, Espacio F. Mercado de Fuencarral, Madrid 1999. Performance basada en un texto de Jorge Luis Borges sobre los mapas que no se parecen a los territorios que representan.

Grupo Intro-Visión. Performance realizada en Pamplona *Instrucciones de dibujo para alcanzar la Ciudadela*, septiembre-octubre de 1999. En la fotografía Cristina Miranda dibujando a ciegas mientras sigue las instrucciones del público.



El proceder del Grupo Intro-Visión, tiene puntos en común en lo que se refiere a la metodología procedimental con el movimiento cubista: las artistas comparten una serie de presupuestos conceptuales y formales, que luego desarrollan en obras o performances individuales. Ya hemos observado en un capítulo anterior la interacción entre los cubistas como un tipo de colaboración parcial, pero sin duda indispensable para activar a la comunidad de artistas hacia un cambio de paradigma artístico. En este sentido, el doctor en antropología biológica Timothy G. Bromage^[78] habla de las características de la complejidad integrando arte y ciencia y se refiere finalmente al grupo de los cubistas:

Un pez, un pájaro o una hormiga se comportan de forma muy diferente a un banco de peces a una bandada de pájaros o a un ejército de hormigas y allí subyace la complejidad la diferencia en la conducta escalas extremas, de un individuo con respecto a un gran grupo, parece simple, pero, de hecho, es tan compleja que los mecanismos responsables de las transiciones físicas y sociales que los miembros del grupo realizan escalas diferentes no se pueden explicar o modelar fácilmente. No obstante, estamos llegando a una mejor comprensión de la complejidad en la cual la relación humana entre arte, ciencia y mística se puede revelar por sí sola. Así que veamos si podemos

[78] Timothy G. Bromage, *Acerca de la complejidad y la integración del arte, la ciencia y la mística*. Texto incluido en el catálogo de la exposición «Hezur Muinetan/Óseos Cosmos» en la Sala Kubo-Kutxa, San Sebastián 2009.

identificar las características que subyacen tras esta relación.

La complejidad tiene varias características esenciales: en el lenguaje científico son la no linealidad, los bucles de feedback positivo y las transiciones entre fases. Lo que es más, estas tres características atribuyen universalmente a redes que exhiben una modularidad jerárquica. ¿Qué significa esta jerga y cómo podemos traducirlo en nuestro interés por la relación entre arte, ciencia y mística?

(...) Los individuos son los hilos lineales de la humanidad que se prueban a sí mismos y a nosotros con sus originales ideas sobre el mundo, llevándonos siempre hacia delante en el presente. Comprendido esto, ahora tenemos que preguntarnos cómo las conductas lineales de los individuos podrían transformarse en fenómenos no lineales y en bucles de feedback positivo de sistemas complejos. Sólo es preciso un individuo carismático u obsesivamente persuasivo, iluminado o especialmente bien informado con nuevas proclamaciones sobre el mundo para captar la atención de mucha gente. Todos tenemos la experiencia de que un artista, científico o místico que presenta una nueva perspectiva y opinión del mundo, es potencialmente capaz de obtener una respuesta de su comunidad de profesionales, muchos de los cuales asumen esta perspectiva y la aplican a su propio trabajo.

Por ejemplo, muchos artistas europeos de inicios del siglo XX participaron en un movimiento vanguardista llamado Cubismo. Esta perspectiva otorgó una ventaja; los cubistas —los más notables de los cuales fueron el francés Georges Braque y los españoles Pablo Picasso y Juan Gris—, se alinearon en tiempo y espacio, aunque brevemente, en una comunidad, o módulo en el discurso de la ciencia de la complejidad. Su asociación fue con una idea que se definió a sí misma artísticamente para estar seguros, pero socialmente también. Fue un grupo de gente que se juntó por sí solo en un bucle de feedback positivo—, se tornaron en no lineales cuando la conducta de su grupo en gran número asume una nueva forma.

Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum

Iratxe Jaio (Markina-Xemein, Bizkaia, 1976) y Klaas van Gorkum (Delft, Países Bajos, 1975) son artistas visuales y vienen colaborando desde el año 2001. Actualmente viven y trabajan entre Vitoria y Rotterdam. Su trabajo es una investigación sobre la relación entre la identidad individual y colectiva, utilizando métodos documentales para visualizar la relación entre la gente y su entorno social, cultural y físico. El suyo es un trabajo que reflexiona sobre los comportamientos humanos utilizando para ello todos los recursos que sean necesarios, desde la reconstrucción de ciertos objetos y situaciones, hasta el registro de ciertos hechos de la realidad cotidiana, con una mirada siempre atenta a aspectos de esa realidad que pueden no ser vistos por su aparente normalidad.

Son de los pocos colectivos que realizan una seria reflexión sobre su modo de trabajo y

sobre lo que significa trabajar en colaboración como parte de su obra:

...Empezó a ser artificial mantener esa idea de que la obra era el resultado de una carrera individual, aislada. De hecho empezábamos a cuestionar ya lo que significaba la práctica individual, empezamos a hacer un trabajo que creo que también es importante como referente de lo que significa nuestra práctica colectiva. Es un trabajo que hicimos en el Ayuntamiento de Rotterdam en el que investigamos cómo cada funcionario estaba lidiando con el espacio estándar que se le había asignado. Justo entonces habían renovado el edificio y todas las oficinas eran iguales y además había normas que limitaban lo que se podía hacer con el espacio. Parte de nuestro trabajo consistió en una serie de fotos de los escritorios o de los espacios de trabajo de cada uno, algunos ponían un montón de fotos personales, otros no ponían nada... Era como una búsqueda de lo individual dentro de un espacio colectivo y es casi una descripción de lo que puede ser nuestra práctica, es decir, cómo llevar a cabo nuestras ideas sin que sean necesariamente fruto de un consenso, se trata de encontrar lo mejor de cada uno en un trabajo.^[79]

Huisje, boompje, beestje, 2001. Investigación sobre los espacios de trabajo de los funcionarios del ayuntamiento de Rotterdam junto con el perfil psicológico de cada participante a partir del dibujo de un árbol.



Aseguran que para ellos es importante no caer en métodos de trabajo sistemáticos o repetitivos, por eso en cada proyecto intentan redefinir sus sistemas de trabajo, evitando caer en lo ya sabido y en métodos de hacer que se podrían convertir en procesos de trabajo estandarizados: *...son técnicas que te mantienen consciente de que estás haciendo arte no sólo para producir sino también para aprender... Somos un colectivo que potencialmente incluye mucha más gente que nosotros, aquí estamos los dos representando a una multitud virtual.^[80]*

Han realizado proyectos como *Marea* (2003), un video que reconstruye el hundimiento del Prestige como un fenómeno social; *Monitoring the Dordtselaan for Maximum Peace of Mind* (2004), un video con observaciones realizadas desde la ventana de su casa en la calle Dordtselaan, declarada zona de riesgo por el Ayuntamiento de Rotterdam; y *Qué-*

[79] Entrevista Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum 13/10/2010, ver la entrevista completa en el capítulo 5.3.1 de esta tesis.

[80] Ibid.



Marea, 2003. Mapeo del variopinto movimiento de voluntarios que acudieron a limpiar el vertido de petróleo del Prestige. El vídeo retrata el desastre ecológico como un fenómeno político y social.

dense dentro y cierren las ventanas (2008), realizado junto con Consonni, que investiga el papel de los centros comerciales en municipios periféricos y cuyo momento estelar fue una *marcha zombie* por las calles de Barakaldo.

En el 2008 fueron galardonados con el premio *Gure Artea* con los vídeos «Desde aquí hasta ahí» y «Showroom», que analiza la noción del hogar en el contexto de la expansión urbanística de Vitoria-Gasteiz.



Home at tent, 2005. Utilizando la técnica del croma, se inserta el público de la exposición en la sala de estar de una casa de las cercanías del centro de arte. *Home at tent*, vídeo, 2005.

Meanwhile in the livingroom, 2007.
Reproducción a escala real de un piso en construcción en un barrio nuevo de Vitoria-Gasteiz, y un recorrido guiado desde la periferia hasta la sala de exposiciones en el centro de la ciudad.



En palabras de Beatriz Herráez, *Meanwhile in the livingroom*

...es una revisión que tiene en la arquitectura —y sus muros— los elementos desde los que visibilizar los cambios operados en lo político. Unos muros que han sido ya desprovistos de cualquier función inicial, como elementos que «abrigaban la vida política, protegiendo al tiempo los procesos de vida biológica, de la familia», unos límites «desactivados» en la aplicación de los nuevos modelos biopolíticos de conocimiento, que son los elementos centrales de la puesta en escena —teatralizada— operada por los artistas. No se trata por tanto de «atravesar muro» alguno, tampoco de echarlos abajo —un-walling of the wall—, sino de levantar un escenario ajustado, aunque precario en el espacio y el tiempo, cuya sola presencia es ya una revisión de cualquier consenso en torno a la noción de ciudad y su organización —doméstica, urbana o geopolítica. Meanwhile se aproxima precisamente a ese «umbral» que contempla incluso las formas de comunidad como «sujetos del poder político», a partir de la precariedad consciente de la construcción proyectada en la exposición. Una muestra contenida y articulada en torno a muros que subrayan su carácter ornamental, casi de decorado, y que parecen dispuestos a cobijar una representación aproximada de lo «real», un set televisivo en el que comenzar una



filmación con un guión consensuado de manera previa. La paradoja radica en que, conscientes de la imposibilidad para llevar a cabo ninguna elección que no derive de lo que es ya casi un deseo «impuesto», marcado en un guión ajeno, cualquier resultado se encontrará muy lejos de ser «satisfactorio».^[81]

Quédense dentro y cierren las ventanas, 2008.

Tomando al zombi como el personaje ideal para un juego de rol sobre la vida en la ciudad moderna, los artistas organizaron dos marchas zombis, invitando a los residentes de los barrios a un mórbido desfile hacia los centros comerciales locales, donde los participantes, como sangrientos cuerpos, sorprendieron a clientes en una acción colectiva a medio camino entre la performance, la deriva y el teatro de calle.

Desde enero a abril del 2008 los artistas trabajaron en Overvecht, un suburbio de Utrecht, en Holanda, donde organizaron el Overvecht Zombiewalk, producido por el Art Council of Utrecht (In Overvecht), en colaboración con Casco projects.

En Barakaldo, un municipio de la Area Metropolitana del Gran Bilbao en el País Vasco, los artistas colaboraron con consonni en una Marcha Zombi que tuvo lugar el 14 de junio del 2008, después de haber organizado unos meses antes el Seminario Zombi, con el filósofo Jaime Cuenca, el crítico de cine Jordi Costa, la artista y ciberfeminista Laurence Rassel y los organizadores de la Marcha Zombi de Madrid (Gorka Arranz y Sephiroth).

Estos eventos han surtido de contenidos a la publicación final «Quédense dentro y cierren las ventanas - Stay inside. Close windows and doors», coordinado por los artistas y publicado por consonni. ^[82]

^[81] <http://www.parallelports.org/es/text/beatriz-herr%C3%A1ez-sobre-meanwhile-in-the-living-room> (consultado el 25 de noviembre de 2011)

^[82] Página web de Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum: www.parallelports.org (consultado el 25 de noviembre de 2011)

Entre los trabajos realizados en 2011, se encuentra la exposición realizada en el MUSAC de León en la que hacían una reflexión sobre el trabajo partiendo de un concepto literal de la palabra «trabajo» para enfocarla en sus diversas interpretaciones, así, en la muestra presentaron una instalación de objetos de madera —realizados por el abuelo de Klaas con un torno con el que trabajó cuando le llegó la edad de jubilación—, junto con una serie de videos donde se documentaban distintas formas de trabajo, entre ellas las de los artistas, frente a otras formas de trabajo:^[83]



Caja con los modelos para hacer pies de madera con el torno, que fue propiedad de Josh Van Gorkum.

Nuestro proyecto parte del contenido de una caja que perteneció al abuelo de Klaas donde él coleccionó recortes de revistas y bocetos de objetos que se podían realizar en un torno de madera.

Esta actividad que él realizó durante su tiempo libre en su tiempo de jubilación, la realizó con un torno de madera que le regalaron sus antiguos compañeros de trabajo de una fábrica de hélices. Con este proyecto hemos querido relacionar el trabajo que Josh van Gorkum, el abuelo de Klaas, realizó durante su jubilación con el trabajo que hizo durante su tiempo como trabajador asalariado y con nuestro trabajo como artistas, que digamos que no se puede identificar ni con el trabajo asalariado, ni con el trabajo en tiempo de ocio. Para eso hemos reunido tres videos en los que se pueden ver imágenes digamos normativas del trabajo representado con un video promocional de la fábrica donde trabajó el abuelo de Klaas, más un video donde se nos ve a nosotros trabajando en el de madera original donde trabajó también el abuelo de Klaas y otro video donde vamos escaneando el contenido de la caja, todos los recortes de revistas y notas y bocetos que tenía el abuelo. Además hemos hecho un inventario de objetos que el abuelo de Klaas vendió, donó o regaló a familiares y amigos, y las hemos fotografiado en su entorno doméstico y también hemos reunido algunas para ponerlas en este pedestal. Con ello hemos querido hacer una reflexión sobre el proceso que tiene que sufrir un objeto que vemos todos los días para que se convierta en un objeto artístico. Como nuestro proyecto trata de «trabajar», lo hemos tomado literalmente, entonces nos hemos puesto la tarea de hacer unos pies de madera nosotros mismos y hemos hecho unos cincuenta pies, los hemos numerado del 1 al 50 y se puede ver un poco como un diario del aprendizaje: los primeros están mal hechos y los últimos un poquito mejor hechos. Y bueno, como lo hemos tenido que hacer en poco tiempo, toda la experiencia del trabajar fue todo un experimento también: cansarse de la tarea, aburrirse de hacer tareas repetitivas y acabar con una colección de productos que tienen que buscar su sitio en el mundo, y en este caso no hemos querido exponerlos como objetos de arte, tienen una posición muy funcional en la exhibición, soportan la plataforma en que exponemos las obras de mi abuelo.^[84]

Para el crítico Jaime Cuenca, «la obra consiste precisamente en la iluminación y el cuestionamiento de una serie de procesos productivos, y no en la glorificación del resultado concreto de tales procesos. Frente a la estetización de lo político que

[83] <http://www.youtube.com/watch?v=o7mMH6uPc04> (consultado el 25 de noviembre de 2011)

[84] Ibid.

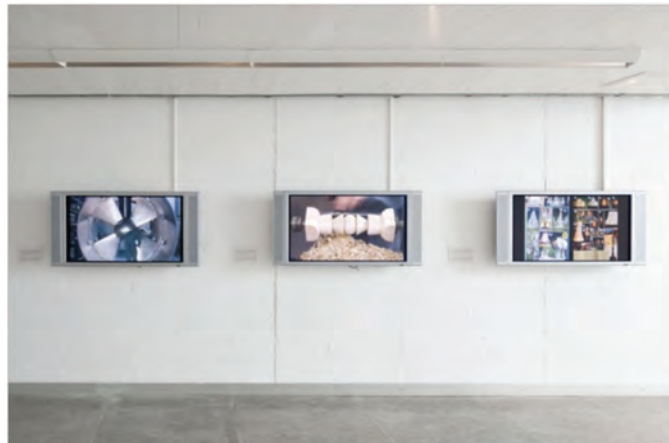
esto supondría, Jaio y van Gorkum proponen una politización de lo estético, que no discurre por el fácil camino de la soflama ideológica, sino a través de una reflexión crítica sobre las condiciones de la propia actividad. Revelan así una vía fructífera para deslindar el arte de la lógica espectacular y fantasmagórica de la mercancía. Pocos empeños parecen más necesarios en la situación actual del mundo del arte.^[85]



Produciendo tiempo entre otras cosas, 2011.

El abuelo de Klaas era de una generación que consideraba que el 'tiempo libre' debía invertirse en algo productivo. Al jubilarse, encargó a sus antiguos compañeros del taller que le forjaran un torno para poder dedicarse a trabajar la madera. A una edad avanzada, pudo completar su modesta pensión vendiendo los frutos de su afición a la comunidad que conformaba su red social en aquel momento. A su muerte, dejó a su hijo una caja de puros llena de recortes de revistas, bocetos y patrones de diversos objetos que se podían fabricar con madera torneada, con la idea de que en algún momento pudieran ser de utilidad. Los artistas han tomado el contenido de esta caja como punto de partida para una exploración conceptual y reflexiva de la idea de la producción artística. Durante el último año, han rastreado lo que queda del legado del abuelo de Gorkum, Jos van Gorkum (1911-1996) y han podido localizar casi ochenta artículos en las casas de una extensa red de familiares, amigos y antiguos vecinos a lo largo y ancho de los Países Bajos. Han tomado prestada una selección de unos treinta artículos artesanales –entre los que se encuentran candelabros, cuencos, pies de lámparas, maceteros y mazos– que se

[85] Jaime Cuenca, *La producción del valor y sus condiciones*, en <http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article944> (consultado el 25 de noviembre de 2011)



Produciendo tiempo entre otras cosas, 2011. Vista de la instalación.

Produciendo tiempo entre otras cosas, 2011, detalles de los objetos de Jos van Gorkum.

Produciendo tiempo entre otras cosas, 2011. Vídeos de izquierda a derecha: 'La Fábrica de Hélices Lip's, 'El torno para madera' y 'Escaneando.'

exhiben acompañados de fotografías de cada objeto en su contexto doméstico original.

Los artistas también han podido recuperar la máquina original con la que se fabricaron los artículos y la han vuelto a poner en marcha. Documentando cada paso del proceso en video, han realizado una serie de experimentos de torneado, vinculando sus acciones físicas en tanto que artistas (y diletantes profesionales) con la productividad del obrero industrial jubilado. Los resultados de este proceso se incorporaron a la instalación como elementos de apoyo de la plataforma en la que se exhiben los objetos originales.

Además, tres monitores muestran una película corporativa de la fábrica de hélices Lips en la que Jos van Gorkum trabajó hasta su jubilación; el torno en el que los artistas han producido las 49 bases de madera torneada que soportan la plataforma expositiva; y por último el proceso de digitalización de los recortes de revistas, dibujos y plantillas para realizar objetos de madera guardados en la caja de puros que Jos van Gorkum legó a su hijo al morir.^[86]

Por último quisiera presentar una de las últimas colaboraciones de Jaio y van Gorkum^[87] con un grupo de artistas de Rotterdam con el que están trabajando en los últimos dos años y que mencionan

^[86] <http://www.parallelports.org/es/project/produciendo-tiempo-entre-otras-cosas> (consultado el 25 de noviembre de 2011)

^[87] Más información sobre Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum en los siguientes enlaces:
<http://www.parallelports.org>
<http://www.zombies.parallelports.org>
http://www.fundacionbilbaoartefundazioa.org/images/main.php?g2_itemId=12979
<http://www.wiki-historias.org/es/agora/parallel-ports>
<http://www.postpolitikak.org/es>



The Social Experiment, 2011.

en la entrevista que aparece al final de este capítulo. Se trata del proyecto *The Social Experiment*.

The Social Experiment, 'El experimento social' es una colaboración entre los artistas Klaas van Gorkum, Iratxe Jaio, Osterholt Wouter, Staal Jonas y Uitentuis Elke. En octubre de 2011 se organizó una formación continua de auto-protección para artistas. Durante tres días un el grupo de participantes seleccionados, que incluyó estudiantes, profesores, artistas y otras personas interesadas, trabajó en la mejora de su capacidad de recuperación y resistencia.

Bajo la guía de dos instructores de la academia de policía a los participantes se les entrenó en técnicas de interrogatorio (se les interrogó y examinó), así mismo fueron entrenados en cómo lidiar con la violencia (estudiando la indexación de las situaciones de violencia y cómo regular o romper este tipo de situaciones). A través de proyecciones, debates y publicaciones pertinentes, se estimuló también a los participantes para que pudieran aplicar ese conocimiento dentro de sus propias prácticas.

El entrenamiento tuvo lugar del 15 al 17 de octubre de 2011. Desde el primer día, los participantes siguieron un programa colectivo, comer y dormir juntos en *blockhuts* que habían sido contratados para este fin. El programa era gratuito, pero había que comprometerse a seguirlo en su totalidad.^[88]

Equipo Jeleton

Jeleton está formado por María Ángeles Alcántara Sánchez (Murcia, 1975) y Jesús Arpal Moya (Barakaldo, 1972), en equipo desde 1999.

Pensamos en nuestra actividad como un ciclo de aprendizaje y puesta en común. Nos interesa aprender sobre (e incidir en) los intercambios entre tradición e identidades en construcción, y su manifestación en repertorios artísticos (conjuntos de formas visuales, musicales, literarias) comunes y en nuestro propio aprendizaje como Jeleton.

En el transcurso realizamos dibujos, acciones poéticas, audiovisuales, música, publicaciones en papel y web, ponencias y talleres, siempre de forma provisional. La situación que hemos creado de aprendizaje público (de 'autoría desautorizada'), conlleva presentar el esfuerzo y el error o ridículo.

La manera de llevarla a cabo son proyectos transversales en contextos de investigación sobre producción artística y públicos como Le Centquatre (París, 2008),

Equipo Jeleton, «INTRAGROUP CONFLICT». Vista de la instalación en «The MoCHA Sessions», *Manifesta 8*^[89], Espacio AV, Murcia, 2010. Iconologías y narrativas en diálogo a varios niveles con un dispositivo curatorial, la instalación de parte del archivo del Museum of Contemporary Hispanic Art (Nueva York, 1985-1990) como statement sobre las políticas de la representación y la multiculturalidad. La intervención también se relaciona con la «teoría de la enigmática aplicada» planteada por ACAF acerca de las situaciones de complejidad no resuelta. El motor de la intervención fue imaginar causalidades no confirmadas sobre nuestra presencia en la exposición, plegando el tiempo y el espacio.^[90]



[88] Para más información: <http://socialexperiment.com/> (consultado el 25 de noviembre de 2011)

[89] http://www.manifesta8.com/manifesta/manifesta8.agenda_diaria?mes=11&dia=18 (Consultado por última vez el 25 de noviembre de 2011)

[90] Comentarios y fotografías de Jeleton.

BCN Producció '06 (Barcelona, 2006), *Processos_Oberts: P_0_2_Queda la Marca* (Terrassa, 2005), *Hangar* (Barcelona, 2003-2005).^[91]

Los integrantes de Jeleton desarrollamos proyectos transversales en torno a repertorios iconográficos, musicales y literarios como espacios de negociación común. Proponemos modos de estudio, encuentro, práctica autodidacta y la publicación de resultados provisionales para el debate, en los que la autoría pase por situaciones de inexperiencia, humor o apropiación. Las piezas resultantes están disgregadas en el espacio, el tiempo y los canales de distribución, lo que dificulta su desactivación por parte del contexto de presentación.



Equipo Jeleton, «INTRAGROUP CONFLICT». Vista de la instalación en «The MoCHA Sessions», Manifesta 8, Espacio AV, Murcia, 2010. Imágenes del archivo MoCHA y de nuestro archivo personal. Texto: «The desert was our playground in days when cowboy movies were the rage and television was still unborn. We played cowboys but never Indians out of an unspoken treaty».^[92]

Equipo Jeleton, «Between two equally unsatisfactory approaches», 2010, texto en loop Producido por Manifesta 8.

Equipo Jeleton, «INTRAGROUP CONFLICT». Vista de la instalación en 'The MoCHA Sessions', Manifesta 8, Espacio AV, Murcia, 2010. Publicación «Die Welt anotado» producida por PAC Murcia - Casa Vecina. En la sala hay tres mesas cada una con un ejemplar a consulta de una publicación. Son colecciones de notas desde Ciudad de México, Alejandría y Murcia, los lugares donde han sido hechas, durante la preparación de esta exposición. En las mesas, las publicaciones están yuxtapuestas a algunos de los dibujos originales reproducidos en su interior, simultáneamente como objetos y como parte de una narrativa.

^[91] Más información en: <http://www.jeleton.com> (consultado el 25 de noviembre de 2011)

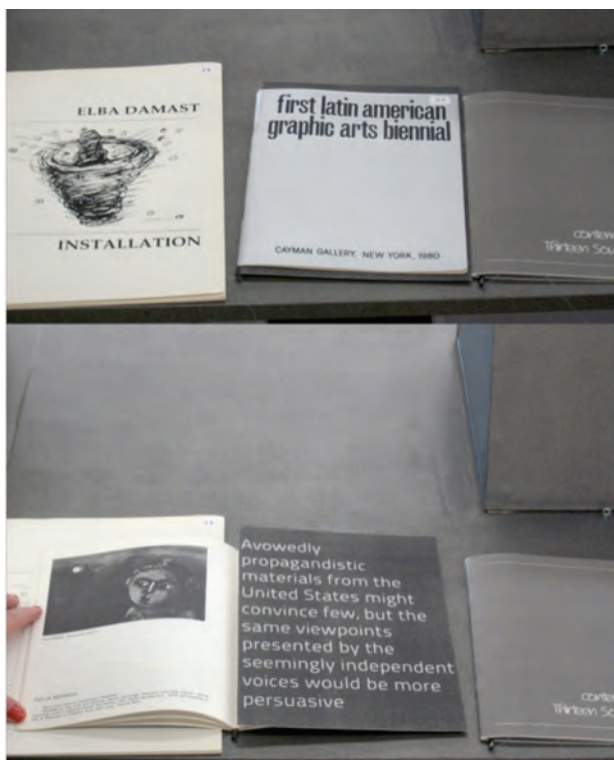
^[92] «El desierto era nuestro patio de recreo en los días que las películas de vaqueros estaban de moda y la televisión todavía estaba por nacer. Por una especie de acuerdo tácito jugamos de vaqueros, pero nunca de indios».

Ibid. que la anterior



Equipo Jeleton, «INTRAGROUP CONFLICT», «Encuentro de Jules Verne y Nellie Bly en Amiens», 2010. Gouache sobre papel. 29,7 x 21 cm.





Equipo Jeleton, «INTRAGROUP CONFLICT». Publicación «Die Welt anotado», 2010. 68 páginas. Multilingüe. Producida por PAC Murcia - Casa Vecina. *Esta publicación reúne las anotaciones colectivas a partir de la pieza «Die Welt» (Fernando Bryce, 2008) de un grupo de discusión en Ciudad de México.*

Equipo Jeleton, «INTRAGROUP CONFLICT». Publicación «Notes on London and Athens (from Alexandria)», 2010. 24 páginas. Multilingüe. Producido por el Sector de Bellas Artes del Ministerio de Cultura de la República Árabe de Egipto. *Esta publicación reúne notas personales desde la ciudad de Alejandría, como revisión de nuestros viajes a Londres y Atenas en 2003 y 2004 para estudiar el expolio de obras de arte.*

Equipo Jeleton, «INTRAGROUP CONFLICT». Vista de la instalación en «The MoCHA Sessions», Manifiesta 8, Espacio AV, Murcia, 2010. Otra intervención se realiza directamente sobre los materiales del archivo instalados en la sala por ACAF^[93] y el estudio nOffice^[94], introduciendo textos impresos entre las páginas de la documentación a consulta.

[93] MAlexandria Contemporary Arts Forum (ACAF) es una iniciativa artística sin ánimo de lucro fundada por Bassam El Baroni y Mona Marzouk en 2005. Operando desde el espacio de su apartamento en la segunda ciudad de Egipto, ACAF varía constantemente sus prácticas focalizando sus esfuerzos en el compromiso local e internacional. En el centro de su misión está un compromiso constante con proyectos que ponen en contacto artistas emergentes y consolidados, estudiantes universitarios, y distintos profesionales de contextos que reconocen el valor de una información y una experiencia informal, no hierática y de libre circulación. Desde Manifiesta 8 el director de ACAF Bassam El Baroni colabora con Jeremy Beaudry, artista y profesor establecido en Philadelphia, para comisariar la contribución de ACAF a la Bienal. <http://www.manifesta8.com/manifesta/manifesta8.acaf> (consultado el 25 de noviembre de 2011)

[94] <http://www.noffice.eu/> (consultado el 25 de noviembre de 2011)



Equipo Jeleton. Arizko Dorretxea, Basauri, 2011.



Equipo Jeleton, «1760-2008 All That Is Solid Melts into Air oharduna», 2011.



Still de la obra *Robot de la Fundación RDZ*, 2005.

En algunos de sus últimos trabajos Jeleton trata el tema de la voz, como elemento de comunicación, que ocupa un papel peculiar en relación a una realidad basada en lo visual. Distintas experiencias tecnológicas buscan el uso de la voz como sistema para aproximarse más a «lo vivo», la misma voz sigue siendo un elemento a entrenar en procesos transgéneros, así como un material de trabajo en el arte contemporáneo, desde el dadaísmo, pasando por Vito Acconci y llegando a Dora García. La obra de Jeleton, a día de hoy, presenta múltiples perfiles, desde la reflexión sobre la era postcolonial y la globalización, hasta cuestiones de lenguaje como las citadas anteriormente, que tienen que ver con los mecanismos de representación de «lo real», de ahí que trabajen tanto desde la performance como desde la instalación, el vídeo y otras formas mixtas en mutación. Como ejemplo, les invito a escuchar dos producciones musicales que forman parte de su proyecto «La Lilas de Jeleton»^[95], una colaboración entre cuatro amigos: Jesus & Gelen (Jeleton), Evripidis Sabatis (Evripidis and his Tragedies) y Paadin. Las letras son poemas que Gelen escribió en su adolescencia.

Fundación RDZ

Formada por Natxo Rodríguez Arkate y Arturo Rodríguez Borraetxea —Fito—, la Fundación Rodríguez trabaja como colectivo desde 1994. En 1997 comienza a colaborar con ellos de manera constante Cristina Arrázola-Oñate en coordinación, edición y producción. Desde entonces han organizado y coordinado diversos proyectos, principalmente relacionados con la cultura contemporánea y los nuevos medios, entendiendo siempre sus actividades como una extensión de su labor artística. Fundación RDZ trabaja en el medio audiovisual, en los soportes multimedia y en todo tipo de propuestas creativas, pero también desde una reflexión teórica que plantea nuevas fórmulas de comisariado y nuevos modos de producción, difusión y distribución del hecho artístico actual. En el terreno de la difusión y distribución han realizado grandes experimentos, por ejemplo uno de sus proyectos colaborativos del principio, como es «Arte y Electricidad», terminó siendo distribuido por la revista *Neo2* con una tirada de 35.000 ejemplares, poste-

^[95] <http://evripidisandhistragedies.bandcamp.com/album/las-lilas-de-jeleton> (Consultado el 25 de noviembre de 2011)

riormente en proyectos como *Tester* han trabajado en red como medio y como fin.

Nuestro trabajo se afianza con el tiempo en conceptos como la disolución de los formatos y la emisión del libre conocimiento. Durante estos años hemos presentado nuestro trabajo en diferentes foros, festivales congresos y symposiums, como ISEA 2004, Stockholm, Tallin, Helsinki; ISEA 2002, Nagoya, Japan; New media Festival (Maribor, Slovenia); Transitio_MX, México; No Space is Innocent, Austria; CaixaForum-Barcelona, E.A.C.C., Castelló, entre otros. Hemos colaborado en numerosas publicaciones como Leonardo (M.I.T.), Zehar (Arteleku), Pulgar (Venezuela), Artefact (Croacia), etc.^[96]

Las metodologías de trabajo de la Fundación Rodríguez varían en cada proyecto, pero este tipo de cooperación les permite identificar qué funciona y qué falla. La mutua reciprocidad supone propuestas alternadas, exigencia bilateral, derecho de veto al otro, en definitiva, un diálogo productivo. La acción política en la cultura, como virus que se expande a través de la red, no sólo está limitada por el voto sino que es parte del cohabitar diario, una práctica activista cotidiana y doméstica para la que N y F necesitan de un suplente.

En una habitación 3D donde todos los elementos son representados ortogonalmente, y las nubes son planas, Naxo y Fito Rodríguez son dos ciudadanos cuyos avatares cibernéticos dialogan en su hogar virtual. Dos individuos repletos de dudas frente al nuevo medio, a sus reglas y procesos en el que argumentan constantemente las razones de su existencia digital, y de cómo ésta afecta a su entorno real dando vueltas al cuarto. Una herramienta conectiva cedida por el colectivo Cibergolem para su uso y disfrute sociocultural. El mismo entorno en el que conversan en el vídeo «Hiperpolítica y Quintacolumnismo», aunque otros espacios aparecen fugazmente, espacios de diversión y reunión y la sempiterna televisión. El problema, en esta ocasión, es crear un robot que les libre de las apariciones públicas un representante digital de la Fundación Rodríguez. Para ser verdaderamente eficaz debería de tener sus experiencias y en su memoria los textos fundamentales sobre biopolítica, cybercultura, colaboracionis-



El robot de la Fundación RDZ, 2005. En su espacio virtual la Fundación Rodríguez debate sobre la construcción de un robot que les sustituya en sus presentaciones públicas, el aún más moderno Prometeo, cargado con las más actuales teorías socioculturales. A medida que hablan el proyecto se va complejizando hasta convertirse en un monstruo, ante la aprensión de ser devorados ambos se van de cañas.



T-Shirtografía, 2005. Con cada proyecto la Fundación Rodríguez diseña una camiseta. Tras once años es necesario revisarlas, y re-visitarlas. Para ello se las van quitando del cuerpo (capas y capas de tela sin llegar a ver nunca piel) y las disponen sobre una pared blanca expositiva adheridas con cinta de carroceros (básica para el arte contemporáneo).

^[96] <http://www.hamacaonline.net/autor.php?id=237> (consultado el 4 de diciembre de 2011)

Luchas /Borrokak /Struggles, 2007. Cristina Arrazola-Oñate y Fundación RDZ. Dos dimensiones distintas, que no opuesta, del concepto «lucha» en la actualidad mejicana: el espectáculo de lucha libre y la lucha zapatista, ambas portan máscaras y utilizan el misterio y el misticismo como herramienta de popularización. Sincrónicamente se inciden en las relaciones subjetivas ente visión, identidad, creatividad, violencia y capitalismo.



Emisión 07, 2007. Cristina Arrazola-Oñate y Fundación RDZ. 45 min. A más de treinta años de los primeros trabajos de televisión popular, iniciada por Muntadas en «Cadaqués Canal Local» y continuada por el colectivo *Video Nou* en los años setenta, Fito Rodríguez revisa este concepto plural (televisión alternativa, televisión comunitaria, experimental tv, uso emancipador de los medios, VT is not TV?, espacio público comunicativo, *proxivisión*, *telestreet*, arte y televisión). La emisión televisiva a manos de los ciudadanos, de ser exclusivamente difundida en los bares a estar en todos los hogares gracias a internet. Un gran cambio que modifica e invalida cualquier estrategia planificada por el capital y sus corporaciones desde los inicios de emisiones en la «caja tonta».

mo, quintacolumnismo, etc., un frankenstein (o mash up) que combinase las cualidades de ambos. El problema del robot es que sus defectos podrían estar en su software réplica de sus creadores y, al igual que ellos, en una innata disposición a la independencia, no sólo ante el mercado y las instituciones sino, también, ante sus creadores. Se convertiría en un ente autónomo que competiría contra sus padres. Tras el calentón cerebral N y F deciden que es mejor no construirlo, aparecer en público e irse de cañas.^[97]

Televisión alternativa, más allá de la oposición histórica «VT is not TV» a través de artistas y teóricos del medio es lo que investiga Fito Rodríguez en este documento mediante entrevistas y rescates de piezas de los años setenta. Tomando como hilo conductor los múltiples puntos de vista en realización de un noticiero (la imagen del locutor, los procesos de estudio y realización, los corresponsales, etc.) Fito va introduciendo los testimonios de teóricos y autores sobre los cuales es posible seguir las distintas visiones del informativo.

Si bien la televisión, que todo lo trivializa, ha sido el con-

^[97] <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=765> (consultado el 4 de diciembre de 2011)

formador de la realidad actual, la consolidación del vídeo, tras sus primeras iniciativas guerrilleras hasta las redes digitales, es el factor que relativizará esa realidad consolidada por las instituciones y corporaciones. Como comenta Jorge Laferla, «los parámetros de los años setenta pasaron». La televisión doméstica, a mano de cualquiera y difundida con profusión por los realizadores aficionados a través de plataformas como Youtube, abre un campo de investigación sobre la revuelta actual ya esbozado por Fito Rodríguez en su trabajo «Luchas».^[98]

En el terreno del comisariado y la producción de conocimiento uno de sus proyectos más importantes es «Tester» (2004), definido por la propia Fundación RDZ como

...un sistema de detección de actividad creativa, planteado como proyecto en proceso, como red y como método de producción de propuestas artísticas contemporáneas.

Tester vuelve su mirada sobre «la sombra», entendida ésta como la negación de visibilidad para proyectos que adoptan desde sus planteamientos un distanciamiento crítico con respecto al proyecto único de red, o que por su procedencia se sitúan fuera del marco geopolítico dominante.

El proyecto retoma asimismo las propuestas colaborativas y descentralizadas, que hagan hincapié en características como, «do it yourself», «home tech» y «trabajo remoto» entre distintos y distantes proyectos, iniciativas, grupos, artistas, colectivos, direcciones o sitios...^[99]

En el texto del catálogo la Fundación Rodríguez define el proyecto como sistema, 'plug-in', software e interface:

Tester como sistema. Durante la puesta en marcha de Tester hemos visto desde nuestra ventana la construcción y el acondicionamiento de una nueva calle. En ese laborioso proceso, hemos observado cómo se han ido tendiendo diferentes condiciones, a distintas alturas, con tuberías de distinto grosor es y tubos de distintos colores según sirvieran para la red de saneamiento, de gas natural, agua corriente, telecomunicaciones, redes eléctricas, etc.

Todos estos conductos, llegan a enlazar con otros ya en funcionamiento, integrándose por tanto en una red más amplia. (...) cualquier elemento que se integra en un sistema, obliga en cierta medida a la reconsideración general del propio sistema y en definitiva a su actualización, toda vez que la admisión de nuevos ramales y nuevos flujos, incorporan nuevas situaciones de funcionamiento. (...) Tester como plug-in. Cuando tiene lugar la reunión de distintas y distantes visiones del fenómeno artístico afloran todo tipo de diferencias que vienen a reafirmar las construcciones subjetivas sobre las que se establece el discurso creativo. Pero cuando el contexto sociopolítico pasa un primer término en la discusión artística,



Tester, 2004.

[98] <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=577> (consultado el 4 de diciembre de 2011)

[99] http://www.e-tester.net/cast/meeting/meet5_rod.html (consultado el 4 de diciembre de 2011)

y si se incide en el análisis de las circunstancias concretas, se descubren nuevos escenarios que seducen como una revelación para ciertas 'maneras estar' en el arte. (...) el compromiso de Tester se cifra en operar políticamente en el propio mecanismo del arte a través de la puesta en cuestión de las fórmulas habituales de producción. En este sentido pretende incidir en el sistema de relaciones en que se basa el mundo del arte, cuestionando modelos jerárquicos, intentando disolver el concepto de comisariado, extendiendo el proyecto hacia territorios mestizos y ensombrecidos por efecto de las corrientes dominantes...Tester como software... todos los textos son utilizables y reutilizables. En esto estriba la epistemología de la anarquía, según la cual el plagio afirma que si la ciencia, la religión u otra institución social imposibilita la certidumbre más allá de la esfera de la privacidad, en este caso, es mejor estar dotado de una conciencia que tenga el mayor número de categorías de interpretación que sea posible. (...) De este modo y mediante la idea de plagio, el proyecto Tester busca ser difundido libremente, un software continuamente implementado, de código abierto y disgregación continua. (...) 'Escenarios locales-audiencias globales' (Tester como interface) (...) Todos estos proyectos tienen en primer lugar una característica local esencial, mediante la cual, como hemos explicado anteriormente, nos proyectamos (nosotros mismos y nuestro propio proyecto creativo) en un sentido político, de configuración de nuestro propósito y de nuestra trayectoria.

Son también propuestas colectivas y buscan nuevas relaciones, ofreciendo puentes y túneles entre disciplinas y fórmulas de trabajo creativo.

A través de esta selección hemos buscado un interfaz con los demás proyectos, hemos pretendido una ventana inteligente que pudiera incorporarnos al panorama general que el proyecto empieza ya a dibujar, siempre de modo permeable, siempre en movimiento...^[100]

Consonni

Antes de hablar de los espacios dirigidos para la producción o la coordinación, me gustaría mencionar al menos dos de los espacios gestionados por artistas que más importancia tuvieron a finales de los años 80 y principios de los años 90 en Bilbao, y que fueron primero Arte Nativa, Safi Gallery, y posteriormente ya en la década de los 90, En Canal, Mina Espacio, Abisal –este último surge a finales de los 90 y se encuentra aún en activo–. Todos ellos catalizaron gran parte de la acción más interesante en el campo del arte joven y experimental, entre sus muros tuvieron cabida performances, conciertos y, en general todo tipo de iniciativas artísticas que no cabían en el resto de espacios artísticos consolidados. En un estudio sobre el arte de acción y el accionismo en Bilbao, Fausto Grossi^[101] reflexiona así sobre la situación de la época,

los acontecimientos históricos en cuestión son los que, por lo menos desde los años

^[100] VV.AA. (dirigido por la Fundación RDZ): *Tester: Trabajo de Nodos, Arteleku* (Gipuzkoa Foru Aldundia), San Sebastián 2004, pp. 42-45.

^[101] Fausto Grossi, *Reflexión: Bilbao años 90 ¿Accionismo o arte de acción?*, 2007, ver online en: <http://revista.escaner.cl/node/466>

80 hasta hoy, nos están llevando (...) de la sociedad basada en la economía industrial, a la basada en la economía terciaria o de servicio y a nivel mundial, de una sociedad relativamente democrática hacia una sociedad prácticamente totalitaria. Este era ya el cambio que las instituciones vascas y de Bilbao en especial, por ser el eje de la industria metalúrgica y naval, estaban poniendo en marcha en los años 80. La decisión calculada de cerrar las industrias metalúrgica y naval, por parte de las instituciones, generó un clima de conflicto nada fácil de resolver. De hecho esta situación produjo, como era de prever, enfrentamientos violentos entre los trabajadores, la patronal y las fuerzas del orden. Esto sumado a la reivindicación de la independencia y la autodeterminación del país vasco. A este respecto Beatriz Silva, que fue quien puso en marcha el proyecto de «Artenativa» en Bilbao, recuerda que:

...al principio de los 80, cuando cerraron Euskalduna, hasta entonces Bilbao todavía vivía del pasado glorioso de los astilleros, pero en aquel momento empezaron a cerrarlos todos y recuerdo que la batalla de Euskalduna fue potente. Ese fue el momento del gran declive de la economía en esta ciudad en concreto.

Por entonces había fuertes movimientos ciudadanos sobre todo en los barrios de San Francisco y Bilbao la Vieja. Según Agustín Landa, que es uno de los fundadores de la Asociación de Vecinos de San Francisco, lo que ellos reivindicaban «eran básicamente el urbanismo, la vivienda y la calidad de los barrios». Con esta asociación de vecinos colaboraron artistas y activistas como Alberto Urkiza «Berto», Jorge Gómez, José Ramón Bañales "Bada" que procedían de la Safi Gallery.



Desinfección, performance en Safi Gallery, 1988. Fotografía: Alejandro de la Rica.

A finales de los años 90 del siglo XX y principios de los años 10 de este siglo, comienzan a surgir una serie de iniciativas colectivas para la producción de obras cuya complejidad exige la coordinación de una serie de medios técnicos y humanos. Consonni es la primera de estas productoras o empresas de coordinación de proyectos artísticos que se crea en Bilbao en el año 1997. Es una asociación sin ánimo de lucro de titularidad privada. Actualmente está formada por: María Mur, María Salazar, Marielle Uhalde, Olaia Miranda y Nerea Ayerbe. Como observan en su web,

consonni invita a artistas a desarrollar proyectos que no adoptan un aspecto de objeto de arte expuesto en un espacio...desarrollando proyectos de arte con formatos tan variados como un programa de televisión, una subasta de tipografías vascas, unas visitas guiadas a un parque de atracciones abandonado o una marcha zombi para subvertir, criticar o simplemente analizar la sociedad en la que se inscribe. Es menos visible como arte, pero más visto por un público diverso. Consonni opta por el camuflaje como método de acción y estrategia. La producción artística en su sentido más inmaterial y comunicativo y el propio sistema del arte no son sólo su praxis y contexto sino parte del propio análisis y cuestionamiento que consonni provoca con cada proyecto.^[102]

[102] <http://www.consonni.org/consonni/> (consultado el 28 de noviembre de 2011)

Tal y como se explica en la web, la historia comienza en 1997 cuando Franck Larcade funda *consonni* y firma un convenio con el Gobierno Vasco para el uso de un espacio industrial situado en la península de Zorrozaurre. Hasta noviembre de 1998, sus producciones tienen lugar en la fábrica *consonni* de Bilbao, de la que toma su nombre. En 1999 la producción de obras inmatriculadas y desmarcadas de los dispositivos de exposición convencionales, modifica la definición de la estructura. Sin espacio para gestionar y con producciones para llevar a cabo, *consonni* concibe sin prejuicios los mecanismos de producción y difusión más propicios para cada artista. Entre 1999 y 2008, los recursos económicos tanto como conceptuales de *consonni* han ido encontrando su resolución en el marco de una política de co-producción con instituciones artísticas locales e internacionales (Arteleku, San Sebastián; CascoProjects, Utrecht ; FRAC Aquitania, Burdeos...), la colaboración con administraciones públicas (Gobierno Vasco, Diputación Foral de Gipuzkoa, Diputación Foral de Bizkaia, Ayuntamiento de Bilbao, de Barakaldo) y organismos o empresas privadas (Fundación Arte y Derecho; Canal Bizkaia, Fundación EDE...) y con empresas privadas para proyectos concretos.

En el año 2000 *consonni* estabiliza su equipo y crea tres puestos de trabajo para Franck Larcade, María Mur y Arantza Pérez.

Thanks, 2004. Itziar Okariz es invitada por *consonni* para concebir y dirigir la realización de un videoclip para la canción *Thanks* de Begoña Muñoz. Una coreografía en un puente trasbordador que aparece en el musical de Jaques Demy *Les Demoiselles de Rochefort*, inspira la ubicación de la acción del videoclip *Thanks* en el puente Colgante de Portugalete. Las actitudes icónicas de grupos punk-rock marcan los movimientos. Entre documentación y representación, se buscan imágenes poco nítidas y deterioradas. Lejos de la imagen pulcra y ordenada de los medios de masas, *Thanks* intenta subvertir las convenciones del género huyendo del rol meramente objetual y exhibicionista que los cantantes suelen adoptar. Más de 150 personas acuden para participar en el desarrollo de una acción que es registrada por cinco cámaras. La acción es la columna vertebral del videoclip, creando un contraste entre la narratividad del tema musical y el reconocimiento de unas circunstancias reales.



En mayo de 2005 Arantza Pérez deja consonni y Franck Larcade en septiembre de 2006, asumiendo desde entonces María Mur la dirección de la coordinación. Con cambios en su estructura, dirección y funcionamiento, consonni mantiene sus motivaciones y objetivos. En 2008 se consolida un nuevo equipo de trabajo, continúa en la dirección de producción María Mur Dean y en la coordinación María Salazar Riaño. Se unen Zaloa Zabala Intxaurreaga, Olaia Miranda y Marielle Uhalde. Ese mismo año realizan la «*Marcha Zombi, Quédense dentro y cierren las ventanas*» junto a Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum y en 2009 realizan su primera publicación como consonni sobre el citado proyecto «*Quédense dentro y cierren las ventanas*», Zaloa Zabala deja el equipo y se incorpora Nerea Ayerbe. Y producen «*Soft Fiction. Imaginarios insurgentes*» con la artista Virginia Villaplana.

En 2009 Artium, ante la necesidad de activar su relación con el entorno de la ciudad y, con el objetivo amplio de relacionar la Institución-Museo con la Sociedad, encarga a la productora de arte consonni un proyecto orientado a la transformación de su plaza interior en un verdadero espacio público. Plaza que en estos momentos es el paradigma del espacio público sin uso público. Artium y consonni comienzan así un análisis

Electroclass, 2011, de María Ruido producido en colaboración con consonni.



sobre la relación de los museos con la ciudad donde se ubican, sobre la cuestión de si los equipamientos públicos son espacios públicos, si el espacio público es de dominio público... lo que les lleva a interrogarse sobre los significados de lo *público*. En una primera etapa, se realiza un trabajo dirigido por la arquitecta Tania Magro Huertas (Salón Urbano, 2009/2010), que supone un análisis urbano y de participación ciudadana a fin de generar un material de trabajo de análisis y reflexión para/de/sobre el museo. Esta primera etapa, se divide a su vez en un trabajo de «Análisis e investigación urbana» y de «Procesos de participación ciudadana». ^[103] La idea era que los artistas que se incorporasen al proyecto en una segunda etapa, a partir de Octubre de 2010, pudieran usar este material para poder hacer propuestas sobre una base de conocimiento del entorno social y urbano del museo. En esa segunda etapa, los artistas invitados —el colectivo danés Superflex— propondrán una reactivación de la plaza mediante un proyecto artístico concreto.

En la actualidad (2010/2011) Consonni trabaja en un proyecto junto a la artista María Ruido que analiza la televisión como soporte de la memoria, más concretamente la elaboración y la divulgación de las identidades de clase/género/nación que las televisiones autonómicas han desarrollado desde su creación en los 80 hasta ahora. Partiendo de la noción de identidad centrada en un marco cambiante de modelo de sociedad (del capitalismo industrial a la terciarización), ciudad (de la 'polis' a la 'marca') así como de la reconfiguración de la clase que toma a Bilbao y a la ETB como caso de estudio concreto. ^[104]

Electroclass ha arrancado en la última edición de Zinebi y abarcará todo...2011, ya que María, en comunicación constante con Consonni y el apoyo de Montse Brunet en el trabajo documental, está estudiando la televisión como «medio desde el que generar el debate» sobre el re-pensamiento y la reconstrucción de la memoria a partir de la transición, concretamente en Bilbao. «El formato de la mesotelevisión (la más accesible para todos) parecía el mejor, así que escogimos ETB para interpretar qué papel juegan las televisiones autonómicas en los imaginarios identitarios», narra María.

El discurso de María Ruido insiste bastante en la ausencia de «genealogía a la que acogerse. Hace falta generar genealogía y crear estructuras, produciendo conocimiento y ciencia, pero valorando lo nuestro: a nivel local carecemos de autoestima».^[105]

Termino el apartado dedicado a Consonni con unas reflexiones sobre la práctica artística colectiva, extraídas de la entrevista que tuve a finales de 2010 con la actual directora de coordinación de Consonni.

^[103] <http://www.consonni.org/consonni/> (consultado el 28 de noviembre de 2011)

^[104] Ver un adelanto del proyecto sacado de la presentación en Zinebi por María Mur y María Ruido en: <http://www.consonni.org/intrahistorias/> (consultado el 28 de noviembre de 2011)

^[105] Artículo periodístico de SACRISTÁN, C.M.: *Falta genealogía, hay que producir conocimiento con autoestima*, Diario Deia, Bilbao 7 de enero de 2011. Ver online: <http://deia.com/2011/01/07/ocio-y-cultural/cultura/falta-genealogia-hay-que-producir-conocimiento-con-autoestima> (consultado el 4 de diciembre de 2011)

En palabras de María Mur,

...en el concepto de producción que yo entiendo viene absolutamente asociada la idea de colaboración, es imposible, yo no me puedo imaginar trabajar sola en un proyecto porque me vuelvo loca. Necesito una interlocución constante para ver si lo que estoy pensando está bien o si me estoy yendo por las ramas o si no tiene sentido.(...) Yo cuando entro de prácticas en consonni, ya era un equipo de trabajo. Encima es un equipo de trabajo que no solamente es consonni, sino que siempre es en colaboración con el artista o la artista. Por lo tanto, la artista con la que trabajemos debe asumir que es un trabajo en colaboración. No siento esa presión desde ese lado porque de alguna forma, desde mi forma de trabajar, es una exigencia asimilada. Si recuerdo a las Cabello/Carceller cuando comentaban que muchas veces tenían problemas cuando se presentaban a becas, ahora eso está cambiando, pero me acuerdo que en el Gure Artea en el primer caso que premiaron a un grupo fue a Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum, pero antes como que no se podía, no se asimilaba esa idea. Entonces yo entiendo que los artistas deben tener muchísimos más problemas cuando intentan acceder a ese tipo de becas y dicen: «Coño, pero es que todo es individual», cuando la práctica actual ya no es individual,...

(...) Pripublikarrak surge de una invitación de Arakis. Arakis se pone en contacto con Saioa Olmo para hacer una intervención en la exposición «Para todos los públicos» que se hizo en Rekalde en 2005 o 2006. En 2006 sería la exposición probablemente, pero cuando nos invita es en el 2005 que es cuando ella estaba trabajando a fondo con todo esto. Entonces para esta exposición Saioa es la que decide que no quiere trabajar de manera individual y que prefiere hacerlo de forma colectiva, porque Arakis tenía la idea como de interpelar a artistas no solamente súper establecidas en «Para todos los públicos», sino también trabajar con alguien local y que fuera joven. Entonces es cuando habla con Saioa y Saioa decide llamarnos a unas cuantas. Yo evidentemente digo que no, yo qué coño pinto, porque yo no soy artista, encima que mi primera práctica externa a consonni fuera entrar en un espacio expositivo me generaba muchos problemas, entonces dije que no. Pero como Saioa es muy insistente me dijo: Mira (hizo la típica trampa en la que si caes ya no puedes decir que no), vente un día a una reunión y si te gusta la dinámica de trabajo y si ves algo interesante y crees que te puedes vincular, sin ningún tipo de compromiso, tu vienes. Y claro, llegué, estaban Aiora, Olaia, Ohiane. A Aiora y Olaia las conocía pero no las conocía mucho y a Ohiane no la conocía de nada. Saioa era la que más conocía. Fue un poco amor a primera vista. Lo que más me interesó fueron los debates que surgían, eso era muy interesante, además el trabajo colectivo y desde el feminismo. Lo que fue muy interesante es que ya no solamente estábamos hablando de los proyectos, sino que se generó tal sinergia entre nosotras que ya estábamos hablando de nosotras mismas y cada uno de los debates que surgían en nuestra vida personal los sacábamos a la palestra cada vez que nos reuníamos. Nos juntábamos en mi casa, nos juntábamos en restaurantes, nos juntábamos en sitios públicos y

privados. También de ahí surge un poco el nombre de Pripublikarrak de que lo que teníamos que hacer para Arakis era un análisis de lo público y de lo privado y que de alguna forma toda nuestra práctica a través de las reuniones versaba todo el rato sobre eso... Y consonni, aunque no sea un colectivo feminista, sí que Olaia y yo venimos de Pripublikarrak, somos las dos feministas e inevitablemente el feminismo campa a sus anchas por consonni, es decir, en la manera de trabajo colectiva, el entender que el artista no es un genio sino que tiene que trabajar en colaboración, el tema de que la ideación sea conjunta, todo eso viene directamente del trabajo, de la práctica feminista. Yo creo que eso es otro error, parece que solo es feminismo cuando trabajas sobre conceptos feministas y son las formas. Yo creo que eso es fundamental... Los artistas con los que trabajamos no podríamos trabajar con ellas si ellas no supieran de alguna manera que es así, que vamos a influir en cada etapa. Hoy me preguntaba el periodista ese para lo del Artium con el tema de Superflex de los artistas con los que vamos a trabajar y me decía: «¿Pero al final Superflex hace su propuesta o lo trabajáis conjuntamente?» Lo trabajamos conjuntamente, sin duda, entonces si hay un artista que no entiende esa forma de trabajo pues no podemos trabajar conjuntamente, ya está. No hay más problema que ese, que hay miles de sitios en los que trabajar. (...) Creo que lo más interesante de trabajar de forma colectiva es eso: no solamente aprendes de los proyectos que haces y de tus compañeras, sino que aprendes de ti misma, aprendes a situarte con los demás, a saber negociar, a saber entender.(...) En consonni estamos ahora en un proyecto europeo, en el que te decía que vamos a ir a Rumanía, en este proyecto colectivo estamos cinco estructuras del arte: de Bristol, ...de Suecia, ... también de Suecia y ... de Rumanía y Consonni, es una red europea para pensar el arte público. Lo que más estamos haciendo ahora es analizar cómo trabajamos, cómo son nuestras maneras de trabajar, somos todos grupos, colectivos pero de maneras muy distintas. Entonces, intentar ver cómo son nuestras fórmulas de trabajo.

(...) Al final aunque tengas un trabajo colectivo también hay momentos en los que tienes que tener una capacidad individual, una capacidad individual de respuesta o muchas capacidades individuales de respuesta. En 'Pripu' pasaba lo mismo, la que era coordinadora del proyecto tenía que tener una capacidad individual, independientemente de que luego tenga al resto del grupo por detrás, pero tú tienes que tener una capacidad individual de coordinación. Y en consonni tenemos que tener la capacidad colectiva como consonni, pero al mismo tiempo individual: Mariel con el tema de la financiación, Nerea que está con la línea editorial u Olaia con el tema de la programación, yo coordinándolo todo, y luego los artistas. O sea, que tienen que ser individualidades que se juntan colectivamente, pero creo que lo que no vale, o para mí lo que me parece que es muy difícil es cuando se pretende hacerlo todo a la vez, al mismo tiempo, de la misma manera y sin que haya un reparto de tareas, porque creo que al final es como un monstruo muy grande con muchas cabezas y solo dos pies, entonces es como que un pie tira para un lado, otro tira para el otro y al final acabas tirada en el suelo, pateando, como un bicho extraño....^[106]

^[106] De la entrevista a María Mur (14/12/2010), consultar entrevista completa en el capítulo 5.3.1.

Amasté

Fundada en 2001 por Ricardo Antón y Txelu Balboa, que ya venían trabajando juntos desde la década de los 90 en proyectos diversos, en su primera web se definen como

...una agencia de comunicación creativa, centrada en la producción y difusión de mensajes relacionados con la sociedad actual y la cultura contemporánea. Un proyecto de creación y gestión, que trata de abrirse a nuevos públicos, nuevos lenguajes y nuevos modos de producción. Una manera de entender la creatividad no tanto como un modo de expresión individual, sino como un espacio colectivo de comunicación. Amasté se creó en marzo de 2001, desde entonces hemos ido creando un equipo de trabajo interdisciplinar (...). Nos esforzamos para tener una estructura de trabajo horizontal, dinámica y flexible. Partimos de la base de que cada nuevo miembro del equipo domina sus propias herramientas, pero además, sobre todo es capaz de aportar ideas nuevas e involucrarse en otros procesos que no sean directamente competencia suya.^[107]

Txelu y Ricardo se conocen en la facultad de Bellas Artes. En el primer equipo estaban también Oihana Bonilla experta en diseño y publicidad, e Itxaso Díaz licenciada en BB.AA (audiovisuales) directora de la revista Etecé. Recientemente se ha incorporado Rosa Fernández para el proyecto 'ColaBoraBora'^[108], un proyecto acerca del procomún, las dinámicas colaborativas y el emprendizaje social puesto en marcha por Amasté.

Una de sus primeras actividades fue la edición de la revista semestral Eseté, con números temáticos y tendencias de actualidad:

...en Eseté nos gusta vernos como unos aficionados a la antropología contemporánea, que realizamos informes, más que informativos, basados en la especulación en forma de reportajes, artículos, fotonovelas, flash informativos, comics u otros proyectos y propuestas visuales, tratando de dar una visión irónica, diferente, crítica o simplemente curiosa y un tanto iconoclasta del mundo en el que vivimos.^[109]

...Y el primer Eseté que hicimos realmente fue un Eseté que yo hice en la Sala Rekalde que se llamaba S/T, que tenía un formato así como de revista, como de cosa que no era una exposición. Y luego claro, era lógico, como mi familia tenía una galería de arte pues me puse a llevar la galería de arte, entonces una de las cosas que se hicieron en la galería de arte fue la exposición de Txelu y el propio catálogo ya tenía un formato de publicación que se parecía más a una revista o a una cosa un poco entre publicitaria... objeto de consumo o algo así. El catálogo lo había hecho Pepo y ya no era una cosa que hacías tú solo, digamos que había ciertas cosas que eran iguales, las mismas preocupaciones o maneras de trabajar o de entender que también llevaban a colaborar con más gente. Entonces al principio la idea era que íbamos a hacer proyectos, que luego íbamos a tener una web como



Portada de la revista Eseté, nº 2, vetedecasa, septiembre de 2001.

^[107] <http://www.amaste.com/amaste/amaste.jsp?PAGINA=QUES> (consultado el 28 de noviembre de 2011)

^[108] www.colaborabora.org (consultado el 28 de noviembre de 2011)

^[109] <http://www.amaste.com/esete/esete.jsp?PAGINA=QUES> (consultado el 28 de noviembre de 2011)

un espacio de comunicación y que también íbamos a hacer la revista como espacio de comunicación, la revista al fin y al cabo era lo que iba a ser como el «espacio expositivo». Es decir, no iba a haber galería, pero iba a haber una revista donde dentro sucedía la exposición, la revista la podías llevar a tiendas, a bares, a donde fuese... Digamos que en vez de tener que ir a la exposición o al espacio expositivo a encontrarlo, tú la encontrabas en otros sitios, el público cambiaba y también lo vivía de otra manera, o sea, al final la gente vive las exposiciones de una manera muy concreta, tu de repente ves otra cosa, una revista se vive de otra manera, es como romper...ese tipo de comunicación que existe en el mundo del arte. Ya incluso tanto el catálogo de Txelu como el que yo hice en la sala Rekalde estaban pensados casi como una exposición, o sea, si tu no ibas a la exposición y después veías el catálogo, no era como el catálogo en el que tienes una foto de la exposición, sino que el propio catálogo ya era la obra. Entonces al principio pensamos que íbamos a poder hacerlo todo (...) y que todo iba a ser superfácil y luego nos dimos cuenta que con hacer una revista ya teníamos de sobra. Aunque, al mismo tiempo, ya teníamos abiertos otros proyectos, pero claro costaba tanto hacerlos que nunca se llegaban a hacer o que tardaban demasiado mientras hacías una revista en tres meses... 'Emancipator'^[110] lo empezamos a hacer en el 2000 pero lo acabamos en 2004.(...)... Cuando hicimos el atasco, que yo creo que fue después del 'Emancipator', fue el siguiente proyecto así como que se salía de la revista, todos los proyectos siempre estaban ligados a la revista, por ejemplo el 'Emancipator' lo empezamos a hacer con el número dos que era «Vete-de-casa»,... (...)Luego había muchos proyectos que sucedían a la vez que la revista, pero que no sucedían en el espacio real, sino que sucedían en Internet. Y hay muchas cosas que están hechas para Internet como pequeños álbumes o juegos interactivos, vídeos o cosas que eran un complemento de cada número de la revista. (...) Al final lo que ocurría es que establecías un grupo de trabajo que no es sólo la foto, por ejemplo había gente de todo tipo que iba pasando, igual colaboraba en un número, no volvía a colaborar o al cabo de un año aportaba otra idea. La idea es que nosotros no decíamos «esto va a ser así» y le dábamos un formato y lo hacíamos todo nosotros, nosotros en cada número intentábamos trabajar de diferentes maneras. (...) Llegó un momento en el que la dinámica de hacer la revista no nos permitía desarrollar otro tipo de cosas. Lo que ocurrió realmente es que fue un momento en el que estábamos con Pampero, empezamos con los adolescentes porque era una temática y una gente con la que nos apetecía trabajar y de repente nos vimos haciendo por fin un número -que era una cosa que habíamos retrasado durante bastante tiempo-, hicimos el Eseté 18 que era todo hecho por adolescentes^[111], en el que ya el grupo de trabajo cambia. Y entonces empezamos a ver ciertas posibilidades de trabajo con adolescentes, e incluso como ciertos huecos...

Digamos que tenemos varios proyectos grandes, por ejemplo uno es el de "Dinamittak", que es el campo de trabajo que lo hemos hecho con el Gobierno vasco y con Arteleku^[112], que es un campo de trabajo sobre creatividad, tiene que ver con educación y con otros ámbitos y que está pensado como bisagra, está orientado a

[110] *Emancipator Bubble* (2000/2005), fue una idea original de los arquitectos Alex Mitxelena y Hugo Olaizola, que dirigió y desarrolló Saioa Olmo y produjo Amasté: <http://www.youtube.com/watch?v=7W4Yh6tdlFw> (consultado el 2 de diciembre de 2011)

[111] <http://www.casitengo18.com/es/proyectos/esete/esete.html> (consultado el 2 de diciembre de 2011)

[112] En los últimos dos años (2009 y 2010) han desarrollado DINAMITAK en Artium (Vitoria-Gasteiz).



Amasté, imagen de *Dinamittak* 2008 (campo de trabajo creativo).

estudiantes de bachillerato que quieran continuar estudios superiores relacionados con creatividad, entendida desde un punto de vista amplio, desde cine, moda, filosofía, periodismos, bellas artes o lo que sea. Simplemente es dar herramientas para que se entienda la creatividad como una herramienta de transformación social, es decir, mucho más allá del tópico de la creatividad o lo imaginativo que puede ser un artista. No sólo el artista es creativo, sino que la creatividad es una herramienta que se puede aplicar a cualquier cosa. No sé si es un proyecto o un producto, pero es una cosa que está muy definida, que va cambiando, pero por otra parte que está muy clara y que hacemos todos los años. (...) 'Dinamittak' es una de las acciones más grandes que hacemos. Todo el tema de alfabetización digital y trabajo con móviles que es lo que vamos a hacer próximamente en la Laboral de Gijón...

(...) Una cosa que yo creo que es muy importante es lo de 'Proyectos Asociados' en Arteleku,...por su manera de trabajar colaborativamente, yo creo que le he pedido a Santi que me mandase lo que tuviese sobre 'Proyectos Asociados'. Fue una experiencia muy buena, ahí por ejemplo estábamos la Fundación RDZ, Bit.Art, que era un colectivo ligado a la danza y al arte entendido como espectáculo en movimiento en la ciudad, Mugatxoan, que era más nueva danza, luego Okupgraf que se dedicaba a temas de impresión, temas de grabado, luego consonni, D.A.E. que eran Peio Agirre y Leire Vergara, y nosotros. Era un sistema de producción dentro de Arteleku, en el

que Arteleku confiaba en unas estructuras con una idea de formar una red y generar una serie de proyectos, de actividades... Enriquecer un poco la programación de Arteleku, descentralizar el presupuesto, que todo el presupuesto no estuviera gestionado y controlado por la propia institución sino que la institución delegase en otros agentes digamos autónomos,...Y eso fue interesante.(...) Yo creo que al final una cosa que ha ocurrido es que nosotros nos hemos mantenido...incluso rozando lo irresponsable...Cualquier persona con dos dedos de frente lo habría dejado... Luego también hemos tenido referentes pero nunca les hemos prestado demasiada atención, por ejemplo para mí Superflex era un referente pero estaba allí aunque no te fijabas ni aprendías demasiado de cómo lo hacían, sino que simplemente estaba ahí como algo que lo veías así por encima y eso te podía dar ciertos 'inputs'... (...) Para mí Palle Nielsen es un referente y yo creo que la sociedad no estaba preparada para ese tío, porque era un radical a la hora de cómo acercarse a un museo. Ahí tienes un modelo de un artista que nos interesa... Y por ejemplo el año pasado en el MACBA en ese periódico que hacen a doble página había un texto sobre Palle Nielsen y luego el MACBA es de la línea dura, de ese arte político que es pura representación y que se desactiva por el propio contexto donde se muestra... Nosotros tenemos claro que lo que nosotros hacemos es igual que la comunicación de guerrilla de toda la vida, que la han hecho los insumisos, los movimientos vecinales,... Y la idea es recuperar todo eso,...Yo me leo a los Situacionistas y ya hacían unas cosas increíbles...a lo mejor la cuestión es ponerlas en funcionamiento, ahora me estoy leyendo un libro de Allan Kaprow, que es "La Educación del Des-artista", que es un concepto estupendo...^[113]

En su web actual^[114] se presentan por medio de un vídeo con fondo musical de Eskorbuto en el que aparecen ellos mismos con sendas capuchas doradas al estilo superhéroe de la lucha mexicana y presentan Amasté como

una oficina de ideas especializada en articular procesos y dispositivos de mediación, relacionales y participativos, que fomenten la imaginación, la reflexión activa y el espíritu crítico, en ámbitos como innovación social, juventud, cultura, emprendizaje, alfabetización mediática, desarrollo de territorio, etc.

(...) No somos gente fácil, no sé, (...) porque también lo que planteamos es que todos esos estándares que hay vamos a replanteárnoslos...

Hay veces que igual hace falta ir por la autopista...Y hace falta tener una cosa que es estándar, entonces que no nos llamen a nosotros. (...) Nosotros creemos mucho en esa pedagogía del contacto, del ir aprendiendo, del 'Maestro Ignorante'... en el que todo el mundo sabe y entonces todo el mundo aporta cosas... Realmente la idea esa de que tú no sabes de algo pero te pones a hacerlo,...es como siempre hemos hecho las cosas y creemos que se llega a sitios donde no llegas si sabes de lo que estás hablando. Probablemente el gran problema que hay en todos los ámbitos especializados es que los que están trabajando para desarrollarlos es otra gente

^[113] Extraído de la entrevista con Txelu Balboa y Ricardo Antón el 23 de octubre de 2008, Bilbao.

^[114] <http://www.amaste.com/> (consultado el 28 de noviembre de 2011)

que es especialista.

¿Amasté? Pues...un poco lo que nos pasa es que no sabemos definirlo o no queremos definirlo, porque al final cuando te defines ya eres una cosa...Pero bueno, como luego también la gente quiere que le digas lo que haces, pues lo último que decimos es que somos una oficina de ideas que se dedica a hacer cosas de mediación, de participación...Por ejemplo., de cuál podemos hablar... este mismo: 'Talleres sobre basura', a ver, el barrio de Bilbao la vieja, San Francisco y Zabala lo que quería era hacer una campaña de sensibilización sobre temas de higiene en el barrio, etc. Entonces lo que nosotros propusimos era hacer una serie de dinámicas para que los vecinos se encontrasen y hablasen de los problemas de su barrio, hacer un lugar de encuentro...Y había acciones muy diversas, por ejemplo esta que ha salido en la imagen era una acción en la que con un marco rojo y un marco verde tenían que destacar cosas que les pareciesen interesantes o cosas con las que estuviesen de acuerdo, y cosas que no les gustasen nada. A la vez hacíamos un documental en el que todo el diálogo ese que pretendíamos con los talleres no ocurrió tanto en los propios talleres, pero sí que a la hora de hacer el documental, de ir preguntando a la gente qué opinaban, ahí salían todas las cosas.

Gran parte del trabajo que nosotros hacemos tiene que ver con procesos de empoderamiento, con procesos de alfabetización mediática, por ejemplo. Es decir, para que dos puedan hablar hace falta que los dos sepan de qué están hablando o que, por lo menos, si no es una situación horizontal todo el mundo sea consciente de eso,... Que tengan herramientas, que tengan posibilidades, que tengan capacidades, que las desarrollen,... tener datos...

Yo lo que hago todos los días cuando me levanto es igual que cuando pintaba cuadros, sólo que ha ido evolucionando hacia un lugar, o sea, realmente nosotros del primer sitio del que salimos corriendo fue del arte, es que tenía muchas normas, muchos prejuicios, muchos especialistas, muchas maneras preconcebidas de cómo hacer.

Este es un proyecto que se llama 'Todos a las huertas' que hicimos el año pasado en Cáceres. Trabajamos mucho en Extremadura, nos gusta trabajar allí porque tienen un concepto que es 'La Sociedad de la Imaginación'. Y bueno, a nosotros nos llamaron desde el ayuntamiento, desde el área de innovación, para hacer un proyecto que pusiese en valor toda esa zona de las huertas y lo que los vecinos ya estaban haciendo. Y lo que se decidió fue hacer una fiesta, organizar una fiesta popular con los vecinos y los colectivos en la que se mostrase todo lo que ellos ya habían hecho, es decir, que no es el ayuntamiento el que llegaba a poner en valor aquella zona, sino que ya había un montón de gente que durante los tiempos en los que allí se quería especular y construir otra cosa había estado resistiendo y haciendo proyectos.

A nosotros igual nos llaman porque somos más conocidos y estamos más legitimados, pero lo que tratamos siempre de hacer es que vean que ahí hay gente que es tan buena o mejor que nosotros.^[115]

Sesión de trabajo proyecto Hondartzan (Bilbao), 2011. Foto: Amasté.

En junio del 2011 realizaron una sesión de trabajo conjunta en el centro de innovación social EUTOKIA (Bilbao). El objetivo de este encuentro era doble. Por un lado, empezar a construir una ontología de las 'Empresas del Procomún' (EdP), la arquitectura concep-



^[115] <http://www.amaste.com/> (consultado el 29 de noviembre de 2011)

tual de www.empresasdelprocomun.net. Por otro lado, discutir y empezar a elaborar los fundamentos de la 'commonstición', el conjunto de normas y compromisos de quienes quieran conformar el cuerpo investigador del proyecto. Fueron dos sesiones de trabajo interno por lo que únicamente asistieron personas invitadas por el equipo coordinador, tras las cuales elaboraron un informe que tiene como objetivo hacer públicas las ideas y resultados fruto de estas sesiones.^[116]

Funky Projects

Funky Projects se define como una consultoría de innovación especializada en el diseño de servicios (service design) y la creatividad estratégica que trabaja para desarrollar innovación en servicios/productos para empresas e instituciones que quieran desarrollar innovación centrada en las personas.

Fundada en 2002 por Asier Pérez, la compañía tiene un conocimiento y una estrategia creativa única para producir innovación en las empresas desde perspectiva de diseño.

Funky Projects dispone de oficinas en Madrid y Bilbao. Trabaja internacionalmente desde su creación y su objetivo es diseñar servicios más próximos, accesibles y disfrutables para sus clientes. Así explican su funcionamiento en su sitio web, «*utilizamos diversas metodologías para crear servicios/productos innovadores trabajando la innovación poniendo a las personas en el centro.*»

Servicios generales:

- Diseño de servicios/productos de ciclo completo
 - Proyectos de innovación y creatividad estratégica
 - Innovación en el diseño de investigaciones
 - Proyectos de experiencia de usuario en entornos reales
- Servicios adicionales:
- Talleres de co-creación con clientes, proveedores, empresa,...
 - Talleres de Tendencias para la generación de ideas
 - Proyectos de cambio cultural
 - Investigaciones y estudios de usuarios

METODOLOGÍA: Funky Projects trabaja de manera organizada y estructurada dentro de la incertidumbre que existe en cualquier proyecto de innovación.^[118]

Esquema del Taller-Laboratorio de democracia local, tecnologías y nuevos usos. Fotografía: Funky Projects.^[117]



[116] 'Empresas del procomún' es una iniciativa de YProductions (Barcelona) dinamizada junto a ColaBoraBora que cuenta con el apoyo del Centro de Innovación Social EUTOKIA (Bilbao) y Medialab Prado (Madrid). ColaBoraBora es un proyecto acerca del procomún, las dinámicas colaborativas y el emprendizaje social puesto en marcha por AMASTÉ.

[117] <http://www.funkyprojects.com/?cat=1> (consultado el 3 de diciembre de 2011)

[118] Ver vídeo promocional explicativo en: <http://vimeo.com/33086387> (consultado el 3 de diciembre de 2011)

Nuestro proceso de recoge los siguientes pasos:

ENTENDER – OBSERVAR – SINTETIZAR – IDEAR – PROTOTIPAR – ITERAR

EQUIPO: Funky Projects es un sólido equipo de profesionales con un alto "expertise" en proyectos de innovación desde el consumidor final, lo que conlleva: empatía, observación, estrategia, liderazgo, conocimiento de las tendencias y afán por la implementación.

Diferenciamos la aproximación en el diseño de servicios para empresas, administración pública y tercer sector. Tenemos extensa experiencia en todos ellos, con los que trabajamos de manera co-creativa incluyéndolos en el proceso de trabajo.

Fotografía: Funky Projects. ^[119]



Recrea2

Colectivo de Bilbao formado por Beatriz Silva y Ana Dávila, ambas integrantes de proyectos colectivos anteriores, Beatriz en Arte Nativa y en colaboraciones con otros artistas para ciertas performances y Ana Dávila como integrante del Proyecto Mostra y del espacio En Canal. En *Recrea2* diseñan en base a la recuperación de materiales y a la refuncionalización de objetos desechados. Realizan piezas únicas y series limitadas, así como instalaciones y reformas para interiores. También han desarrollado talleres en relación con la recuperación de la basura en colaboración con los colectivos Basurama y Amasté para el área de Bilbao la vieja.

Sus propuestas surgen integrando elementos de reciclaje, tanto por una razón de

^[119] Extraído de su web: <http://www.funkyprojects.com/> (consultado el 3 de diciembre de 2011)



economía como por una conciencia, cada vez más clara, de la necesidad de optimizar la utilización de los recursos existentes, en pro de un desarrollo sostenible, siempre investigando en nuevas soluciones para las actuales necesidades decorativas funcionales.^[120]

DK Muralismo

DK surge desde el barrio de Bilbao La Vieja aglutinando diversas sensibilidades artísticas con el objetivo común de contribuir a la regeneración medioambiental del espacio urbano.

En cada proyecto se suman aportaciones de varios artistas para filtrar las mejores opciones de diseño. El trabajo en equipo aumenta la posibilidad de formular propuestas creativas de interés, y favorece un mayor rigor cuando las soluciones afectan al ámbito comunitario. DK también ofrece su capacidad técnica para colaborar con otros artistas en la realización de sus proyectos.

Actualmente cuatro artistas componen el núcleo operativo en DK: José Ramón Bañales (Bada), Sergio García (Sey), Ektor Rodríguez y Jorge Rubio.

El proyecto nace en 2001, como una confluencia entre artistas vinculados al movimien-



Recrea2, Imágenes de dos locales de Bilbao.



Recrea2, objetos diseñados a partir de monitores de televisión.

^[120] <http://www.entretodas.net/2007/10/02/basurama-recrea2-amaste-talleres-sobre-basura/> (consultado el 4 de diciembre de 2011)

Pza.Kirikiño, Bilbao 2005.



to asociativo y cultural del barrio de San Francisco. Entre sus antecedentes se pueden señalar EIP (Equipos de Intervención Paisajística 1990-1992). Gracias a la colaboración con profesionales especializados en diversas disciplinas, la empresa está cualificada para realizar proyectos de gran formato en todo tipo de técnicas y soportes. La mayoría de proyectos de DK hasta la fecha ha consistido en murales de gran formato y revestimientos artísticos integrales para edificios, plazas y todo tipo de espacios públicos.

En su página web se puede leer^[120b]: DK realiza proyectos para optimizar las condiciones ambientales en entornos urbanos. La percepción cotidiana de una imagen degradada como la que presentan algunas zonas de nuestras ciudades, influye negativamente en el estado de ánimo de sus habitantes. Utilizando el color como una clave esencial en sus intervenciones, DK logra transformar y reactivar espacios de aspecto depresivo mejorando el confort de los ciudadanos.

Las soluciones estéticas se adaptan a la particularidad de cada ubicación, analizando los diferentes aspectos en los lugares de intervención como los puntos de vista principales, el paisaje circundante, las connotaciones y usos culturales, DK realiza intervenciones sobre edificios enteros y también sobre todo tipo de construcciones.

[120b] <http://www.dkmuralismo.com> (enlace consultado el 3 de abril de 2012)



Aeropuerto Palma. Diseño Bada/F. Moreno/J.Rubio.

En el entorno urbano hemos intervenido en bloques de viviendas, plazas, pabellones deportivos y escuelas. En infraestructuras públicas nuestros diseños han sido aplicados en taludes de contención, pilares de autopistas, depósitos, pantalanes, vallados, túneles y pasadizos.

Sra. Polaroida en sillón de Taller

Alaitz Arenzana y María Ibarretxe son las creadoras de «*Sra Polaroida en sillón de taller*», más conocido como Sra Polaroida. Alaitz Arenzana es Licenciada en Comunicación Audiovisual. Desde sus primeras obras como artista, dejaba claro que su camino estaría vinculado a prácticas de investigación y creación más cercanas al mundo del arte, que al de intereses más industriales de la imagen. María Ibarretxe, Diplomada en Arte dramático, proviene del mundo de la creación escénica y de la performance además de trabajar como bailarina y actriz en diferentes compañías. Su colaboración ha supuesto la permeabilidad de estos dos mundos en un lugar intermedio. Ellas definen Sra. Polaroida en sillón de Taller como una asociación para el desarrollo de proyectos artísticos que trabaja fundamentalmente entre el cine experimental, el vídeo-danza y la performance.

En 2003 realizaron el cortometraje llamado «*Pero tú ¿eres tú? no, yo soy su...*». Esta obra marca el inicio como colectivo de *Sra. Polaroida en Sillón de Taller* en el que María Ibarretxe y Alaitz Arenzana son las directoras y también las intérpretes. La pureza de las imágenes y el cuidado extremo de la fotografía y del sonido, deja adivinar una mirada peculiar que estas dos artistas compartirán en sucesivos años. Una mirada que

está centrada en el cuerpo. Un cuerpo que desestructura estereotipos en el espacio y en el tiempo. En esta obra ellas activan el movimiento y lo muestran desde sus propios cuerpos, sinceros, sin artificio, que no «representan» sino que «presentan» su mirada al espectador.

Toda la acción transcurre en un piso. Dos mujeres en un mismo espacio, que sin embargo parecen habitarlo de diferente forma. Su miradas apenas se cruzan en instantes

«Pero tú ¿eres tú? no, yo soy su...», 2003.



fugaces y momentos concretos. Cuerpos independientes, con presencias efímeras. Ellas se mueven por las estancias y dialogan con los elementos inertes, convirtiéndose en un elemento inorgánico más del espacio. El sonido de esta obra es un elemento fundamental que corre a cargo de Aranzazu Calleja. Este sonido abre lugar a espacios invisibles, conversaciones de radio, ondas de frecuencia, canciones de ópera, mientras las dos ocupantes apenas pronuncian una sola palabra.

Sus gestos y acciones transmiten todos los significados posibles al espectador. Tan solo una pequeña pregunta y una respuesta rápida confirman que sus cuerpos son también emisores sonoros. Ellas se encuentran en un espacio físico reducido que recoge la cámara, y sin embargo el espectador viaja a otros lugares escondidos, abriéndose así un espacio imaginario que le lleva a nuevos territorios.

Posteriormente realizan «Lady Jibia», otra pieza en la que se fusionan el cine y las artes escénicas:

La obra audiovisual de Sra Polaroiska gira en torno al arte de acción, la creación escénica y coreográfica. Su trabajo se basa en la búsqueda de otros espacios y lenguajes, donde el cuerpo y su relación con el espacio en el que se encuentra es siempre el principal protagonista. Huyen de las estructuras convencionales de narración y de los conceptos cerrados hacia el espectador. Sus obras, intencionadamente ambiguas, juegan con los roles asociados al cuerpo, desestabilizando la mirada del que observa, obligándole a posicionarse en aquello que está viendo. El espectador se sumerge por completo en su mundo, en el espacio que ellas han creado. Un espacio sin embargo abierto, en el que existen múltiples interpretaciones, tantas como las miradas que han observado lo ocurrido en pantalla.^[121]



Sra. Polaroiska en sillón de taller, *Lady Jibia*, 2005. Duración: 15 min 30 seg. Técnica: 16MM – 35 MM. Formatos de visionado: Betacam Dig/ Bet SP/ Mini DV/DVD. (Still del vídeo).

...Ellas practican un juego con el espectador que por defecto se encuentra acostumbrado a una rápida asociación de los cuerpos que aparecen en la pantalla con un tiempo y un lugar determinados. Lady Jibia, transcurre en un tiempo confuso: el vestuario...los peinados...la luz utilizada...el acento de las voces. Podemos pensar que esta obra transcurre hace treinta años...quizá cuarenta....pero ella lleva un piercing en la oreja, y no es un error haberlo dejado allí. El espacio tampoco queda claro: una cocina...un bosque...¿o es un espacio que únicamente es algo mental, imaginado?.

[121] <http://www.hamacaonline.net/autor.php?id=217> (consultado el 4 de diciembre de 2011)

Ni Alaitz ni ella quieren que el espectador se acomode en un tiempo concreto. No quieren que se adivine a qué tiempo pertenecen... ni de dónde son. Puede ser un lugar cualquiera, en un tiempo cualquiera. Es el espectador el que elige dónde «viajar» para situar todo lo que ve. El cuerpo del espectador consigue atravesar todos estos saltos de espacios y tiempos y entrar en el pensamiento onírico que está todo el tiempo presente. El propio cuerpo que observa entra en este «mundo» como lo hace la mirada de la cámara a través de los visillos de la cocina, desde la cual se observa a Lady Jibia. Ella está cocinando, y su cuerpo se escapa hacia el exterior, vuelve dentro, aparecen varios personajes: una mujer desnuda, un hombre en ropa interior, esa misma mujer, vestida con pantalón oscuro, camisa blanca, guantes blancos y gorra, ese mismo hombre con gabardina y gafas oscuras...volvemos a la cocina, al bosque y de nuevo a la cocina. Interior y exterior, cuerpo y pensamiento. El cuerpo permanece sentado observando la pantalla...nuestro «otro cuerpo» se escapa...viaja....pero vuelve...

Este es un cortometraje realizado por artistas que piensan desde lo corporal. No es gratuito que las mismas directoras sean protagonistas. Nadie mejor que ellas para realizar lo que ellas mismas han creado. No hay cesiones, ni interpretaciones, y todo esto se nota en la propia obra de forma subterránea. No hay grietas, todo está enlazado y unido. Sus cuerpos son sinceros. Son ellas mismas y el espectador entra en su juego, pone en marcha su pensamiento activando zonas desconocidas para él. Ellas hacen que el cuerpo del espectador se implique: Desde las palabras utilizadas hasta la última imagen hacen que el que observa se sumerja en la pantalla.

«Eres un ser imposible , no existes.....eres una broma.....Yo.....que te observo.....estoy convencida de que mi vida es normal, comprensible y de buen gusto.....mientras que a ti.....observándote.... me doy cuenta que puedes ser percibida como repulsiva, antinatural y terrible.....que bien se te daban los deportes desde pequeña, ¿eh?.....alcachofa.....Cualquiera se daría cuenta con un poco de perspicacia que esa forma de andar encierra algo extraño»

A través de las palabras utilizadas a lo largo de la obra y de los silencios, las pausas y movimientos de los cuerpos en pantalla, se logra implicar el cuerpo más físico del espectador. Todo lleva a la acción, al movimiento: «esa forma de andar», «tírala», «déjame cocinar», «bailarás conmigo», «echaros como lo que sois...». Todo lleva al cuerpo.

Maris Bustamante, en un texto publicado en el libro Desviaciones, diferenciaba entre varios tipos de estructuras narrativas: las lógicas, las alógicas y las ilógicas. Las lógicas, son las hegemónicas, sustentadas por el pensamiento racionalista europeo, y su estructura se basa siempre en una secuencia lineal (principio, desarrollo, continuidad y final o desenlace). «Las alógicas no respetan el orden secuencial y unilineal tradicional. [...] Los conceptos de principio y final existen, pero mostrados de forma

distinta. [...] El binomio espacio-tiempo es alterno y flexible y su estructura se aleja de los desarrollos lineales para expandirse en lo esférico».

Si observamos Lady Jibia desde esta opción, podemos diferenciar con claridad que esta obra utiliza una estructura narrativa alógica, y si buscamos entre los textos, encontramos una frase significativa que nos remite al pensamiento de Maris Bustamante:

«¿Quién te dijo a ti que podías pensar? Te he visto todo el tiempo. La razón no la vuelvas a utilizar»

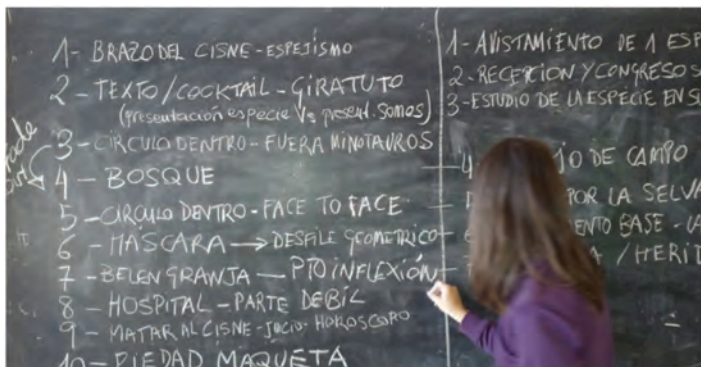
Lady Jibia permanece después de haberla visto. Queda grabado en el cuerpo del espectador, que en quince minutos ha viajado por diferentes espacios internos y externos de su memoria y de su recuerdo para enlazar aquello que estaba viendo y escuchando. Cada espectador entiende una cosa diferente tras haber visto esta obra. Así pues, que cada uno entienda lo que imagine, y volviendo a las estructuras, nuestra mente racional quedará más tranquila sabiendo que existen las estructuras alógicas, y que podemos imaginar sin remordimientos por no haber sido lógicos.^[122]

En los últimos tres años han formado un nuevo colectivo llamado **Ruemaniak**, en el que están Alaitz Arenzana, María Ibarrexe, Izaskun Santamaría y Jorge Lastra.



Sra Polariska, *Dios es una chavala manca II*, es la segunda serie de fotografías de la obra del mismo título de Alaitz Arenzana y María Ibarrexe, 2008.

^[122] <http://pripublikarrak.net/blog/wp-content/uploads/2008/08/lady-jibia.rtf> (consultado el 4 de diciembre de 2011)



Fotografía de una sesión de trabajo del colectivo Ruemaniak. Fotografía: Ruemaniak

WeareQQ

We are QQ lo forman Usue Arrieta (Arrasate 1979) y Vicente Vázquez (Tarragona 1976). Se conocen en Cuenca y empiezan a colaborar en el 2003 bajo el nombre weareQQ.

... El nombre viene de una necesidad que surgió a partir del primer boleto que echamos para concursar en algo, que era una convocatoria específica para colectivos y teníamos que ponernos un nombre. Ante esa necesidad, siempre lo comento entre risas, en Bilbao estábamos en el bar de la facultad comiendo y había que echar el boleto, entonces apareció la primera posibilidad de llamarse 'Ataca tú que te toca a ti' y luego ya en esa diarrea mental un poco loca pues apareció QQ, como somos dos pues QQ, estamos aquí... Pero fue un condicionante externo, para que fuéramos algo había que nominarnos de alguna forma... entonces fue un proceso de identificación básico...tenéis que tener un nombre, pues toma un nombre... lo sentimos muy parecido al nombre que te ponen tus padres, que tampoco lo elijas pero lo llevas toda la vida...^[123]

La producción audiovisual tiene un peso muy importante —pero no único— en su trayectoria artística, con títulos como «El enemigo», «La boca», «Canedo», «La Huesera» o la serie «Oficios preventivos». En paralelo al desarrollo de su obra, exhibida en exposiciones individuales y colectivas, festivales y filmotecas tanto en España como en el extranjero, weareQQ han impartido conferencias y talleres en centros de creación y universidades.

En la base de su quehacer yace el interés por reflexionar sobre la capacidad de la práctica del arte de intervenir en las estructuras mismas que la sustentan. Así, por ejemplo, en sus proyectos tienden a relacionarse con los individuos, las comunidades y los lugares que conforman los contextos en los que se desarrollan, con la voluntad de evidenciar los vínculos que los inter-relacionan y tratar de activar transformaciones. Su modus operandi responde a cierta lógica heurística; conju-

[123] <http://www.puntodevistafestival.com/es/galeria.asp?IdVideo=36> (consultado el 4 de diciembre de 2011)

gan el tanteo y lo accidental con la estricta planificación, en una suerte de guión que auna experiencia y ficción.^[124]

En el vídeo Sin título (2005) predominan las narraciones fragmentarias, las referencias elípticas (un comentario en off sobre «*El silencio de los corderos*», por ejemplo, en medio de una conversación trivial y familiar que se escucha sobre planos generales de un campo de fútbol), la radical separación de la banda de audio de la de vídeo, dejando al espectador juntar ambos referentes en su cabeza, mientras las imágenes transcurren silenciosas, tranquilas, empapadas de «realidad» sin la necesidad de explicar nada: todos ellos constituyen recursos formales hábilmente combinados en una clase de trabajo que se mueve simultáneamente entre el terreno del documento y el vídeo doméstico, sin que deje a fin de cuentas de constituir una suerte de extraño poema disfuncional.

Uno de los objetivos principales a la hora de asumir la realización de estas intervenciones es mantener unos niveles de autonomía altos para la realización del trabajo, que sea algo que podemos hacer casi sin medios de ningún tipo, lo que nos permita salir y realizarlas siempre que queramos. La idea de constituir una infraestructura mínima que te permita acercarte a un grado de dependencia cero, intentar minimizar las estructuras de producción artística.^[125]

Otro de sus proyectos más interesantes es *El Enemigo* (2008/2010), basado en *La Chinoise* de Godard y en otras relecturas y citas extraídas del cine de los 60 y 70:

- Actualmente, la cultura está apartada de la acción.

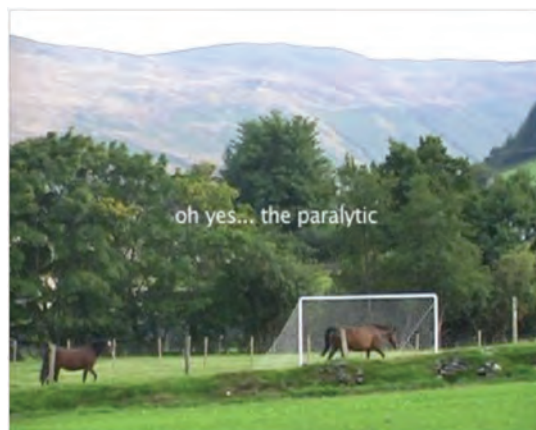
O eso me parece...

(La Chinoise, 1967, de Jean-Luc Godard)

- Donde hay revolución hay confusión.

(John Mallory -James Coburn- en Agáchate, maldito, 1971, de Sergio Leone)

«Usue Arrieta y Vicente Vázquez llegan a Barcelona en el verano de 2008 con un proyecto avanzado. Fruto de la colaboración con



We are QQ, still del video *Sin título*, 2005.



Still de «El Enemigo» (2010). 40 min. DVD Betacam.

[124] <http://www.hamacaonline.net/autor.php?id=204> (consultado el 4 de diciembre de 2011)

[125] <http://www.hamacaonline.net/blog/?p=39> (consultado el 4 de diciembre de 2011)

varios amigos y gentes afines^[126] realizan «El enemigo», estrenado en septiembre de 2010 (acompañado de una doble publicación, particular collage con textos, anotaciones, bosquejos y abundancia de usos gráficos y culturales populares), antes parte de la exposición Aptitud para las armas (febrero-abril 2008, Madrid), una exploración en torno a la creatividad, sus posibilidades de acción y recepción y las frágiles fronteras edificadas sobre política y arte.

Palimpsesto, actualización y análisis en simultáneo de una de las fértiles líneas de investigación abiertas por Jean-Luc Godard, en concreto su largometraje La Chinoise (1967), el aparente referente original es más un andamiaje global, icónico y de naturaleza proteica del que servirse —gracias al carácter de fructífero pero también verborreico collage en torno a jóvenes adoctrinándose que poseía el filme de Godard—, una hábil muestra de época, con una pléyade de elementos y cuestiones contenidas, que un homenaje o acto con altas dosis de espíritu retro.

Y ninguna película en construcción (o haciéndose) puede definitivamente observar servidumbres, so pena de no preservar su rigor y libertad. Pero algún (provechoso) nexo sí resulta visible: el discurso (la conferencia)^[127] deviene centro del conglomerado de narraciones que constituye El enemigo. Películas habladas con un núcleo de personajes, donde los cuatro y hasta cinco protagonistas de La Chinoise se transforman en siete personajes, matizados en su arquetipo o inclinación retórica como fieles exponentes de los asuntos con envidia que el dúo We are QQ se dispone a tratar. En un planteamiento alejado del cine dentro de cine explorado con fortuna sin ir más lejos por Los Hijos, aquí es la propia reflexión y la catarata de temas arrojados los que se convierten en protagonistas. Y la tentativa es también que el discurso y sus dispositivos de puesta en escena trasciendan lo meramente expositivo o didáctico. Las alusiones al Modelo de Representación Institucional a la manera de Burch (lo que, simplificando, originaría por extensión modelos narrativos de cine, de propaganda y de medios estrechamente ligado a usos políticos, bien cerrados, de estructura limitada e impositiva) y su deriva en el buceo por la noción siempre difusa de enemigo vienen a certificar esta sintonía. Mas el enemigo no acepta la performance, no tolera ni comprende la metáfora y esto produce colisiones. Y el enfrentamiento con ese enemigo que no existe produce en esencia siete segmentos (o personajes: la película de uno; el deseo; la recreación; lo maquínico; el locus; la ficción y la sacudida), plenos de digresiones y componentes interpolados, hasta recreaciones de momentos puntuales del filme de Godard. Del cine como mito, catalizador popular a la relación industrial que lo define, de los vínculos con la violencia a las conexiones deseo-espectáculo-muerte y el propio deporte (Valentino Rossi, prolegómeno de la propia idea

^[126] En palabras de sus autores, «El enemigo escenifica a un grupo de agentes culturales que traman algo en un piso típico del ensanche». Entrevista incluida en el folleto publicitario de las proyecciones en el Cinema Maldá de Barcelona en septiembre-octubre de 2010, BCN PRODUCCIÓ '10, Espai Club.

^[127] «Pedimos a los diferentes participantes que prepararan una pequeña conferencia acerca de un tema que forma parte de su área de investigación [...]. Todas las intervenciones fluctúan irrevocablemente entre el argumento racamboloso, el dato fehaciente y la experiencia subjetiva, tomando difusas las líneas entre lo documental, lo testimonial, lo imaginario y lo discursivo», ibid.

que hilvana deporte y arte como áreas de competición, fermento —para la ocasión ciclista— del proyecto 90º), del rodaje mortal de Twilight Zone / En los límites de la realidad (1982) al pensamiento en red, de Carl Schmitt a la búsqueda del público destinatario, la insurgencia expresada en planos frontales cubre etapas.

Y una sucesión de (pertinentes) preguntas directas, indirectas o colaterales filtran la revuelta y alcanzan al espectador en vertiginoso tropel: ¿El creativo es un trabajador más? ¿El espectáculo es creación popular? ¿El arte radical tiene raíces populares? ¿El arte o la cultura son simples huidas del tedio? ¿Eres actor o espectador? ¿Nuestra relación con la violencia posee naturaleza estética? ¿Es posible una revolución hoy? Recomendamos pase doble, con El enemigo flanqueado por La Chinoise. ^[128]



Still video *La Huesera*, 2010. HD estéreo color 53 min.

En febrero de 2011 participaron en el Festival Internacional de Cine Documental de Navarra, Punto de Vista, donde presentaron la pieza *Canedo* (2010) y concedieron una entrevista donde hablaron sobre la obra y sobre el propio ser de We are QQ:

...intentamos trabajar acercándonos al contexto familiar pero no de una forma...discursiva, no queremos presentar a nuestra familia o a la familia como ente, sino lo que nos gustaba es engranar a la familia dentro del contexto industrial, social y territorial en el que se mueve, entonces Canedo sería un ensayo que se acerca a este territorio, intentar un poco expresar la forma en la que un sistema pequeño y cerrado como puede ser la familia se engrana

^[128] <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=873> (consultado el 4 de diciembre de 2011)

con otros sistemas más amplios como pueden ser el barrio o el pueblo,... por ejemplo en este caso Quintela de Canedo es un pueblo que queda a las afueras de la capital que es Orense y todo el territorio industrial, o sea, todo el tejido de polígonos que alimenta a esta ciudad, cómo este pueblo se engrana en ese tejido y cómo se entreteje... en toda esa cinética. Y lo hacemos a través de un ejercicio muy sencillo que es sacar una fotografía a la familia delante de un árbol y después cortar el árbol y seguir el proceso de transformación de ese árbol en libro, en el que se estampa la fotografía, y que después vuelve al territorio familiar y se entierra en el mismo lugar donde estaba el árbol en una verbena. Entonces todas las personas de la familia participan haciendo lo que mejor saben hacer, pues la abuela de Vicente toca el piano, el padre de Vicente que tiene un grupo de música toca la batería, Vicente canta con ellos... Bueno es una película hecha entre todos intentando explicar el mundo en el que todos habitamos. Y no señala arquetipos, ni se le dan arquetipos concretos a los personajes, es decir, 'tú vas a hacer de tal, tu vas a hacer de cual',... ni tampoco se trabajó esa idea de 'venga, vamos a hacer un documental' No, se hizo partícipe de un momento en concreto que es muy propio de la zona en las celebraciones, los acontecimientos en comunidad...Y bueno, sólo tuvimos que poner la cámara delante...Sí que...a ver... trabajar un poco la idea cinematográfica, decirle a mi padre 'hay que repetir por esto' y demás... pero enseguida las sinergias fueron muy buenas, se trataba de eso, era un reto personal: trabajar con el núcleo duro de la identidad y de uno mismo, pero al mismo tiempo mientras se desarrollaba el mostrar que se puede poner en suspensión el concepto de identidad y de familia...^[129]

Canedo, 2010. 36 min. DVD Betacam. Still del video publicada en <http://weareqq.com/>



^[129] Ver entrevista completa a We are QQ: <http://www.puntodevistafestival.com/es/galeria.asp?IdVideo=36> (consultado el 4 de diciembre de 2011). Para ver más obras de este colectivo online: <http://weareqq.com/> y <http://vimeo.com/weareqq> (enlaces consultados el 5 de diciembre de 2011).

Pripublikarrak

Colectivo formado en 2005 por Saioa Olmo, Aiora Kintana, Olaia Miranda, María Mur y Oihane Ruiz. Trabajaron intensamente entre 2005 y 2008, tras articularse como grupo de trabajo en torno a un primer encargo de Xabier Arakistain para formar parte de una exposición^[130] sobre el concepto de espacio público. Pripublikarrak es un juego de palabras de contenido propio. Entre lo privado y lo público, Pripublikarrak crea un nuevo espacio de acción, representación y poder donde se cuestiona la convencional dicotomía entre la esfera pública y la privada, rompiendo la jerarquía.

En la actualidad siguen trabajando fuera de Pripublikarrak pero también en proyectos colectivos de diversa índole: Oihane Ruiz en Hiria Kolektiboa; María Mur y Olaia Miranda en consonni, y Saioa Olmo en Ideatomics.

En su blog aparece la siguiente definición del colectivo^[131]:

...un colectivo de mujeres que desde su formación y labor multidisciplinar desarrolla proyectos de artes y feminismos, Pripublikarrak surge en un principio como mero concepto, como reflexión conjunta, como juego dialéctico para reconstruir colectivamente posicionamientos tanto personales como sociales.

Pripublikarrak como juego de palabras entre lo público y lo privado y sin género, genera una imagen, un nuevo mapa que se sitúa entre lo íntimo y lo manifiesto, procura un posicionamiento dentro de los debates feministas de antes y ahora.

Pripublikarrak se construye a través de palabras, con un significado propio, desarrollando un marco de significación que pone de manifiesto un pensar generalizado sobre la retroalimentación entre lo público y lo privado y la deconstrucción del género como herramienta reguladora.(...)

En una entrevista el 14 de diciembre de 2010 María Mur reflexionaba así sobre el origen de Pripublikarrak:

...el nombre lo elegimos en euskera porque se le quitaba el género, con esa idea de generar una identidad a través de lo privado y de lo público que no significa nada o que significa todo, porque es un constructo nuevo. Muchas de las cosas que trabajábamos en Pripublikarrak eran la idea de los juegos de palabras, de las preguntas, (...) También lo que pasaba muchas veces en el colectivo es que veíamos que muchos amigos o parejas, hombres, siempre tenían respuesta sobre todo y nosotras no teníamos respuestas sino que teníamos muchas preguntas. Y creo que esa también es una forma de trabajar muy interesante. Al final no es solo trabajar colectivamente, sino saber que al final no tienes respuestas y ser consciente de ello, ¿no? Yo creo que eso es interesante. En Pripublikarrak la cuestión del lenguaje y de

^[130] TPripublikarrak realizó su primer proyecto, 'Optikak', para la exposición *Para todos los públicos*, comisariada por Xabier Arakistain, Sala Rekalde, Bilbao 2006.

^[131] <http://pripublikarrak.net/blog/?p=606> (consultado el 3 de diciembre de 2011)

jugar con él y de entender que la realidad no era una sino que al final un plato es plato, pero quizás no lo es y hay que darle más vueltas que seguramente quedarte con la idea de que esto es un plato y ya está. Eso es una cosa que yo creo que funciona muy bien. Otra de las cosas que funcionó muy bien al principio era que no teníamos la obsesión laboral de que todo tenía que ser súper-profesional y sí tenía que ver con la forma de juntarnos y de vivir a través de ello, vivir no económicamente, sino de hacernos amigas.

El primer proyecto de Pripublikarrak fue 'Optikak', que estaba compuesto de 35 puntos de vista: las reflexiones de 35 mujeres que han nacido o vivido en Bilbao. 'Optikak' fue un proyecto en el que se invitó a diversas mujeres a que respondieran mediante fotografías y/o comentarios a 18 preguntas relacionadas con el contexto en el que viven. Algunas mujeres que aparecen en los medios de comunicación, otras sin presencia en los mismos. Algunas anónimas, otras con nombre propio. Mujeres respondiendo con fotografías a preguntas referentes al trabajo, la sexualidad, el espacio doméstico, el espacio público, el ámbito social, la familia, la percepción del futuro y algunas cuestiones de género. Mujeres muy heterogéneas entre sí, que ayudaban a presentar al sujeto «mujer» no como una categoría monolítica sino una posición (política) alterable según sus circunstancias sociales, económicas, raciales, sexuales y culturales. Diferentes formas de

Pripublikarrak, instalación del proyecto 'Optikak' (2005/2006) en la Sala Rekalde dentro de la exposición «Para todos los públicos».



devenir mujer. 'Optikak' son 35 miradas. La visibilidad de la mujer entendiéndola a ésta no como objeto observado sino como sujeto que mira. No se trataba de enumerar cuántas mujeres hay y dónde están, sino de preguntar qué ven desde donde están.

Este archivo fotográfico se presentó mediante una lona de 10 m de largo que recogía aproximadamente 600 fotografías y sus comentarios, quedando ordenado este material tanto por preguntas como por autoras. De esta manera que se podían hacer lecturas de la información cruzando distintas variables. Dos vídeos facilitaban también estas lecturas de un modo secuencial y susceptible de ser visionado en otros espacios. Además, con una imagen de cada una de estas 35 miradas se hicieron postales que llegaron a 1/3 de los hogares de Bilbao. A su vez, estas postales invitaban a participar en el proyecto a quien las recibiera. Las apariciones en prensa y la web www.optikak.org completaron la difusión de estas ópticas.

El material producido además de ser presentado dentro de la exposición «Para Todos los Públicos» de la Sala Rekalde de Bilbao, fue itinerado por distintos foros como: la Feria de Asociaciones de Mujeres de Bizkaia en el Arenal, las Jornadas sobre Buenas Prácticas en Materia de Igualdad «De la teoría a los hechos» organizadas por el Parlamento Vasco en el Palacio Euskalduna y el Espacio Bastero de Andoain dentro de la exposición «Ni Orain»,^[132]

Otro proyecto interesante de Pripublikarrak es «Galleteras. Memoria activa» www.galleteras.net, realizado por encargo del Área de Urbanismo y Medio Ambiente del Ayuntamiento de Bilbao, sobre la memoria histórica de las galleteras de la Ribera de Deusto, como un símbolo del trabajo de la mujer y de la reivindicación de mejoras en las condiciones laborales.

Es un proyecto amplio con diversas aplicaciones:

1/ La web^[133] permite explicar el proyecto completo de una forma participativa de tal manera que se convierte en un archivo vivo sobre las trabajadoras de la era industrial (con las galleteras como símbolo) y las trabajadoras de la era postindustrial. A través de la web, se pide documentación sobre el trabajo industrial y post-industrial (libros, artículos, links o vídeos) y nuevas fotografías que se puedan aportar para ilustrar el trabajo de las galleteras de la Ribera de Deusto. Asimismo, hay un cuestionario sobre el trabajo de la mujer hoy que invitaba a ser completado por cualquier persona.

2/ Un acto el 27 de abril de 2007 en la antigua fábrica Artiach de la Ribera de Deusto

^[132] <http://pripublikarrak.net/blog/?cat=14> (consultado el 3 de diciembre de 2011)

^[133] http://www.galleteras.net/menu_es.html (consultado el 3 de diciembre de 2011)

para presentar el libro «Las Galleteras de Deusto. Mujer y trabajo en el Bilbao Industrial» escrito por Marta Zabala y Maite Ibáñez y encargado por el Área de la Mujer del Ayuntamiento de Bilbao. Un momento para recordar, celebrar y reivindicar junto a las intervenciones sonoras de la DJ Baseline y las visuales de la realizadora Itxaso Díaz.

Antigua fábrica Artiach de la Ribera de Deusto. Foto: Pripublikarrak.



3/ Un video sobre las galleteras de Zorrozaurre. Se trata de un compendio de más de un centenar de fotografías, los testimonios de diversas galleteras de distintas edades, experiencias y vivencias (Zuriñe del Zerro Martínez, Aurea Teijido Díaz, Angelita Sánchez Arranz, Raquel Gutierrez Trasobares, Mari Carmen Plazas, Mercedes Marín) y con música compuesta por Aranzazu Calleja. Para ello, hubo innumerables reuniones con las galleteras, así como una búsqueda de fotografías que apenas existen en los archivos públicos, documentación y testimonios en torno a las galleteras.

4/ Una exposición itinerante por las diversas aulas de cultura de Bilbao con una muestra compuesta por fotografías, el video y el libro. De esta manera, el proyecto estaría vivo a ambos lados de la pantalla de un ordenador. Quién no tenía acceso a Internet o hábito de usarlo también podía acceder al proyecto.

El proyecto 'Shift-Control', estaba relacionado con el miedo en la construcción del gé-

nero. Fue un proyecto ideado y producido por Pripublikarrak para la exposición Panel de Control^[134] (2007). Dicha exposición tenía como fin analizar los sistemas de vigilancia y control de las sociedades actuales. 'Shift-Control' trataba analizar el control desde una perspectiva de género, haciendo hincapié en la idea subjetiva del miedo y la seguridad diferenciada para hombres y mujeres. Consistía en un archivo de audio, entre tanta acumulación de imágenes, lo que significaba una forma de hacer hincapié en lo subjetivo, en lo que no se ve pero afecta. Se realizaron dos entrevistas a diversas personas y colectivos que viven en Sevilla. Una se retransmitió en 'Fluido Rosa' de Radio3 el 23 de febrero y el 20 de febrero en el programa 'Mar de Fuegositos' de la radio libre de Bilbao, Tas-Tas Irratia. Así se recogieron diversidad de opiniones e ideas que después convirtieron en frases impresas en carteles con los que empapelaron algunas paredes de la ciudad de Sevilla.



Pripublikarrak, colocando carteles 'Shift-Control' en Sevilla, 2007.

Cartel 'Shift Control', 2007.

Artísimas

Colectivo de artistas feministas que coinciden en la necesidad de cuestionar un orden establecido en el que no logran reconocerse. Creen en la necesidad de apoyarse en los discursos feministas para analizar su realidad como mujeres, para reconocer los medios que utiliza el sistema patriarcal. Y optan por el arte como herramienta para intervenir en la sociedad desde una posición crítica. Eligen el colectivo como funcionamiento para posicionarse frente a la figura de genio romántico, hombre, occidental y de clase

^[134] *Panel de Control*, exposición comisariada por Fundación Rodríguez y Zemos98 que tuvo lugar en Sevilla en marzo-abril de 2007.

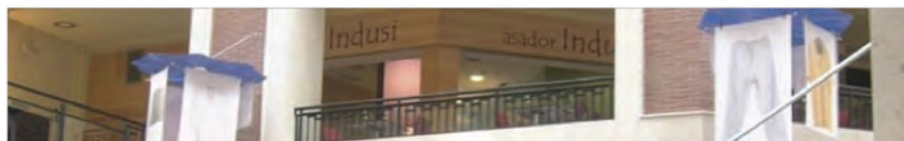
media, sobre la que se sustenta gran parte del sistema actual del arte. Trabajan para crear nuevos espacios donde su trabajo artístico interactúe con otros colectivos con problemáticas sociales similares a las suyas.^[135]

En octubre de 2006 se presentó en Bilbao, en el Palacio Yohn la muestra PROBO-CARTE que aglutinaba a mujeres artistas de diferentes países (Argentina, Nicaragua, México, Canadá y Bilbao). En ella se pretendió hacer una declaración de principios, plantear un manifiesto colectivo en el que visibilizar las diferentes maneras de acercarse al arte, las dificultades, las precariedades, los logros de todas y cada una de las mujeres que participaron de la experiencia. Fuimos varias mujeres las que compartimos esta experiencia en la que se sentaron muchas de las bases de lo que hoy es el colectivo al que pertenecemos. El ensayo que hicimos en PROBO-CARTE nos hizo poner en común la necesidad que cada una sentíamos de tener un espacio de relación y diálogo en el que tuvieran cabida diferentes sensibilidades y maneras de acercarse al arte. Tratando de generar este espacio nos planteamos la posibilidad de crear un colectivo, que poco tiempo después comenzó a funcionar con el nombre de ARTÍSIMAS^[136]

Nos hemos organizado en un colectivo porque creemos que es la única manera de hacer frente al mito del artista genial, hombre blanco, occidental y de clase media.

Desde que nos conformamos como grupo nos hemos ido encontrando con dificultades y hemos tenido que reestructurar nuestra forma de trabajar varias veces. Algunas estuvieron y se marcharon y otras continuamos tratando de dar forma, día a día, a una forma de hacer arte que tiene mucho más que ver con la vida cotidiana que con esas musas inspiradoras de grandes obras en las que no creemos. Estos son algunos de nuestros proyectos realizados y otros que a veces por falta de tiempo y a veces por falta de presupuesto aún cargamos en las mochilas.

Intervención realizada en Zubiarte por Artísimas, 2006. La instalación final estaba compuesta de cinco tendederos en los que colgaron fotos de la ropa de trabajo de cinco mujeres trabajadoras del Centro. Se basaron en ocho ideas o conceptos: humanizar, lo privado, interactuar, lo público, la fotografía, las identidades, el trabajo colectivo y la colaboración entre mujeres.



En 2007 lograron una beca de residencia en Bilbao Arte.^[137] El proyecto que presentaron pretendía abrir las puertas de Bilbao Arte para generar un diálogo entre las artistas y las vecinas del Barrio de San Francisco, por medio del entrecruzamiento de las maneras de hacer de los dos colectivos, se trataba de construir un espacio en el que, a través del lenguaje artístico, se diera forma a este diálogo. El proyecto se planteaba como un espacio de encuentro y flujo de conocimientos en dos sentidos. Por un lado, los conocimientos e informaciones que las vecinas compartieron con ellas partiendo de las experiencias

^[135] <http://sites.google.com/site/artisimas/> (consultado el 3 de diciembre de 2011)

^[136] <http://sites.google.com/site/artisimas/dedondevenimos> (consultado el 3 de diciembre de 2011)

^[137] <http://artisimas.blogspot.com/> (consultado el 3 de diciembre de 2011)

personales de cada mujer participante con el fin de reconstruir las condiciones de su entorno a diferentes niveles (económico, socio-político, cultural...). Por otro, por medio de un flujo de conocimientos e informaciones que compartieron con las vecinas. Para ello plantearon actividades de análisis de diversas imágenes relacionadas con las problemáticas definidas en el proceso de acercamiento y que provenían del mundo del arte y la publicidad. La perspectiva de género y la teoría feminista les servirían de fundamento para todo el trabajo.

A lo largo de este largo e intenso año hemos establecido comunicación con algunas mujeres del barrio de San Francisco. Hemos creado algunas redes de trabajo y generado complicidades con otros colectivos que trabajan en el lugar. Les hemos invitado a integrarse en nuestro proceso artístico y nos hemos implicado en algunas de sus prácticas.

Algunas mujeres del barrio participaron en los talleres de foto que organizamos en el segundo trimestre del año y se convirtieron en partícipes de nuestra obra, una obra procesual colectiva salpicada de dificultades, éxitos y fracasos, en la que interviene de manera inevitable, la improvisación. Este componente, lejos de generarnos un conflicto nos ha resultado sumamente interesante ya que nos plantea el reto de sumergirnos de lleno en otra manera de hacer, vivir y resolver el arte. ^[138]

A lo largo de los meses de octubre y noviembre de 2007 un grupo de mujeres de Hargindegi; el Centro que Caritas tiene en el Barrio de San Francisco, participaron de un taller facilitado por Artísimas. La corresponsabilidad fue el eje vertebrador del encuentro y sirvió de fundamento para iniciar un trabajo que únicamente pudimos considerar completo al escuchar los testimonios, las historias de vida que cada vecina compartió con el grupo. La experiencia personal de cada mujer, la reconstrucción de las condiciones de su entorno familiar nos llevaron a plantear carencias, incomodidades, necesidades y deseos de transformación de un sistema de organización del hogar, en el que las mujeres llevan la mayor carga de trabajo y responsabilidad. Fueron necesarias todas las visiones. Fueron imprescindibles todas las opiniones antes de, con cámara en mano transitar por diferentes espacios del barrio de San Francisco, buscando los escenarios más apropiados donde crear las imágenes que ya se habían verbalizado en el taller. Una excavadora, un andamio, un parque, un taller de bicicletas y otros tantos rincones del barrio nos sirvieron de marco para algunas de las fotos que habíamos pensado tomar. Las instalaciones de Hargindegi con sus talleres de costura, cocina, plancha, electricidad y guardería, sus responsables, y la colaboración de algunos de los hombres que asisten a estos talleres dieron como resultado un calendario para el año 2008. ^[139]

Finalmente su proyecto 'Love me tender' trata de desvelar algunos de los mecanismos que se ocultan tras la profesión artística y afectan de manera especial a las mujeres que deciden dedicarse a ella:

^[138] <http://sites.google.com/site/artisimas/talleresfoto> (consultado el 3 de diciembre de 2011)

^[139] <http://sites.google.com/site/artisimas/tallercorresponsabilidad> (consultado el 3 de diciembre de 2011)

Artisimas, Calendario 2008.



...hace alusión a esa «actitud tierna» un poco «inocente» con la que nos iniciamos en el mundo del arte. La mayoría de las personas que hemos pasado por la facultad y aquellas que aún están en ella, iniciamos la carrera ajenas a la precariedad que atraviesa el territorio de la creación artística. Este tema, que consideramos de vital importancia, «brilla por su ausencia» en todo el recorrido curricular de la carrera por lo que el alumnado permanece ajeno a los obstáculos que se encontrará una vez concluida la carrera, y lo que es más grave a nuestro criterio, ajeno a la ideología sexista que atraviesa el mundo del arte. Sólo en el mejor de los casos, algunas mujeres que decidimos perseverar en el intento. Iremos progresivamente tomando conciencia de las dificultades que rodean lo que hemos decidido sea nuestra profesión.

Como integrantes del colectivo ARTÍSIMAS con este proyecto apostamos por el análisis de una situación que nos afecta día a día y que aún hoy no entendemos del todo. Nuestra apuesta es por la ordenación y aclaración de muchas de las situaciones que a nivel laboral padecemos a diario con el objetivo de ir las transformando poco a poco. ^[140]

Soytomboi

TOMBOI es una iniciativa de un grupo de jóvenes mujeres de Bilbao, puesto en marcha en 2007 con el objetivo de normalizar los establecimientos de relación entre individuos desde una perspectiva feminista y lúdica. Desarrollan fiestas para chicas, basadas en la actitud más que en los géneros, en las que buscan descubrir y colaborar con mujeres que no tengan un patrón repetitivo en la música.

En palabras de Begoña Muñoz:

Somos un grupo de chicas aleatorio, bastante independientes y «descuadrilladas», y queríamos hacer algo diferente en relación a las fiestas...algo donde la idea de expresarse y relacionarse con otra gente fuera más importante que el negocio hostelero, que es lo que suele suceder la mayor parte de las veces. En la mayor parte de las fiestas de chicas, la música es demasiado comercial, así que decidimos hacer fiestas con la música que nos gusta y, poco a poco, ir construyendo más capas en torno a ello.

Así que nos vemos obligadas a pensar cosas para que la noche sea más divertida. Tomboi nos sirve para relacionarnos, mandar mensajes, conocer gente, crear ambiente desde Bilbao y cambiar el panorama. Además Tomboi nos sirve para hacer lo que nos salga..., no hay controles de calidad. Hacemos reuniones muy divertidas y nos gusta encargarnos nosotras mismas lo más que podemos de los flyers a mano, los vídeos, los pósters y de programar cosas inesperadas. Desde mspace.com/soytomboi y fotolog.com/soytomboi nos difundimos y relacionamos. Las fiestas Soytomboi son una gran fiesta a nuestra manera. Sabíamos que si hacíamos algo iba a estar bien, que la gente lo iba a agradecer y nos daba igual si venían 30 personas o 300. Cuando empezamos a pensar en una nueva fiesta Tomboi es como: ¿cómo la armamos? Y pensamos en cosas que van a dejar huella, cosas que no se hacen, que no pertenecen a las fiestas, cosas que a nosotras nos gustaría ver o hacer. Lo que a nosotras nos parece importante y liberador es lo que hacemos. No queremos estancarnos en nada aunque queremos que Soytomboi tenga una continuidad, que se transforme pero que no pare. Nos hemos juntado un grupo de tías a las que no nos gusta repetir fórmulas, así que estamos todo el día dando la bienvenida a las cosas que se nos ocurren juntas o por separado. Tenemos una cola de ideas aparcadas hasta que podamos hacerlas o veamos que es el momento. A veces no puedo esperar y me gustaría contarlo todo porque me parto de risa, pero es mejor que sea secreto ya que luego la sorpresa tiene un efecto precioso y nos partimos de risa juntas.

^[140] <http://sites.google.com/site/artisimas/lovemetender> (consultado el 3 de diciembre de 2011)



Camiseta Soytomboi, 2008. ^[142]

La Tomboi preparando la producción de prendas en Abisal, Bilbao 2008.



Lo que peor se nos da es la organización, estamos en ello. Ninguna de nosotras se dedica 100% a ello y tenemos unas vidas con unos compromisos de lo más variopintos.» ^[141]



Soytomboi en el espacio Abisal, Bilbao, 2008.

En 2008 Tomboi ocupó Espacio Abisal, con documentación de sus fiestas, algunos videos promocionales, otros hechos por puro placer y un txoko para leer su «fotologuela erótica», las Tomboi dieron a conocer su actividad y anticiparon parte de los contenidos de su fiesta del 27 de junio de 2008, que se celebraría en L'Mono de Bilbao.

En un ambiente al más puro estilo «factoría de producción manual», presentaron sus camisetas, un vídeo mostrando su proceso de producción, y ofrecieron al público asistente la posibilidad de crear prendas propias. Según ellas mismas, el propósito de su proyecto para Espacio Abisal era el de «*activar una propuesta de fiesta desde varios frentes y desde una perspectiva SOYTOMBOI de auto-expresión y autogestión, generando contenidos que tienen que ver con el sexo, las relaciones, la noche y otras inquietudes planteando nuevas maneras de tratar estos contenidos*». ^[143]

En una entrevista de María José Belbel a la artista, cantante y DJ Begoña Muñoz ^[144], ésta habla de sus colaboraciones en diferentes frentes:

^[141] M^a José Belbel, (2009) *De las artes visuales a la música y vuelta*, entrevista a la artista, cantante y DJ Begoña Muñoz, una de las organizadoras del proyecto Soytomboi. Documento publicado online en digmeout.org: http://www.digmeout.org/texte/Begona_span_ges.pdf (consultado el 28 de noviembre de 2011)

^[142] Ver video: <http://www.youtube.com/watch?v=B0pw9Dh-otc&feature=related> (consultado el 28 de noviembre de 2011)

^[143] <http://www.espacioabisal.org/new/es/individual.php?expo=43> (consultado el 28 de noviembre de 2011)

^[144] M^a José Belbel, (2009) *De las artes visuales a la música y vuelta*, entrevista a la artista, cantante y DJ Begoña Muñoz, una de las organizadoras del proyecto Soytomboi. Documento publicado online en digmeout.org: http://www.digmeout.org/texte/Begona_span_ges.pdf (consultado el 28 de noviembre de 2011)



(...)A la facultad fui con muchas esperanzas por independizarme y por imaginarme que iba a ser un sitio creativo, loco, artístico y me desilusionó, pero después de salir de la facultad y en entornos como Arteleku me vi dentro de un ambiente entusiasta y dedicado y ahí encontré esas amistades artísticas de por vida que me imaginaba. Holanda fue mi periodo más profesional y supuso mi internacionalización y a la vez darme cuenta de que no encajaba mucho en entornos profesionales, no llegaba a gustarme el juego, aunque sí y mucho los viajes y conocer gente interesante, el estilo de vida. Pero empecé a ver el Arte como a la Iglesia, ir a ver exposiciones me parecía como acudir al templo e ir a conferencias a escuchar a los oradores para luego pecar en las fiestas. NY me encantó, conocí a gente genial y a la vuelta de NY empecé con mi proyecto musical sin metas que al final me llevó más lejos de lo que pensaba. Saqué un disco e incluí en mi vida la música también a nivel profesional.

Ahora trabajo en Funky Projects a tiempo completo y eso ha llevado a que el arte y la música se conviertan en un hobby, por el poco tiempo libre que me queda. Sigo manteniendo el estilo de vida que me gusta con lo cual no me va mal. Busco

Camiseta Tomboi, 2008.

Fotomontaje para cartel, Soytomboi 2010.

financiación para mis proyectos, vídeos, camisetas, fiestas,... y expongo de vez en cuando, sobre todo en Holanda.

MJB: ¿Me puedes contar como fue el proceso de sacar tu primer disco?

Begoña Muñoz: Empezó todo como una simple performance muy a mi estilo manipulando algún elemento de lo que era, para mí, hacer una obra. En este caso se trataba de ser otra artista, en la música en vez de en el arte. El proceso con consoni fue realmente largo y realmente divertido. Estábamos muy perdidos al principio y desde el proceso más naif que te puedas imaginar, dejándonos aconsejar por gente del medio, a veces bien y a veces fatal, llegamos hasta a tener un producto que colocamos en la primera cita, y conseguimos un acuerdo con Subterfuge Records. Las canciones iban saliendo como iban saliendo, la materia prima que podía ofrecer yo, desde mi punto de vista era ridícula porque no entendía al principio que el trabajo iba a ser el resultado de una colaboración. Así que en vez de ser ridícula, me di cuenta de lo fundamentales que eran todas las partes que participaron en el proyecto. A la música exclusivamente sólo me he dedicado los 2 años posteriores a la salida del disco. Ahora estoy totalmente inmersa en un proceso de hibridación entre la música, pinchar, las fiestas, el arte, el diseño, la empresa, las colaboraciones con otros proyectos que me resultan interesantes. (...) Mi sueño es organizar algo y que se vaya desarrollando. Crear una sensación de comunidad y que ésta sea un valor en sí misma y un instrumento de desarrollo. Internet te permite muy rápidamente lanzar esas estructuras de organización. Yo personalmente necesito estar con gente ejecutora para que mis ideas funcionen, un equipo. Con todas mis facetas voy muy de por libre, hago un vídeo o una canción o pincho o me meto en un lío de arte para nadie en concreto y para todo el mundo porque creo que se va a disfrutar y que este tipo de cosas se pueden compartir...

(...)MJB: ¿Podrías contarnos un poco más sobre tus colaboraciones con otros artistas visuales (Itziar Okariz, Unai Goikolea), músicos (Madelman, DJ Jawata...), etc? Begoña Muñoz: Las colaboraciones me encantan, tanto con artistas como con gente más técnica. Compartir proyecto hace que todo sea más entretenido. Mi sueño como he dicho antes es que una colaboración tenga un plazo largo y se convierta en algo como una forma de vida. Con Jawata, que es además mi pareja, empezamos pinchando juntas y es como nos conocimos. Siempre hemos sido una pareja creativa, no podría estar en una relación que no lo fuese. Jawata ha empezado a desarrollar su parte espectacular poco a poco y ahora la disfruto a ella también como su público. Soy muy fan de lo que hace y de cómo es. Ahora estamos trabajando juntas en un proyecto de educación, ella es profesora.

MJB: ¿Cómo fue la colaboración con la artista Itziar Okariz, para el videoclip de tu canción 'Thanks'? ¿Y con Olaf Breuning?

Begoña Muñoz: Con Itziar quería trabajar porque me encanta lo que hace y cómo lo hace. Tuve esa idea de hacer un vídeo en el puente colgante de Portugaleta y

propuse a consonni hacer un videoclip con Itziar Okariz. Desarrollamos el tema del puente colgante, con esa idea de no tocar suelo, de estar en el aire. Itziar fue la que desarrolló todo el guión basándose en la idea de cómo se lanzan al público las estrellas del rock en los conciertos. En el rodaje estuvieron todos nuestros amigos, todas las imágenes las filmaron amigos nuestros y el resultado es fantástico. Pero no pasó la prueba de fuego de la mercadotecnia discográfica y literalmente cuando lo enviamos a Subterfuge les pareció una broma. Nos llamaron para ver si estábamos de coña. Ya me lo había avisado mi madre cuando se lo enseñé: muy bonito pero esto no te lo van a poner en la tele nunca. A mí me dio igual la verdad, el vídeo es una pasada.

En cuanto a mi colaboración con Olaf Breuning. Le llamamos porque queríamos para la portada una foto mía hecha por él y el trato fue que él me hacía la portada, con una foto mía y él producía en Bilbao una foto para su próxima exposición. Le mandamos una serie de exteriores de Bilbao y él eligió los pilares del puente de Rontegi para hacer una foto con un montón de gente. Llamé a mis amigos y pasamos un día fantástico haciendo la foto de Olaf. Lo malo fue que la foto que me hizo a mí para la portada no nos convencía nada. A él tampoco y decidimos utilizar la foto de Olaf pero sin las narices de payaso. La portada es genial pero no parece para nada una portada de las de hoy en día y no cuenta nada de lo que hay dentro del disco musicalmente. (...).

Finalmente, ellas mismas han definido TOMBOL como un acrónimo que significa: «*Tenemos Otras Maneras de Bailar Organizar e Imaginar*».^[146]

Colectivo Artitadetó

Artitadetó es un colectivo artístico nacido en el País Vasco en 2007 y está formado por tres artistas de diferentes nacionalidades, Maialen Dissard, Patricia Gómez Rojo y Helga Massetani, que provienen de los campos del diseño y las bellas artes. Realizan una combinación entre arte y diseño en la cual se basan sus proyectos-acciones.

Comprometidas socialmente con su contexto, por un lado son constantes observadoras y reinterpretadoras de la actualidad y por el otro promueven la reutilización y el reciclaje de los desechos generados por el consumo desmedido.

Sus principales medios artísticos son las acciones, las performances, las instalaciones y las intervenciones urbanas.^[147]

El colectivo Artitadetó (...) parte rumbo a su tour europeo para realizar una serie de performances en aeropuertos de diferentes países, comenzando por Biarritz. Con motivo de llevar a cabo su proyecto: "Abrigo-maleta Ryan"...El tour comienza en el Aeropuerto de Biarritz donde se realizará la primera performance pública con fecha



En 2009 Soytomboi fue invitado a participar en la sección EX IS de ZINEBI, donde presentaron una selección de vídeos (todos están en youtube) que han hecho para promocionar sus fiestas. Entre ellos estrenaron «Allegoria».^[145]

Instalación realizada en Rencontres Improbales 3, Bayonne, Francia, 2008.



^[145] <http://www.youtube.com/watch?v=RRx603BnF3o&feature=related> (consultado el 28 de noviembre de 2011)

^[146] <http://www.zinebi.com/zinebi51/fichas/exis/proyectosoytomboi.php> (consultado el 28 de noviembre de 2011)

Más información en:

www.myspace.com/soytomboi (consultado el 28 de noviembre de 2011)

www.fotolog.com/soytomboi (consultado el 28 de noviembre de 2011)

^[147] <http://www.artitadeto.net/> (consultado el 4 de diciembre de 2011)



9 de Octubre a partir de las 15.00 h. Desde aquí, el colectivo parte rumbo a Dublín, Londres, Marsella y por último retorna al País Vasco, arriving a Biarritz el 19 de Octubre a las 17.10h. ^[148]

Atoma

Formado por Jon Arregi, Aitor Bengoetxea y Martín Ferrán, el colectivo fue seleccionado en Gure Artea 2008, donde presentó una instalación en la que unas formas geométricas se repetían en diversos soportes: impresas en rollos de papel planográfico, pintadas sobre madera, etc. También han trabajado como asistentes del artista Ibon Aranberri.

La palabra fuego define una acción, el proceso químico por el que diversas sustancias entran en combustión. La palabra humo define una realidad física, en suspensión y volátil, que es efecto, residuo y evidencia del fenómeno anterior.

El proyecto sobre el humo se plantea como un análisis y un proceso de trabajo colectivo en el que cada uno aporta sus formas de hacer. Su desarrollo ha generado material de archivo. También ha derivado en diversas formalizaciones: acciones cuyo objetivo es proponer una experiencia fenomenológica a través de la ocupación espacial de las salas de un edificio con humo; la representación formal del tema en un retrato de estudio encargado a un fotógrafo; el acercamiento sociológico de un vídeo documental que registra la fiesta anual en la que se festejan y encienden unos hornos de cal abandonados; representaciones escultóricas y gráficas de los sistemas desarrollados en los manuales de formación de los bomberos para explicar el comportamiento del fuego como proceso.

Finalmente, el tema de estudio, una realidad física alrededor de la cual existe todo un imaginario previo construido, es la excusa para desarrollar un proceso de tra-



Instalación realizada en Rencontres Improbables 3, Bayonne, Francia, 2008.

Performance ABRIGO MALETA RYAN, 2009.

^[148] <http://artita-de-to.blogspot.com/2009/10/performanceabrigo-maleta-ryan.html> (consultado el 4 de diciembre de 2011)

bajo colectivo con la intención de poner en marcha un sistema de análisis. De éste no se deriva una síntesis sino, necesariamente, una fragmentariedad de resultados.»^[149]



Komando Trini / Dinastía Trini 王朝

Formado en 2009 por Laurita Siles, Edurne González Ibáñez y Txoni Manoli.

La Dinastía Trini 王朝 nació en Beijing en marzo de 2009, después de que Laurita Siles y Edurne González Ibáñez, becarias de investigación de la facultad de bellas artes de la UPV/EHU, recibieran una beca de residencia para el MA Studio de Judas Arrieta en Beijing. Allí las encontró una perrita pequinuesa enferma, desaliñada pero llena de amor: Txoni Manoli. Juntas conformaron esta familia que se ayuda mutuamente a la hora de trabajar, en sus respectivas y diferentes investigaciones doctorales y callejeras más que un colectivo que trabaja para un solo proyecto común. Vivieron felices durante dos meses un ambiente idílico para la creación, entre arroz, txopepork y buen humor. La Dinastía Trini 王朝 es el resultado de una convivencia creativa, que sigue evolucionando.^[150]

Desde la filosofía de la TXALAMOBIL, surge TXALABILbote, bajo los conceptos PRESERVAR y CREAR. La TXALAMOBIL no parte de un objeto, sino de una actitud ante la vida saludable y creativa. La TXALAMOBIL, nació en Pekín (China), a partir de la cohesión de una bici-carro y la idea



Atoma, acción realizada en Tabakalera, 2008. Atoma, acción realizada en Tabakalera, 2008.

Atoma, Proyecto kea, 2006, (Zeanuri): Arriba stills del vídeo y abajo estructura de madera *Ensayo tipo 02*.

^[149] Gure Artea 2008: http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/r46-8712/es/contenidos/informacion/gure_arte_2008/es_ga08/01_artista.html (consultado el 4 de diciembre de 2011)

^[150] Catálogo de mano de la exposición La Dinastía Trini 王朝 : Facultad de Bellas Artes UPV/EHU, Sala Araba, Vitoria-Gasteiz 2010.



Dinastia Trini, 2009.

Komando Trini, 2011.



Komando Trini en una acción con la TXALABILbote, 2011.



de txalaparta. Su movilidad permitió pasear por esa gran ciudad y compartir con sus gentes unos toques que sustituyeron el escaso idioma común por un lenguaje diferente, el lenguaje de la TXALAMOBIL!!!

De vuelta a Euskal Herria, la plataforma IN-SONORA nos propuso participar en el Festival ARTE SONORO OFF, organizado por La Casa Encendida en Madrid. Gracias a esta oportunidad; construimos una nueva Txalamobil. En este proceso surgió la idea de recorrer el mundo, regalando, compartiendo con sonido, interactuando con la gente y haciéndola participe de la acción.

Partiendo de esta filosofía surge TXALABILbote, fusión entre un pedálo y una Txalaparta, con el objetivo de hacer un recorrido por la Ría para interactuar con los transeúntes.

Propiciando una relectura poética de los usos de la Ría, el recorrido pone en relación varios conceptos; el paso de una margen a otra, el uso de un vehículo recontextualizado; el pedálo y la interacción que establece el toque de la txalaparta, a su vez, reinterpretada y actualizada.

La TXALABILbote ha sido creada desde los parámetros locales que dicta su tiempo, un reflejo de la modernización de su tierra natal reconvertida de ciudad industrial a ciudad cultural y turística, junto una mirada al pasado realizando los tradicionales viajes de una margen a otra e integrando la txalaparta, instrumento de percusión estrechamente ligado a la cultura popular y que posibilita la interacción a través de la comunicación por medio de la percusión.

Otras colaboraciones en el ámbito del arte vasco

En la última década son muchas las experiencias colaborativas que han ido surgiendo en el ámbito del arte, entre ellas, las más interesantes son las plataformas curatoriales: Fundación RDZ, D.A.E., MEM, Yox, Bulegoa, Proyecto Amarika..., los grupos de trabajo para proyectos ocasionales —ver como ejemplo las entrevistas de Lucía Onzain o Sara Paniagua al final del capítulo 5—, los proyectos educativo-productivos de participación como *If I can't dance...*^[151] y Re:horse de Jon Mikel Euba o el proyecto Proforma 2010 desarrollado en el MUSAC de León por Txomin Badiola, Jon Mikel Euba y Sergio Prego junto a quince personas voluntarias. El proyecto 'Proforma' consistió en una cuarentena, una reclusión de 3 artistas del 8 de febrero al 20 de marzo en sus exposiciones junto a un grupo de 15 voluntarios, con un programa de 30 ejercicios para ser completados en 40 días, durante 8 horas al día. Esta experiencia de trabajo artístico, dentro de un dispositivo de exposición, tenía como objetivo la transformación, tanto de las personas implicadas como de las propias exposiciones.

Proforma 2010 aspira así a ser una universidad, entendida en su sentido original como congregación o comunidad orientada hacia una meta común que responde a sus propias autoridades. Una universidad de artistas, para artistas y no artistas. Una simbiosis del museo, el estudio y el aula. Proforma pretende ser la coartada para el desencadenamiento de un lugar expositivo de un proceso que constituya alguna experiencia de un nivel superior al mero consumo de la obra acabada como objeto cultural. El arte como modo de conocimiento y comunicación, actuando y ocupando los diferentes niveles de producción, análisis y difusión simultáneamente. Proforma intenta crear un formato de trabajo que permita analizar la técnica a través de la práctica, la reflexión sobre los modos de proceder y sobre los métodos así como potenciar la experiencia. Buscar un compromiso con el resultado plástico como vehículo de comunicación entre los diferentes participantes así como con el público, en cualquiera de sus estadios de desarrollo o conclusión. De esta forma, Proforma asume el carácter de un exceso -tanto en la duración de sus actividades presenciales como en la intensidad marcada por el ritmo de los ejercicios-, que agote el recurso a lo ya conocido y que fuerce permanentemente la búsqueda de soluciones creativas, no supeditando su ambición a las eventuales posibilidades de fracaso, sino excluyéndolas.^[152]

En la actualidad existen varios equipos de investigación en la facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, de algunos del pasado ya hemos hablado anteriormente, como el grupo INTRO-VISIÓN, pero también existen equipos temporales creados para la realización de proyectos concretos (ver la entrevista a María Jesús Cueto en el capítulo 5.3.2) y en los últimos cuatro años el GRUPO ENBIDIA está estudiando los procesos colaborativos dentro del Departamento de Pintura, las acciones realizadas hasta la fe-

^[151] *If I can't dance I don't want to be part of your revolution*. Edition III - Masquerade. El punto de partida de este proyecto de investigación colectiva era explorar una alternativa conceptual al marco de la mascarada, carnaval. Esta temática o asunto, presente en la continua investigación del proyecto *If I Can't Dance...* a través de ciertos paradigmas intelectuales como la performatividad, la teatralidad y los feminismos, había surgido de la actividad de *If I Can't Dance...* desde su comienzo en 2003. En esta la edición III, sobre el tema de la mascarada (2005), tomaron parte una variedad de artistas en forma bocetos experimentales, manifestaciones, exposiciones y eventos. En uno de los eventos participó el artista Jon Mikel Euba con un grupo heterogéneo de estudiantes de la Universidad del País Vasco y otros artistas jóvenes de Bilbao en un experimento de 10 días en la sala Rekalde de Bilbao. Para saber más del proyecto: www.ificantdance.org (consultado el 4 de diciembre de 2011)

^[152] PRIMER PROFORMA 2010 BADIOLA EUBA PREGO, ver online: <http://www.musac.es/index.php?secc=6&tsubsecc=7> (consultado el 4 de diciembre de 2011)

cha pueden resumirse en los cuatro puntos siguientes:

- 1) Primero realizamos en grupo un diccionario de términos de arte, creado por medio de un wiki y articulado como una herramienta crítica sobre la creación artística.
- 2) La segunda fase fue la realización de cadenas de imágenes: uno de los miembros del grupo envía a otro una imagen a la que éste añade una segunda antes de enviarlas al siguiente, etcétera, hasta completar diversas series de analogías, creándose una especie de diálogo icónico.
- 3) Continuamos realizando carteles, 'mapas conceptuales' que visualizan y analógicamente tratan de explicar nuestros procesos personales de creación, para cuya realización previamente nos propusimos una serie de condiciones comunes.
- 4) Terminamos solicitando aportes en torno a alguna imagen significativa para cada uno de nosotros. A partir de esas aportaciones de los otros miembros del equipo, el objetivo era realizar una obra que de alguna manera digiriese esas aportaciones dotándolas de nuevos sentidos, para finalmente exponer las conclusiones del proceso colaborativo de manera secuencial por individuos en exposiciones consecutivas de dos semanas de duración.^[153]

Performance-concierto de Elbis Rever, 2010.



^[153] Para saber más del GRUPO ENBIDIA: <http://enbidia.blogspot.com/> (consultado el 4 de diciembre de 2011)



Elbis Rever (Alba Burgos y Natalia Vegas) con vestuario River William, (Ibai Labega y Guillermo Orjales), Bilbao 2011.

A nivel de facultad, desde el colectivo estudiantil hay algunas acciones colaborativas destacables que han ido surgiendo en los últimos años – y de nuevo la escalada es a partir de la década de los 90- como el mencionado Proyecto Mostra (Alberto Lomas, Ana Dávila, Manu Serramito, Rosa Soloaga...), el Colectivo Pop (Miguel A. García y Raúl Domínguez a dúo con colaboraciones ocasionales de Elena Aitzkoa, Jon Otamendi, Germán Andrés, Arcadi Ballester, Alba Burgos, David Martínez Suarez, Natalia Vegas y Oihana Vicente...) que posteriormente fundarían algunos de ellos el Club Le Larraskito y el grupo de música Elbis Rever (formado por Alba Burgos y Natalia Vegas) o el colectivo ANT-ESPACIO (Patricia Vega y Laura Diez).

5.3- Entrevistas a colectivos artísticos y artistas que han trabajado en colaboración

«En realidad, la expresión no soluciona la represión, sino que precisamente la sublima al territorio de lo imaginario» (...) «Estamos tan acostumbrados, tan habituados al mito de la independencia de cualquier 'nosotros', cualquier idea de pacto, de colaboración, cualquier posibilidad de compartir, se convierte ya, desde el pensamiento o, sobre todo desde el pensamiento humano en impensable, en imposible».^[154]

Este apartado está formado por una serie de documentos originales sacados de entrevistas realizadas en persona o por escrito a diferentes artistas o colectivos de artistas. La entrevista constaba de un cuestionario base, que ya hemos adelantado en el apartado 2,

[154] María Luisa Fernández, «Burlas expresionistas», catálogo de la galería Trayecto, Vitoria, febrero-marzo de 1993.

sin embargo, en algunos casos, se ha ido más allá de las diez preguntas del cuestionario y transformado en una conversación donde han aparecido temas que en principio no estaban planeados. En definitiva al hilo del tema que nos ocupa, las entrevistas suponen también un trabajo conjunto ya que son aportaciones de persona y colectivos muy diversos que han aportado a modo de patchwork su granito de arena.

5.3.1- Entrevistas realizadas en persona

ENTREVISTA JUAN LUIS MORAZA, 25/12/2010

Juan Luis Moraza (Vitoria, 1960), formó parte del colectivo CVA junto con Marisa Fernández. Doctor en Bellas Artes por la UPV-EHU (1994). En la actualidad combina su trabajo de escultor con la docencia y transmisión del Arte, como teórico. Es profesor titular del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo y ha ejercido la docencia en la Universidad del País Vasco; siendo también profesor invitado en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, en la École d'Art de Marsella, en la Universidad de Tirana, en el Instituto de Estética y Teoría de las Artes de Madrid, la Universidad de Buenos Aires, o la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, entre otras.

¿Crees que los trabajos de CVA han sido alternativos o independientes? ¿Qué opinas de estos términos, son meras etiquetas, te has identificado alguna vez con ellos?

No. Creo que jamás he pensado en esos términos, personalmente no he pensado nunca en ser alternativo a nada, bastante complejo es intentar comprender y tratar con el mundo a través del arte como para encima pretender responder «frente a» en un sentido reactivo. De alguna manera el molde y el contra-molde tienen la misma forma aunque sean opuestos, entonces cuando se habla de alternativo y todo ese tipo de categorías, me da la sensación de que se trata de crear un mercado alternativo, lo cual no quiere decir que se deje de ser mercado, sino que es un mercado alternativo, hasta el punto de que se configuran nuevas formas de academia perfectamente institucionalizadas...

Además digamos que luego ascienden en el escalafón y lo que ha sido alternativo se convierte con el tiempo en algo institucionalizado...

CVA. De izquierda a derecha: *Para Mondrian* (1980-82), *Cuadrado abierto* (1980), *Parasmithson* (1982), *Punto negro* (1981), *Sin título* (1982).



Claro, pero eso es ley de vida. Lo que hay en medio entre un «¡Ooh!» y un «¡Va!», entre la novedad y el aburrimiento, es justo un período de institucionalización, pero aparte de eso hoy en día todo lo que de los últimos cien años ha supuesto todo ese mundo digamos de reactivo, de «contras» supone una especie de teología del 'no' y de la queja que se ha instituido perfectamente, hasta el punto de que la subversión hoy en día es un criterio de homologación y es un criterio de subvención. Entonces cuando la subversión está subvencionada ¿a qué nos referimos cuando hablamos de alternativo? Cuando ya forma parte plenamente de un sistema que además se legitima precisamente ahí. Esto lo explicaba muy bien Daniel Buren en un texto de los años 70 que decía que cuando Duchamp pone su urinario en un museo, es el museo el que sale fortalecido como institución legítima en tanto en cuanto es capaz de albergar incluso lo común, lo banal, haciendo caso a cien años de arte anterior de carácter realista que había propuesto que el hombre, a partir de toda la filosofía moderna, podía ennoblecer cualquier cosa sólo con deseirlo. Entonces cuando el museo encaja como excelencia algo banal se está reforzando y al mismo tiempo está debilitando el propio arte, a base de reforzar la mediación, la legitimidad del mediador, debilita el propio campo artístico, entonces yo creo que hoy en día lo alternativo merece una mirada un poco más exigente porque si no estamos perdidos, confundiendo las cosas de una manera brutal. Vamos, pero personalmente ya te digo que yo nunca he tenido esa sensación de querer ir contra nada.

¿Y cómo empezáis en CVA, por qué?

No tengo ni idea. No, porque son cosas que haces siendo muy joven...

Pero los dos teníais trabajos individuales...

Éramos muy jóvenes como para pensar que teníamos trabajos individuales. Quiero decir, a mí me hace mucha gracia cuando un joven licenciado te dice que ha pasado ya por tres estilos..., O te enseña su *curriculum* como hablando de que algo es muy antiguo y te está hablando de cosas que ha hecho hace dos años...

CVA empieza siendo nosotros muy jóvenes y sin demasiada conciencia de lo que estábamos haciendo, entonces no había una deliberación de plantear una autoría alternativa a la autoría clásica ni muchísimo menos, simplemente fue un encuentro de expectativas comunes o de deseos comunes para el arte y un acto seguramente de generosidad al renunciar a tu firma, pero nada más.

¿Qué significaba CVA, era algo como «Colectivo de Vigilancia Artística»?

No, renunciamos a explicarlo. Como siglas surgió como una respuesta reactiva precisamente al carácter alternativo de lo que en ese momento (estamos hablando de finales



Empresa CVA en Guinea Ecuatorial. «Junto a las secretas acepciones propias de CVA, encontramos estas siglas en dos registros técnicos: uno médico – CVA Cardiovascular Accident – y otro eléctrico – CVA Compact Volume Amplifier.»



Parastella, 1982.

de los años 70) suponía una forma de hacer arte vinculada con los estertores del arte conceptual, dentro del contexto que se llamó el «arte postal». De repente, una vez que te introducías en un cierto circuito internacional, te llegaban muchas propuestas para participar en muestras de arte postal, y bueno, tu enviabas una obra después te prometían un catálogo que rara vez llegaba, hasta que una vez en París descubrimos que ese catálogo de una de las exposiciones en las que nosotros habíamos participado se vendía y a buen precio, es decir que nos dimos cuenta precisamente de que había un mercado alternativo en el que de manera voluntariosa mucha gente participaba sin saber de qué se trataba, así que empezamos a enviar a las instituciones organizadoras de ese tipo de eventos, una carta pidiendo una serie de informaciones sobre dónde iban las obras, qué se hacía con ellas, qué tipo de distribuciones y de catálogos se hacían, etc. Y el nombre inicial sí efectivamente fue un *Centro de Vigilancia Artística*, pero rápidamente la broma se difuminó y sin embargo persistimos en las siglas, a las que les dimos cerca de cuatrocientos contenidos diferentes.

¿Vosotros os definisteis de alguna manera, me refiero a si teníais algún tipo de ideario común o lanzasteis algún tipo de «manifiesto»?

No. Simplemente decíamos que éramos una empresa de artistas, pero no empresa en el sentido digamos industrial de la palabra, sino en el carácter de emprendedor, pero no había más como ideología de autor.

¿Recuerdas los años?

Empezamos a enviar cosas con el nombre de CVA en el año 79 y la última vez que expusimos bajo esas siglas fue en el 84, fueron cuatro años más o menos.

¿Qué supone la descentralización de la obra, es decir, qué cambia cuando empezáis a trabajar juntos?

Suponía un enriquecimiento de perspectivas, porque hacer arte supone una intensidad subjetiva muy grande y también es un acto muy solitario. Y eso tiene sus pros y sus contras, es decir, que la intensidad por una parte también tiene como contraprestación un ensimismamiento en tu mirada, entonces la primera cosa que supone es una mirada otra. Y una mirada otra que es una mirada exigente, porque el compromiso que un autor tiene con su obra es el máximo compromiso que alguien tiene con un trabajo, y que ese compromiso sea un compromiso compartido supone que una mirada ajena está al mismo nivel de compromiso que la tuya, con lo que estás haciendo. Y esto te exige también un cierto grado de formalización de lo que estás haciendo, de conciencia más intensificada.

Pero eso también trae problemas y los problemas también son ocasiones para diversificar el trabajo, no sé... Pero vamos, todo lo bueno que te puedas imaginar también lo tiene de problemático.

¿Utilizabais algún tipo de técnica colectiva, como 'Brain Storming', «Cadáver Exquisito», juegos e intercambios de roles, dinámicas de grupo..., en vuestros procesos de trabajo? ¿Cómo crees que influía vuestra forma de trabajar en los resultados que obteníais?

No, yo nunca he creído en las técnicas de la heurística.

¿Entonces cómo eran los procesos de trabajo? ¿En el día a día no teníais charlas por ejemplo para tomar decisiones mientras estabais trabajando?

Bueno es una conversación que a veces se produce con palabras y otras veces se produce con las manos, con cosas ¿no? Quiero decir que tú pones algo...Y eso incluso cuando trabajas solo...Quiero decir que tú un día pones tres cosas en el taller organizadas de alguna manera y al día siguiente vuelves y las cosas han cambiado, porque ahí pasa algo por la noche, no sé si a ti o a las cosas, pero al final...Recuerdo que en esos momentos hablábamos de los procesos de trabajo como «cultivos sensibles», utilizando la metáfora de las placas de cristal de los científicos donde se colocan cultivos y se ven ciertos procesos, se deja hacer al proceso. Entonces en ese dejar hacer al proceso la incorporación de un elemento en el taller por uno o por otro funcionaba como la introducción de un ingrediente nuevo, entonces las conversaciones muchas veces no eran con palabras, sino con las cosas mismas, como en los viajes de Gulliver cuando va al Lagado y los académicos habían intentado librarse de las cargas del lenguaje y al final acaban por purificarlo hasta el punto de utilizar los objetos mismos para comunicarse, entonces había mucho de eso en CVA, había mucha fisicidad.

¿Intercambiabais los roles, me refiero a si los dos hacíais de todo o dividíais el trabajo que hacía cada uno según vuestras habilidades?

Si ves las obras de CVA, hay obras que nosotros y sólo nosotros podríamos decir «ésta la hiciste tú» o «ésta la hice yo» y hay otras que las hicimos entre los dos, pero no nos importaba para nada todo eso.

¿Os interesaba algún colectivo? ¿Teníais algún tipo de referente? ¿Mantuvisteis contacto con alguno?

Es que todo eso no nos importaba, bastante teníamos con nuestro trabajo, ya te digo que la complejidad del trabajo era extraordinaria.

¿Y cómo os miraba la gente en ese momento? ¿Qué respuestas obteníais de los

otros artistas de vuestra generación, del público...?

El País Vasco no era un sitio muy fértil, ni por el hecho de tener una autoría de este modo ni tampoco por el tipo de trabajo que hacíamos... Bueno sí, existían los Roscubas por ejemplo, pero bueno, los Roscubas aunque hacían exposiciones Roscubas, Fernando y Vicente tenían cada uno una obra claramente diferenciada y diferenciable. Entonces pues éramos un poco raros.

¿Y con las instituciones, que por supuesto era una época en que darían por hecho la autoría únicamente individual, cómo vivisteis la relación?

Era muy difícil que nos dieran ayudas o que nos dieran becas o cualquier cosa, lo poco que había desde luego nunca nos cayó. Se dio la circunstancia de que una vez nos presentamos a unas becas del gobierno vasco y nos enteramos por un miembro del jurado que como nos habíamos presentado tanto a la disciplina del área de escultura como del

CVA. Punto de Vista, 1982.



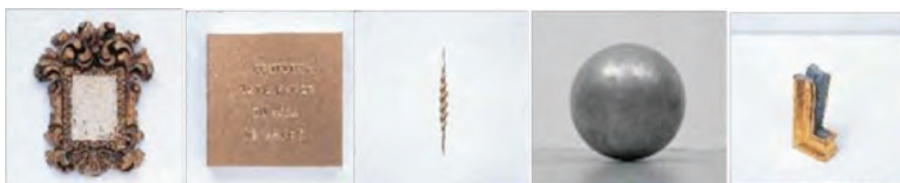
área de pintura, porque lo que estábamos haciendo encajaba y no encajaba en ninguna de las dos, el jurado nos creyó dignos de una beca para cada una de las dos disciplinas y nos dieron las dos becas, pero por alguna razón de papeleo administrativo finalmente no nos dieron ninguna. Ni el jurado se quiso comprometer, ni el propio gobierno vasco, nunca nos quisieron recibir para decirnos lo que había pasado. Igual era un problema de carácter autorial, pero en todo caso sucedió así.

El tipo de trabajo que estábamos haciendo permitía trabajar así, quiero decir que si hubiesen sido unas obras de carácter más expresivo, expresionista, seguramente habría sido más difícil hacerlo de este modo compartido. Pero lo que estábamos haciendo tenía un ingrediente muy de análisis contextual, aunque se concentrase después mucho en objetos, pero era muy de análisis del contexto, de los límites mismos de las obras, es decir, nosotros teníamos muy reciente lo que en ese momento nos apasionaba que tenía que ver con una tradición muy fuerte del pensamiento sistémico, muy ligado al conceptualismo y al minimalismo, y esa fue nuestra educación estética. Y desde ahí en nuestro trabajo precisamente por esa tradición de pensamiento sistémico y de preocupaciones contextuales y de discusión digamos metalingüística sobre la propia obra de arte, sobre los mínimos expresivos, sobre los elementos propiamente materiales y formales que componían las obras... Toda esa especie como de reflexión del arte sobre el propio arte hacía que las partes de carácter más psico-emocionales tuviesen menos importancia como ingredientes, estuviesen o no presentes en él.

¿También es por trabajar en grupo, no? Digamos que trabajando en equipo lo psico- emocional no suele tener tanto sitio...

No, pero las causas y los efectos no son claros, quiero decir que no era una consecuencia de eso, porque de alguna manera inevitablemente siempre que se trabaja en arte tu inyectas un montón de material inconsciente y de historias así, más bien yo creo que el compartir una serie de preocupaciones estéticas vinculadas con esa formación hizo posible que nos encontrásemos para trabajar.

¿Y cómo crees que os veía el público, cómo veían esto de compartir la autoría, piensas que la gente de la calle miraba vuestra obra como la de cualquier otro



CVA. Barrocastella (1983), *¿Completa este marco tu idea de arte?* (1981), *Resistencia* (1983), *AU* (1984), Sin título (1980-1982).

artista individual?

Yo creo que sí porque tampoco nosotros empujábamos la atención hacia esa cuestión de la autoría, simplemente era un nombre de firma, daba igual que fuese una persona o dos, daba exactamente igual.

El asunto es que tú puedes entender que una autoría con una firma como esa supone un síntoma y un síntoma que también se ve en otras de las características de las obras. Yo recuerdo que aquí mismo en Vitoria organizamos junto con algunos artistas una exposición con unas jornadas de reflexión, que se llamó «No sólo exposición» e hicimos una intervención en un formato de conferencia, con público, pero la conferencia consistió en repartir... en convertir la conferencia en una especie de despliegue de una empresa de muestreo sociológico y entonces lanzamos un cuestionario al público con ciento y pico preguntas para intentar definir cuál es el artista ideal a gusto del ciudadano, entonces no nos importaba tanto la codificación de los resultados cuanto enfrentar a cada persona a esas preguntas, con lo que eso implicaba. Y bueno, pues de alguna manera que fuésemos allí un autor u otro, o fuese una empresa la que lo hiciera no tenía ninguna importancia, o sea como acontecimiento artístico nos importaba el enfrentamiento de cada persona a la batería de preguntas, porque era totalmente absurdo, o sea, porque construir un artista tipo era una cosa totalmente paradójica y provocadora.

Pero tiene que ver con saber cuáles son las expectativas del público, con qué espera el público de un artista...

Pero era también enfrentarle a preguntas que de una u otra manera, incluso por el propio procedimiento, cuestionaban esa mitología del autor. Mi preocupación por la autoría seguramente arrancarían incluso antes de CVA. Y después de CVA también es una cosa que me ha preocupado y sobre la que he escrito, pero mientras estoy ahí metido en CVA junto a María Luisa estamos viviéndolo, no estamos reflexionando sobre ello.

Ya, normalmente cuando ocurre no se reflexiona, eso viene después... Bueno, la siguiente pregunta está sacada de un texto tuyo... El hecho de trabajar en equipo supone ceñirse más o menos fielmente a un proyecto o una intención clara, lo que impone una demora de la acción respecto a la inmediatez, la espontaneidad e incluso la visceralidad de la necesidad propia del artista individual. ¿En algún momento sentiste esta demora al trabajar en equipo? ¿Qué opinas de esto?

Pero eso parte de que el trabajo individual siempre es espontáneo y visceral, cosa que no siempre es cierta, ni muchísimo menos. Sólo desde una cierta inercia romántica se puede pensar eso...

Estamos diciendo que quizá es más inmediato, no que siempre es visceral el trabajo individual...

Tampoco es más inmediato. Hay artistas que trabajan de una manera muy mediada, incluso consigo mismos o que introducen una serie de protocolos de actuación que eliminan cualquier posibilidad de saltarse el protocolo, y eso que trabajan individualmente. Eso es muy patente en muchas formas de trabajo, toda la abstracción normativa trabajó de una manera predeterminada, con predeterminaciones previas que suponen una constricción previa de las reglas y a partir de esas reglas se desarrollan. Nosotros no trabajábamos así, entonces yo no sé bien a qué te referías cuando hablas de demora,...

Pues eso, que hay una demora en la acción, frente al trabajo individual que quizá puede seguir un ritmo mucho más acelerado porque no te tienes que reunir con nadie para lograr acuerdos...

Sí, pero yo creo que es por el tipo de trabajo más que por el hecho de compartir o no compartir el trabajo.

Puede ser, sí, hay artistas individuales que pueden tener las mismas demoras o más por su propia forma de trabajar...

Nosotros trabajábamos de una manera muy libre. Y hay muchas cosas que aceptábamos del otro fuese lo que fuese, sin discusión. Los resultados en obra de CVA no eran el producto de un consenso tampoco o de un acuerdo de "esto sí y esto no", el respeto hacia el otro era total. Y por eso te decía también que el tipo de trabajo permitía que dentro de una cierta bolsa de presupuestos, que fueron muy diversos, y esa diversidad hacía posible que uno pudiese aceptar cualquier cosa del otro y al mismo tiempo sí que había obras que sin embargo sí se discutían mucho, en los pequeñísimos detalles incluso, pero otras no.

Es que no sé responder porque fue todo muy...

¿No hablabais nunca de Barthes ni de Foucault entre vosotros, por ejemplo?

No en esos términos. Hablábamos de Foucault pero no en términos de autoría, de Foucault nos interesaban otras cosas y de Barthes también. *La Muerte del Autor* y *De la Obra al Texto de Barthes* fueron lecturas posteriores a CVA o al menos simultáneas.

Ya has comentado que no trabajabais con esa conciencia...

¡No, claro, por lo que te decía, nosotros no estábamos respondiendo a la autoría, simplemente había una coincidencia de intereses y una ocasión de método que nos permitía trabajar juntos, y nos gustaba mucho hacerlo. Eso seguramente nos hizo más sensibles

después a ese análisis barthesiano de la muerte del autor, de hecho años después no sé si fue en el 88 o en el 89 organicé un seminario en Arteleku sobre Barthes y la muerte del autor...

¿«Cualquiera, Todos, Ninguno»?

Sí, Cualquiera, Todos, Ninguno. Era un intento de responder a Barthes, desde una perspectiva en la que yo ya me sentía muy distante respecto a Barthes y a la idea del texto y de la autoría compartida. Claro, yo soy muy crítico con la idea de autoría compartida.

¿No crees que se pueda dar?

Cómo no voy a creer, si me ha sucedido. Lo que yo quiero decir es que eso es muy improbable y que muchas veces lo que yo veo en nombre de la autoría compartida es simplemente un rechazo a la autoría como tal. Porque, insisto, hay una relación muy estrecha entre la figura del autor y el tipo de obra. Y en ese sentido, hay formas de autoría muy consensuadas y muy analíticas que también reducen la obra a una obra en la que el autor no importa en absoluto. Y en ese sentido hay una renuncia a la figura misma de autor y eso son consecuencias de perversión académica de Foucault, de Barthes y de tutti quanti...

O una necesidad de los tiempos...

Como decía Goethe, lo que llamáis «espíritu de los tiempos» es más bien el «espíritu de los amos». Los nuevos amos no son dictadores, los nuevos amos son interactivos demócratas que hacen que los demás por arte de birlibirloque, las leyes de la mercadotecnia, deseen inconscientemente aquello que está predeterminado unos cuantos meses antes, entonces en ese sentido la debilidad de la figura del autor coincide con unos ciertos tipos de obras que desvirtúan por completo la noción de obra.

Y utilizando la terminología barthesiana, situado en el plano del texto la indiscernibilidad entre el arte y todo lo demás, hace inviable el mantenimiento de ciertas probabilidades simbólicas y de ciertas expectativas, quiero decir que cien años después del «ready-made» uno ya no va a un museo esperando excelencia, sino banalidad y ya no es efectivo, porque la efectividad en todo caso de un «ready-made» suponía el contraste entre la expectativa simbólica del contexto del museo y la obra en sí, entonces cien años después eso ya no tiene ninguna efectividad porque la tensión ya se ha disuelto, y disuelta la tensión estamos en el lenguaje cotidiano, en el texto cotidiano y si el texto es cotidiano ya no hay tampoco intensidad poética de ningún tipo. Entonces achaco a muchas de las "autorías colectivas" una ausencia de autoría que tiene que ver con una

ausencia de obra. Cuando el texto artístico es indiscernible del texto cotidiano, ¿de qué autor estamos hablando? ¿Dónde está el principio de autoría? La deliberación no es suficiente, «si yo lo digo esto es un retrato de Iris Claire», «si yo lo digo esto es un roble», por ponerte dos ejemplos de autores que conoces. Pero bueno, hasta qué punto esa forma de autoría que se supone que es tan radicalmente ajena a la tradición no es justamente la apropiación unilateral de carácter inefable de un autor romántico que actúa supuestamente fuera de la sociedad y que sólo su palabra es la que decide la verdad o la pertinencia de aquello que hizo. Y con las autorías compartidas yo creo que hay que mirar caso a caso para ver hasta qué punto eso es así o es de otra manera. No lo sé.

¿Os hicieron catálogo en Artium, de aquella exposición de CVA?

En Artium hace unos pocos años hicimos una especie de retrospectiva...

Sí, sí, ¿hicieron el catálogo de aquella exposición?

Sí. ¿No lo tienes? Era un buen catálogo, porque la mayoría de esas obras estaban almacenadas y en un nivel de deterioro muy grande y fue una buena ocasión para desempolvar y ver hasta qué punto todo eso estaba ahí y cómo sobrevivía, porque claro el contexto del País Vasco era muy infértil, éramos como un pulpo en un garaje, pero tuvimos mucha suerte porque por ejemplo gracias a Rafael Tous, el dueño de la galería Metronom en Barcelona, que había sido un foco fundamental del conceptualismo español, que tiene una gran colección de todo el arte conceptual español y que en ese momento estaba casado con una vasca, pues entró en contacto con todo el panorama local y fuimos a exponer a Barcelona. Y eso nos ofreció la posibilidad de encontrarnos personalmente con todo lo que restaba de la tradición del arte conceptual español, todos los que permanecían allí, los que no se habían ido a Nueva York, los que seguían trabajando...Y eso fue muy rico y también fue la oportunidad de que ellos nos conocieran a nosotros y a partir de ahí también esa exposición la vio Dan Cameron en el año 83, le pidieron un texto en *Art in America* muy grande sobre el arte español y nos metió con una fotografía en ese artículo como si fuésemos conocidísimos en España, claro, ten en cuenta que yo tenía 23 años, entonces CVA era una cosa muy joven...Y por otra parte verla en el 2004 que fue la exposición, pues fue muy divertido y también fue un reconocimiento personal..., reconocernos a nosotros mismos entonces allí y de una manera retrospectiva, de tal manera que ves también de dónde han salido muchas cosas que se han desarrollado después. Por ejemplo yo hice una tesis doctoral muy larga no sobre el trabajo de CVA, sino con el tipo de preocupaciones que entonces tenía, que tenían que ver con el concepto de límite y de frontera aplicada a las obras de arte. Fue un semillero de muchas cosas.

¿Esa tesis está en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao?

Sí.

¿De los trabajos que hicisteis en CVA cuáles te parecen los mejores?

Hombre, hubo muchas cosas. Había obras radicalmente inmateriales, utilizando toda la tradición conceptual, de acciones y de intervenciones efímeras y también un archivo de proyectos... Pero yo creo que seguramente lo más destacable es lo que hicimos con marcos y pedestales, porque eso aventuró muchas cosas que después en los años 80 y 90 se desarrollaron por muchos autores en muchas partes de Europa y del mundo, y por otra parte, desde una perspectiva argumental muchísimo más sólida, suponía realmente una reflexión intensa y muy sensata sobre la tradición moderna. Yo recuerdo que cuando vino Richard Serra en el 83 a la facultad de bellas artes de Bilbao con motivo de aquella exposición de «Cinco arquitectos, cinco escultores», yo estaba en pleno éxtasis con marcos y pedestales en CVA, y claro, yo le hice una pregunta que no entendió y que tenía que ver con esa lógica de los límites... Cuando Richard Serra vino hace dos años para recibir no sé qué premio que le dieron en Pamplona... Me llamaron para ver si podía asistir, y claro, él dio una conferencia y yo intervine para darle las gracias por su obra y por su conferencia y para recordarle que había estado con él en el 83 y que le había hecho esta pregunta que le volví a hacer...

¿Cuál era la pregunta?

La pregunta era algo así como: «bueno, usted está diciendo que de acuerdo a la tradición moderna sitúa sus objetos en el espacio real sin ningún tipo de elemento de discontinuidad que los constriña, para introducir una lógica mucho más literal con respecto al espacio, pero también podemos pensar que esos objetos respecto al espacio y respecto a la propia obra de arte están funcionando como funcionaban contextualmente los pedestales en la antigüedad, de tal manera que lo que ha hecho no ha sido eliminar los pedestales, sino eliminar las estatuas y se ha quedado con los pedestales».

¿Esto lo dijiste en el año 83?

En el 83 y en el 2008 o 2007.

¿Y qué te contestó él?

No entendía la pregunta. Y me di cuenta de que tenía que publicar la tesis doctoral, que está por ahí perdida, porque realmente muchos de los que se han convertido en tópicos de la modernidad están sin discutir. Y eso es un cortocircuito ideológico, emocional y estético para los jóvenes artistas que provoca un rizar el rizo y rizar el rizo... Sin salir de un círculo, que yo creo que ya, a partir de un cierto momento se ha convertido en

vicioso, ya no es virtuoso.

Entonces con las autorías compartidas me parece que algo de esto también tenemos que reflexionar. Precisamente antes hablábamos del enriquecimiento que supone trabajar con otros, la complejidad incluso técnica de hoy que supuestamente exige este tipo de prácticas, pero lo cierto es que en toda la tradición del arte universal los artistas muchas veces han trabajado con otros artistas pero eso no ha impedido la consistencia de la figura del autor.

Ocurre por ejemplo en el cine constantemente que se trabaja en equipo pero al final es uno quien firma la película...

Sí, pero al final también hay Oscar al productor, Oscar al vestuario, etc. Y eso son otras formas de autoría dentro de una macro-autoría de director, pero que haya Oscar a la escenografía, etc. nos indica que cada una de las partes funciona en un nivel de autoría distinto. Eso es muy diferente de lo que hoy en día se puede proponer dentro de las artes plásticas, porque sobre todo funciona dentro de las artes plásticas, como autoría compartida. Yo algunas veces he bromeado diciendo que del autor anónimo, antes de que figurase con nombres y apellidos, no conocemos el nombre pero conocemos todo lo demás, porque sus obras están testificando un modo. De muchos autores contemporáneos conocemos sus nombres pero es lo único que conocemos porque podrían ser obras de cualquiera, de todos y de ninguno, que era el nombre de aquel seminario y de aquel texto. Entonces ahí hay una lógica un poco pervertida a partir de la noción de Barthes y yo creo que el propio Barthes lógicamente es una persona que tiene una sensibilidad más discursiva que plástica, y ese escoramiento hacia la parte discursiva creo que ha aportado muy pocos beneficios para las artes plásticas. Por lo demás, también toda esa lógica de la autoría compartida tiene mucho que ver con la lógica de la interactividad...

Sí, con introducir al espectador dentro de la «factura» de la obra.

Sí, porque se entiende que la obra no importa tanto por lo que es sino por lo que puede producir. Eso que está muy bien, sin embargo si se lee literalmente invalida por completo lo real de la historia del arte donde efectivamente eso ha sido siempre cierto, sin impedir que las obras tuviesen la capacidad para provocar ciertos efectos precisamente en función de cómo son. Y la figura del autor es una figura fundamental aunque no lo parezca. Una de las cosas que a mí más me enseñó sobre este punto fue «La teoría de la expresión poética» del poeta Carlos Bousoño. Él plantea que la expresión poética supone una transgresión del lenguaje cotidiano, porque si uno se mueve dentro de las leyes y de los hábitos del lenguaje cotidiano no podemos pensar que ahí hay intensidad poética.

Para que haya esa intensidad poética, decía Bousoño, tiene que cumplir dos exigencias: la primera, un acto de transgresión de los hábitos del lenguaje que hace que la poesía sea una especie de caricia lingüística, una primera condición, sin embargo esa condición necesaria no es suficiente porque hay muchas expresiones que siendo transgresoras de los hábitos cotidianos no son poéticas, por ejemplo el absurdo o el chiste. Él dice que la expresión absurda es una expresión transgresora pero que provoca en el espectador disentiimiento, es decir, de nuevo estamos frente a una atribución de absurdez que tiene que ver con la liberación del autor. También la expresión cómica, dice que lo que provoca es una especie de consentimiento porque se entiende el contexto en el que el autor plantea esto, que aunque sea transgresor se acepta, como aceptar pulpo como animal de compañía porque nos hace gracia o porque tiene una dimensión pedagógica o por otra cosa. Pero la expresión poética es una expresión que, además de provocar una transgresión del lenguaje, provoca un asentimiento por parte del espectador, que entiende que el autor no es un payaso, ni es un loco e introduce la obra en un contexto donde esa transgresión provoca al mismo tiempo la sensación de una experiencia compartida. Y eso tiene muchísimo que ver también con el lugar que el autor ocupa con respecto al otro, lo que se llama la "auctoritas", que no es exactamente la "potestas", la autoridad del poder, sino la concesión de un saber en el otro que puede estar dado por el propio modo de ser de la obra o por otras cosas, es como cuando "el gurú bosteza, ¿qué habrá querido decir?" Pues esa figura digamos de *auctoritas* del gurú hace que todo se lea de una manera diferente y muchas de las intensidades del espectador con respecto a las obras de arte tienen mucho que ver también con esto, con esa legitimidad o pertinencia de atribución de un saber al autor. Esto desaparece si hablamos de autorías compartidas, porque ahí se la tiene que jugar la obra directamente por cómo es. Ahora pensar que la obra se legitima en función de una reacción a la autoría del autor individual, en una autoría compartida, y que ya por tanto es legítima o más legítima que una que está hecha por un solo autor eso es absurdo.

Totalmente de acuerdo. Lo cierto es que en las obras colectivas la obra en sí se convierte en lo más importante, no tanto el mito del artista o su psicología...

Pero el arte, respecto a cualquier otra actividad cognitiva de la humanidad, es la actividad que más lugar concede a la falta de neutralidad del observador. En otras palabras, la ciencia siempre ha aspirado a una observación sin observador porque si ese observador está implicado, y es manifiesto en la observación, ya no es ciencia sino opinión. Eso, que es la debilidad o el punto ciego de la ciencia, es el punto nuclear del arte. La falta de

neutralidad del autor es el núcleo fundacional de la actividad cognitiva del arte. Entonces el momento en el que se rechaza, por unas causas u otras, esa falta de implicación del autor digamos que el lugar singular que el arte ocupa también se debilita. Y entonces lo que me preguntabas al principio sobre cómo éramos vistos como autoría colectiva en el contexto...

Lo digo porque precisamente el contexto artístico vasco estaba totalmente influenciado por grandes individualidades como Oteiza...

Bueno, pero a mí lo que me gusta es que no importaba ser un autor u otro, quiero decir que no importaba que CVA fuesen dos personas o equis, éramos un nombre como cualquier otro. Y es más, si a mí me piden que exponga en una exposición de obras de grupos de artistas, yo hubiese dicho entonces y hoy que no, porque no entiendo la lógica, es como una exposición de mujeres o de calvos, quiero decir que yo no le doy ninguna importancia, es como lo que decía Paul Valéry en un texto fantástico sobre Leonardo da Vinci: «no hay que confundir el hombre con el autor», o sea, el sujeto con el autor. Una cosa es el humano que un autor está siendo y otra cosa es el autor que un humano está siendo. Entonces cuando hablamos de autoría lo que a mí me importa es la figura del autor, independientemente de que tenga un sujeto o dos detrás. Y eso sí que me importa, pero lo que yo veo muchas veces es que en nombre de una autoría compartida lo que se pone en cuestión es la función autorial y la función autorial no en términos de autoridad, en el seminario aquel sobre la muerte del autor, en «Cualquiera, todos, ninguno» una de las cosas que yo planteaba era que había que tener cuidado porque siempre se relaciona la etimología de autor con la palabra autoridad, del «auctos» griego, pero nunca se recuerda que tiene otro origen etimológico que es «auctor» de «auge» que es una etimología árabe pero que está presente en castellano y auge tiene que ver con lo que hace crecer, con lo que hace nacer algo, y eso no tiene nada que ver con la autoridad, sino con la vida. Y esa es la parte funcional de autoría que a mí me importa.

Pero muchas personas que trabajan en colectivo, en equipos, no defienden la desaparición el autor, sino que afirman que se genera otro diferente a todos, es decir, que si son tres personas se genera un tipo de autor que no es ninguno de ellos/as tres, sino como una cuarta persona que es patente...es decir, que no desaparece la autoría, sino que se genera otra nueva que va más allá de los egos preexistentes.

Bueno pero en tanto en cuanto nos olvidemos de que ahí ha habido una, dos, tres o cuatro personas diferentes. Si nos olvidamos de eso y sigue habiendo un autor, fenomenal. Pero el autor es uno, siempre. Es una singularidad, mejor dicho autor es lo que ocupa el lugar en una función, da igual que sea una persona, o dos, o diez, o cien.

Y otra cosa que suele salir recurrentemente... porque lo cierto es que casi todo el mundo ha tenido experiencias de trabajo en equipo, es el hecho de que casi siempre son experiencias cortas o que duran un tiempo más o menos limitado, salvo algunos casos excepcionales. Y siempre se suelen recordar como experiencias que han sido positivas para el aprendizaje...

Es lógico...Yo creo que eso es producto de la honestidad, pero también pasan a veces cosas diferentes, por ejemplo cuando el trabajo acaba perfectamente tipificado y normalizado, imagínate Gilbert & George, pueden seguir eternamente, y es más, cuando mueran, sus herederos podrían seguir haciendo Gilbert & George porque ya hay un modo de producción incluso independiente de las personas, pero de nuevo el autor sigue siendo uno. Entonces yo creo que conforme más se desarrolla uno como artista seguramente tanto más necesita en un momento determinado ahondar en las singularidades.

Otra cosa que está ocurriendo ahora es que se están haciendo trabajos en grupo con objetivos empresariales, empresas de gestión y de producción, consonni, Amasté, Funky Projects,... Y gente que funciona en un espacio diferente, que digamos generan proyectos a demanda de instituciones o de artistas, y que no necesariamente por ser rentables no van a ser artísticas...

Creo que son ejemplos de las cosas que te decía antes respecto a la pérdida de la función autorial, más que a una autoría compartida. Y el caso de Amasté me parece muy claro. Quiero decir que sólo desde cierta academia moderna se puede pretender que los «tardo-conceptualismos relacionales» puedan considerarse obra, me parece un abuso...

Si a ellos les preguntas cómo se definen a sí mismos dicen que son creativos, no les interesa la palabra «artistas» aplicada a sí mismos.

Bueno pues si son creativos por qué se dirigen al departamento de cultura, que vayan al de industria...Si tu eres un creativo te has equivocado de departamento, pero no te has equivocado, sino que utilizas las plusvalías y los privilegios del arte sin los compromisos con el arte, entonces me parece un abuso. No se puede pedir dinero para promocionar la actividad artística para abrir un pub que no se diferencia en nada de ningún otro pub. Y que si funciona mal en términos comerciales seguirá siempre siendo fantástico para el curriculum legitimándose en una autoría compartida y en una obra interactiva, entonces me parece un abuso perverso de la tradición moderna.

Yo creo que ellos no rentabilizan el uso de la autoría compartida o de la obra interactiva, sino que lo que les interesa es trabajar en sectores sociales diferentes, activando otros públicos y otros espacios para el arte.

Para eso hay sectores... Si funcionase la revista Eseté... Quiero decir que hay muchas

iniciativas que pretenden situarse en el mundo real de la industria pero que no funcionarían sin las subvenciones artísticas. Entonces estamos hablando de una legitimidad artística para actos que pretenden ser no artísticos. O situarse en el límite mismo de lo artístico abastecidos y legitimados en el extremo perverso de una tradición académica del arte.

No se puede confundir el contexto con las estéticas contextuales...

Ellos no quieren actuar en el contexto, precisamente lo que quieren es sacar sus proyectos fuera del contexto arte, llevarlos a otros espacios, a otros públicos...

Pero nadie les prohíbe hacerlo. El problema es que siguen abordando los fondos y los presupuestos, tanto, digamos, financieros como simbólicos, del arte.

Algunas veces trabajan con empresas, fundaciones ...

Y otras muchas trabajan con el arte, siguen pidiendo subvenciones a los departamentos vinculados con el reparto de fondos artísticos. Lo siguen haciendo. Y han tenido tiempo de crecer como empresa y si no crecen como empresa igual tienen que cambiar los presupuestos empresariales, pero quince años después no vale que sigan siendo adolescentes para la Administración en nombre del arte para hacer obras no artísticas, abasteciéndose además de la mitología post-barthesiana de una autoría compartida y de un actuar en los límites del arte... Eso es trampa, y seguiré defendiéndolo, eso es trampa, es coger el dinero y correr, es no responsabilizarse con los compromisos que el arte mismo tiene con respecto al patrimonio, con respecto no sólo a la innovación sino también a la memoria, muchas cosas...

El arte es la actividad más compleja y más rica que he encontrado en el universo y seguramente si hubiese encontrado otra me habría dedicado ella, pero es que no la he encontrado. Y esa dificultad tiene que ver con la convergencia de compromisos exigentes que uno tiene como artista con respecto a su acción.

Pero creo que ellos defienden los procesos como legítima producción artística...es decir, los procesos que ellos llevan a cabo con adolescentes, por ejemplo.

Pero la producción aplicada al mundo artístico es el intento de aplicar una lógica industrial, «producción artística» es una cosa extraña y producción tiene tanto que ver con producto que precisamente es contradictorio o auto-contradictorio pensar que hablando de producción y de producto se están alejando de la noción de objeto artístico.

Sí, ellos intentan alejarse de la noción de objeto...

Vale, pero para eso la sustituyen por la noción de producto que es muchísimo peor,

es mucho más restringida en tanto en cuanto alude a una tradición de producción predeterminada, ideologizada, es decir, servidumbre a usos y funciones, que es justo la tradición de la tecné de la que se desprende el arte cuando nace como tal, que pertenece propiamente a la modernidad, cuando precisamente las obras aluden a un escape, a una trascendencia con respecto a las servidumbres de uso y de sentido, de uso mecánico y de sentido simbólico, es decir, ligadas a luchas de emancipación laboral, colonial, sexual, etc. Entonces ese es el contexto y, de alguna manera, todo esto son modos regresivos de resituar el arte a la servidumbre del uso y del sentido, apropiándose de los restos pervertidos de una tradición que se ha convertido en la academia moderna, que no se discute y que conforme más se convierte en indiscutible tanto más se esclerotiza la acción, encima al servicio de una disolución radical de la singularidad del arte y por lo tanto del autor singular, es decir que «Cualquiera, todos, ninguno» es digamos una difuminación de la función autorial. La función autorial también es la función de responsabilidad, yo me hago responsable de algo, no el sistema, no soy la tribu, no soy todos, cualquiera o ninguno... Lo otro es una delegación de responsabilidades que es característica de toda la tradición más religiosa, de todas las dictaduras y de todos los torturadores, etc, etc. «Yo la verdad, yo el pueblo, no soy yo, es la tribu, es la sociedad, es el grupo...» el que decide y precisamente la autoría artística tiene justo lo contrario, es decir, yo soy el que me hago responsable porque yo pongo todo lo que soy, mi inteligencia, mi corazón, mi alma en lo que estoy haciendo y además me hago responsable de ello y a mí eso me parece admirable de la tradición artística y me parece que es una de las cosas que merece la pena conservar, ese sentido de responsabilidad.

¿Qué me dices de una catedral gótica que está hecha por tanta gente y que no se sabe quién la ha hecho...?

Bueno, eso depende de nuestro grado de resolución en la mirada, cada piedra lleva la marca del cantero.

Sí, pero cada piedra no sería nada sin el todo, ¿y ese «todo» a quién se le atribuye?
¿Quién inventó el español? No importa el quién, importa el sujeto que cumple la función «autor».

Lo que me parece es que no creo que sea nada conveniente jugar al escondite con respecto a la responsabilidad. Y no me parece casualidad, del mismo modo que el romanticismo y el liberalismo nacen prácticamente al mismo tiempo y coinciden los dos en la irresponsabilidad con respecto a lo político, es decir, el genio liberal es esa figura que dice «yo soy inefable y cualquier sistema es un obstáculo para mi libertad» y para

el empresario liberal el mejor gobierno siempre es el que gobierna menos porque así se deja...«laissez-faire», se deja la libre circulación de la iniciativa privada del empresario, cuantas más cortapisas políticas, es decir cuantos más compromisos legales, peor para la circulación del capital. Y esa tradición romántica y esa tradición liberal se han desarrollado al máximo en el arte contemporáneo. Y las autorías compartidas coinciden perfectamente con la responsabilidad de los partidos, es decir, son autorías políticas y autorías estéticas compartidas que delegan la responsabilidad en una voz que no se sabe de quién es, y al final siempre tiene que seguir habiendo responsables y los responsables son los autores.

Pero en una autoría compartida de dos, tres, cuatro...personas al final siempre están ahí las personas, quiero decir que no es del todo una masa anónima porque se sabe qué personas hay detrás.

Pero estoy hablando de legitimidad...(…) alguien que estaba delegando la responsabilidad porque hablaba de un nosotros y un nosotros mayestático y finalmente no sabes quién es, pero dice hablar en nombre del pueblo, dice hablar en nombre de la sociedad, dice hablar en nombre de alguien que no es él sólo. Pero el decir es un decir único, entonces eso es confundir el habla con el lenguaje... una delegación de responsabilidad. Es un abuso, creo yo. Finalmente conceder una entrevista u ofrecer una obra es un acto de generosidad porque te expones en todos los sentidos de la palabra, expones y te expones. Entonces hacerlo pero sin decir quién es una manera de lanzar la piedra y esconder la mano...

ENTREVISTA ARTURO RODRÍGUEZ BORNAETXEA –FITO–, 28/08/2008

Arturo Rodríguez Bornaetxea (Vitoria-Gasteiz, 1964), licenciado en bellas artes por la UPV/EHU ha formado parte de los colectivos SEAC y Fundación Rodríguez, ha colaborado con personas tanto del campo de la investigación, el comisariado y la crítica, campos que ejerce y defiende como una extensión de su propia obra.

¿Cuándo y cómo surge SEAC? ¿Es en el 94, no?

Soy muy malo con las fechas...Yo creo que en el 94 es cuando empieza Fundación RDZ, todavía es Fundación aún siendo SEAC...

¿Y cómo surge SEAC?

Porque coincidimos en el Centro de Imagen. Yo estuve en el Centro de Imagen en el Taller de Creación y Experimentación Audiovisual. Los hechos son así, luego cada uno cuenta su versión...Entonces en ese momento se hace el FINRAP, que es el Festival Inter-

nacional de Nuevos Realizadores, organizado por el Ayuntamiento y con especial apoyo en el Centro de Imagen y en ese momento estaba Pepo en el Centro de Diseño. Entonces nos ponemos en contacto Pepo y yo para hacer el catálogo del Festival Internacional de Nuevos Realizadores y a partir de ahí yo tengo amistad con Pepo, le digo que se venga para el CINT el próximo curso, viene, está en el taller experimental, en el TTM^[155]. Antes había estado Natxo, con el que yo había trabajado. Pepo conoce a Beni de otras movidas, del graffiti, de la calle y es un poco eso... Entonces lo primero que hacemos es... Ellos habían hecho cosas antes bajo el nombre de IMA y lo que hacemos es descojonarnos un poco del arte y planteamos «X-R Mission», que consiste en hacer una visita por distintos estudios de artistas.

¿Vuestros estudios?

Y también estudios de amigos. Y eso resulta ser muy exitoso... Porque Beni compartía estudio con más gente, y en ese momento Natxo también compartía estudio con Txus y con otra gente en la Correría, en el 131 de la Corre, y con otra gente a la que decimos a ver si se quiere enrollar... Hacemos la visita, con esa forma de deriva situacionista por los estudios de la gente y como resulta muy bien, a partir de ahí es cuando decidimos que igual es posible tener un colectivo de cuatro personas, pero que dentro de este súper-colectivo haya tantas personas como colectivos, y entonces hacemos IMA, Fundación RDZ y otro colectivo que nunca llegamos a hacer, de los otros dos, la otra posibilidad que quedaba de juntarse, para que hubiera 4 colectivos.

¿Hacéis algún tipo de reflexión sobre la creación colectiva o más bien la reflexión es sobre vuestro propio trabajo, sobre lo que estáis haciendo? ¿Cuándo estáis trabajando hacéis conscientemente uso de las tormentas de ideas o de otras estrategias de trabajo en equipo?

No es tanto una reflexión, sino que surge, no hay un orden del día técnico sino que surge naturalmente.

¿Hay a priori una razón para trabajar en grupo, como un cuestionamiento de la noción de autoría o un querer ir más allá de lo disciplinar...?

Lo que hay es inconformidad, insatisfacción, falta de fe en el arte que nos rodea... Lo que tiene de fondo todo esto es mucha ironía, mucha vuelta de tuerca.

¿Qué proyectos hacéis en esos años?

Mogollón, en el texto están indicados.

¿Después de «X-Ray Mission», cuál o cuáles han sido más significativos para ti?

^[155] TTM: Taller Teófilo Mingueza. El TTM era uno de los talleres experimentales del CINT –Centro de Imagen y Nuevas Tecnologías- de Vitoria-Gasteiz.

Muchos.

Tendría que mirar el currículum, es que hay mogollón. De hecho si paramos es porque... No voy a decir morir de éxito, pero es porque ya nos llaman de muchos sitios y no podíamos ir a todos ellos y en vez de divertirnos se nos empieza sobrecargar... Pero por ejemplo la exposición de Zarautz para nosotros fue muy importante, por ejemplo la beca del MIDE en Cuenca fue superimportante porque hicimos el CD-Rom, que reunía todos los trabajos que habíamos hecho hasta entonces y ese CD fue el que estuvo seleccionado en Gure Artea un año... No sé, por ejemplo hicimos muchas *performances* en sitios a los que nunca habríamos llegado por los canales establecidos del arte, por ejemplo en Artsaia que era un sitio de conciertos... Lo bueno del SEAC era que estábamos de igual manera en un festival de video o en un festival de música electrónica que una exposición de una sala institucional, o sea, eso era lo que tenía, que llegaba a todo. Y por ejemplo nos hemos encontrado en Artsaia dentro del programa de conciertos haciendo lo que hacíamos en '*15 actions as a performance*', no sé si te acuerdas, nosotros la tocábamos en directo, detrás se ponía la proyección y nosotros hacíamos ruidos en plan performativo. Y nos hemos encontrado en un escenario delante de mogollón de *punkies* que no tenían ni puta idea pero que se descojonaban... Esas cosas son las que te hacían darte cuenta de que estábamos llegando a otros sitios, que al fin y al cabo era lo que nos apetecía. Y como te decía antes, todo el rollo artístico nos parecía muy rancio y a la vez teníamos mucha conexión con la música electrónica por Pepo, y con el rock & roll por Natxo que siempre ha sido muy rockista y por Beni también... Nosotros solíamos decir que éramos más parecidos a un grupo de música, por los bolos que teníamos, que a un colectivo artístico. Y eso nos gustaba..., Y esto resume un poco esta idea de que éramos casi más un grupo de rock, fuimos a Cuenca a hacer el CD, estuvimos allí becados, yo fui antes, luego fueron en el coche de Natxo todos los demás y en el mismo coche de Natxo, en plan gira, luego fuimos todos al Santa Mónica, teníamos una exposición allí que se llamaba *Subjectiles*, tres escenarios de Santa Mónica, y nos fuimos todos en el coche hasta arriba de movidas, de cosas y nosotros cuatro a Barcelona. Y ese fue un viaje que nos partimos de risa, yo qué sé, estuvimos diez o quince días por ahí, nos partimos de risa porque era todo el día pensando cosas de cómo hacer y a la vez pues en situaciones perras, se nos pinchó una rueda, por eso nos sentíamos como un grupo de rock...

¿Cómo crees que te ha influido luego, una vez acabada la experiencia de SEAC, en tus obras de después o en la Fundación RDZ?

Para mí definitivamente, porque yo la verdad es que nunca he renegado de tener una obra artística personal, sin embargo todo me ha llevado a hacerlo todo en colaboración,

en colectivos. Y con SEAC digamos que descubrí que hay una...que las cosas con las que no estás de acuerdo en el arte pueden ser utilizadas para hacer arte, algo así como el malestar o la disconformidad es material de trabajo también. Yo eso lo he visto claramente con el paso del tiempo, con la Fundación Rodríguez... hace poco te envié un link, un blog en el que estamos participando, no sé si lo has recibido... Bueno pues ahora también estamos en un blog que el otro día había un post de Jorge Luis Marzo sobre colectivos, y bueno hablábamos un poco de eso y el rollo de los colectivos, tanto desde Fundación Rodríguez, digamos desde un trabajo colectivo más asentado desde el punto de vista del comisariado, coordinación, como tú decías, y de una manera más intuitiva desde SEAC, lo que veíamos es que todas estas intervenciones colectivas en el mundo del arte de alguna manera son interferencias o cortocircuitos en el propio engranaje o en el propio sistema de relaciones del arte. O sea que toda esa inconformidad, que es una inconformidad que tiene genealogía y que tiene raíces históricas: Internacional Letrista, COBRA, Situacionismo... Toda esa vía, que es la historia oculta o la historia secreta del arte surge de la inconformidad y que en la medida en que uno actúa políticamente desde el arte está saboteando, cortocircuitando las bases fundamentales del arte, que son la firma, el valor de cambio, el mercado, todas esas cuestiones que son los pilares del sistema... El mundo del arte no está preparado para una situación de creación colectiva, porque no ha convenido al poder, porque ha sido mucho más fácil desactivarlo a través de la figura de la estrella artística, del genio... Esas cuestiones son las que nosotros manejamos, ya te digo, antes más intuitivamente, pero ahora desde una conciencia,... Antes había intuición y ahora hay conciencia política...

De todas formas ¿no es un poco ingenuo esto? Me refiero a que si el sistema del arte ha sido capaz de fagocitar toda propuesta que iba en contra del propio sistema, también es probable que lo haga con esto. Quiero decir que si envuelves en un paquete no sé cuántos autores, firman «X» como colectivo y esa «X» se puede convertir en un éxito de ventas igualmente, aunque en principio sea algo alternativo, rápidamente se asimila...

Sí que es cierto, que todo ese malestar...

Perdona, estoy de acuerdo en que la práctica colectiva del arte es algo positivo porque me parece que un grupo es capaz de hacer obras mucho más complejas, más acordes con las exigencias de nuestra época en la que los estímulos sensoriales son cada vez más sofisticados... Si es una obra en la que realmente trabaja gente especializada en distintos campos, digamos que por fuerza la obra tiene que estar mejor construida, porque está hecha atendiendo a varios niveles y no por una persona que controla sólo una cosa...

Sí, pero yo no me refiero a cuestiones formales...

No me refiero sólo a lo formal, también a nivel conceptual creo que alcanzas mucho más en colectivo... Pero lo que hablábamos de la autoría múltiple como resistencia al sistema de mercado del arte podría ser al principio, pero ahora ya no es subversivo, se asume como otra modalidad autorial más...

No, pero yo creo que es un proceso histórico también y supongo que es una cuestión que va más allá del mundo del arte y es la progresiva individualización de la sociedad. Los artistas del gótico, todos flipamos con sus obras y son anónimas. Hoy sin embargo, sabemos el nombre del autor. Antes conocíamos primero la obra, por ejemplo sabíamos lo magnífico que es el Pórtico de la Gloria, pero no sabemos por quién había sido hecho, sólo que eran los maestros canteros de tal sitio, obra anónima o colectiva. Ahora sabemos el nombre del autor: Damien Hirst. ¿Qué ha hecho? Y no sabemos lo que ha hecho...

Desde el renacimiento, desde Miguel Ángel, empieza ya a cobrar importancia el artista individual, luego con el Romanticismo...

Me refiero a que todo el mundo conoce a Barceló, pero nadie seguramente podría citar una obra de Barceló o la reconocería por su imagen de marca...

Aquí ya entra el fenómeno de lo publicitario: el sistema del arte también está usando la publicidad, que no existía en otras épocas, y que es muy eficaz para que una obra «llegue» a personas que nunca la han visto. Pero yo me refería a que no me creo tanto el hecho de que trabajar en un colectivo ataque al sistema de mercado, porque no es un autor individual, son varias personas, pero al final es la firma la que vende, el nombre del colectivo.

Pero en muchas ocasiones hemos visto que las propuestas que lanzábamos como colectivo, la institución no estaba preparada para aceptar esas cosas. O sea, que aunque, como tú dices, de alguna manera el sistema del arte lo acaba engullendo todo, y no sólo el sistema del arte, sino todo el sistema lo acaba engullendo todo, pues sí que hay en el trabajo colectivo una puesta en cuestión de todo eso, sí que hay una intencionalidad política.

Cuando empezasteis a trabajar juntos ¿buscsteis referentes históricos de colectivos en las Vanguardias, en el Movimiento de la Escuela Vasca, en los cadáveres exquisitos del Surrealismo...?

Nos fijamos más en grupos de música o en gente que iba más allá de la música, como shows y performances. Sí que recuerdo que nos gustaba Fluxus, que circulaban cosas de Fluxus en fotocopias. También nos gustaba ZAJ (1964), aunque luego descubrimos que

la versión política estaba más en el Grup de Treball (1972-1976) que en Zaj. Y bueno, luego cosas que estuvimos discutiendo sobre el Colectivo Lavapiés, que luego con «Des-acuerdos» sí que ha habido una revisión de todas esas cosas.

En cuanto al funcionamiento interno, trato de ver cómo influye la organización del colectivo en la clase de obras que produce. ¿Tenías algún tipo de jerarquía en la forma de trabajar? ¿Teníais definidos unos roles o un reparto de tareas?

Todos hacíamos todo, pero sin que esto sea totalmente cerrado, de alguna manera Pepo tenía más campo de actuación en todo el tema de diseño gráfico. Natxo tenía siempre que ver más con los montajes o con las cosas manuales, de organización, de logística, de montar,... Beni también montaba y escribía muy bien, bueno, todos hacíamos de todo. Era quizá más técnico Pepo con la música y el diseño, pero no era su único papel.

Luego con Fundación RDZ siempre hemos trabajado estrechamente con diseñadores, todo lo que hemos hecho ha tenido que ser digamos envuelto y hemos trabajado por ejemplo con Kreateda, con Boris, con Iñaki, con Ibon, pero no ha sido lo mismo, ha sido más un encargo.

¿Cómo fue vuestra relación con el sistema del arte, porque si en un principio os movisteis en circuitos alternativos, como tú decías rockeros, pronto fuisteis seleccionados en Gure Artea o becados en Cuenca?

Creo que la mala relación con el sistema del arte fue el motor de la obra de SEAC. Nunca tuvimos relaciones con galerías, precisamente por lo que hacíamos, obras amorfas, como son un CD, una proyección y una performance, que no encajaban en ningún almacén. Y en cuanto al sistema de becas y ayudas, más bien escaso.

Pero lo que activa es el trabajo con otros grupos y con otra gente que se mueve en este terreno, esto te conecta con colectivos que viven situaciones como la tuya, probablemente siempre del mundo alternativo o de los márgenes del arte. Ahí sí que se encuentra una red de alguna manera, entonces sí que teníamos contacto con otros colectivos de otros sitios y por ejemplo todo lo que te decía de haberlo presentado en espacios alternativos, por ejemplo en Abisal, antes de que fuera Abisal... En *En Canal* hicimos una movida también cojonuda, entre conciertos de música y también había performances de Ramón Churruca, etc.

¿Cómo os financiabais, cómo producíais lo que hacíais en esos años, vendíais algo...?

En «X-Ray Mission» hicimos un pack que era un catálogo con una cinta VHS y una cami-

seta. Y eso parece increíble, pero se vendió bastante bien, luego vendimos mogollón de camistas también. Y luego en la firma del convenio... eso fue para nosotros un sorpresón de la hostia, que yo creo que aparece en algún momento del video de «X-Ray Mission», lo hicimos como una fiesta, con grupos de música... y ahí pusimos bar, fue en una lonja de Gazalbide, no sé si fuiste. Tocaron varios grupos y vino mogollón de gente, habíamos comprado birras y tal y fue la primera vez que nos salió rentable la movida, con ese tipo de cosas, todo lo demás lo producíamos de nuestro bolsillo todo.

¿Cómo decidisteis el nombre para el equipo, con las siglas SEAC (Selección de Euskadi de Arte Conceptual), pretendíais primero ironizar sobre el contexto, queríais hacer humor sobre el arte vasco, y, por otro lado, al hablar de selección y fotografiaros con las camisetas de fútbol de la selección vasca os queríais reír un poco de la competitividad en el mundo del arte... ¿Qué hay en el fondo de todo eso?

Tú lo has dicho todo, todas esas cosas están... Primero por la parte competitiva quizá, porque veíamos que el mundo del arte era un poco eso y entonces dijimos «hace falta una selección». De arte conceptual por lo que te decía de las raíces Fluxus y sobre todo por el juego con el lenguaje, que al final pensábamos en el fondo que éramos conceptuales de segunda división, o sea, que había algo de eso... Y luego por reírnos también de las escuelas vascas y del arte vasco y ceñirnos a este contexto por todas esas cosas...

Luego, ya en el 2002 aparecéis Natxo y tú como Fundación Rodríguez en un encuentro de colectivos en la Casa de América que se tituló «Colectivos y Asociados» que organizaron Alicia Murria y Eva Grinstein, hubo dos mesas y en la que se titulaba «el proceso colectivo de creación y difusión» participabais vosotros junto con otros colectivos. ¿Cómo os definís a vosotros mismos en un encuentro como ese?

A parte de hacer obras in situ, instalaciones concretas para espacios concretos, siempre teníamos documentación de todo y todo al final acababa siendo pues un cromó, una postal, o sea que había mucho interés por la difusión. Entonces quizá nos llaman porque habíamos editado muchas cosas de modo alternativo, no recuerdo mucho más.

Creo que es inevitable hablar de las diferencias entre SEAC y Fundación Rdz, una de las diferencias importantes, a mi modo de ver, es que el primero se mueve dentro de lo que es el campo de la creación y la Fundación más en la coordinación y el comisariado, el movimientos de proyectos...

Sí, pero no es del todo así, quiero decir que por fuera igual parece que sí, pero eso sería caer en esa calificación o en esa taxonomía de las cosas que utiliza mucho el arte. Y nosotros siempre hemos dicho que nuestra labor de coordinación y de comisariado es parte de nuestra propia obra, y esa es una cosa que hemos hecho siempre, o sea, no



Fundación Rodríguez. Debate virtual sobre el cierre de un espacio cultural real.

diferenciar el trabajo de coordinación de Tester de nuestro trabajo artístico, porque de alguna manera también es imprescindible en las políticas artísticas. (...)

Pero creemos que ya no caben algunas divisiones, porque son las que ayudan a mantener el status quo del arte. Nosotros por ejemplo cuando hacemos comisariado que es disolver el comisariado entre varios, lo que hacemos es no diferenciar el comisariado de una labor de creación. Nosotros hemos entendido siempre el comisariado, la coordinación, la gestión, incluso, de nuestros proyectos como una parte creativa, que es lo que luego de otra manera es lo que han hecho quizá con la mirada más puesta en lo que es la empresa lo que han hecho Funky Projects, o lo que han hecho Amasté, desde una perspectiva quizá más rentabilista.

En un principio la Fundación Rdz se caracterizó por buscar canales de distribución diferentes a los habituales, con trabajos en la red o con métodos de distribución alternativos como aquello de la revista Neo2, y ahora estáis desarrollando proyectos en lugares dentro del sistema del arte como museos e instituciones públicas, ¿cómo valoráis el tema de la difusión hoy?

Yo creo que ahí está ahora mismo el quid de la cuestión. El otro día yo escribía en este blog que ahora la verdadera vanguardia está no tanto en la gente que se pone a hacer, sino en la gente que busca canales alternativos de difusión y distribución.

Ahí es donde vuelvo a lo que habíamos comentado de colectivos como Amasté...Porque creo que están haciendo proyectos digamos a la carta en espacios que no pertenecen al arte...

No sé, no voy a hablar de otros colectivos porque quiero volver al tema de la difusión que me interesa mucho, por ejemplo creo que la Red ha servido para todo lo que ha sido por ejemplo la idea de Procomún, de Cognitariado, todas esas cosas que han invadido últimamente, todo a partir de conceptos sobre la multitud y la Red... Ahí Internet y ciertas redes de trabajo han servido de manera muy clara porque han servido para la difusión de la idea y del texto, pero en cuanto la difusión se topa con el objeto, ahí es donde te

das cuenta que los grandes grupos de comunicación tienen ya la red establecida y que además es imposible salir de ahí.

¿Qué quieres decir con «la difusión se topa con el objeto»?

Pues cuando hay que distribuir un CD o hay que distribuir un múltiple o una revista. Nosotros hemos hecho "Condensadores" con la idea de poder dejarla en ciertos sitios y al final ves que las redes de distribución son las que son y que la distribuidora se lleva el 50%, y que están en manos de los grandes grupos de comunicación, que a su vez son los grandes grupos de influencia política, que a su vez son los Gran Hermano... ahí es donde está el asunto. Aunque los canales alternativos de distribución existen, por ejemplo la obra que hace "Traficantes de sueños", con publicaciones editadas por ellos mismos es impagable.

¿Puedes explicar un poco quienes son «Traficantes de sueños»?

Una editorial de Madrid que está publicando mucho y muy bien. Y están también dentro de un aparato digamos alternativo que busca esos canales, pero al final da de sí lo que da de sí. Quiero decir, si no podemos difundir todas esas expectativas y ganas de cambio de la manera adecuada, pues nunca se van a poder producir los cambios y las transformaciones que queremos todos. Yo creo que está ahí el quid de la cuestión y donde te das de bruces con la realidad... de todo.

¿El tema de editar camisetas, carteles, flyers... con palíndromos es una forma de autopromoción del colectivo o una forma de hacer una obra en un soporte más accesible, más barato?

Sí pero no descubrimos nada, es como una camiseta de Iron Maiden, a ti te gusta el grupo y llevas la camiseta. Lo que pasa es que nosotros incluíamos cosas que eran más raras como los palíndromos o por ejemplo los muñecos de *Mazinger Z* justo también antes de que el *manga* y estas cosas se pusieran súper de moda.

Son como pequeñas moléculas de los trabajos, que sirven de difusión sí...

¿También creáis un sello o logotipo de SEAC o la Fundación para que sea la marca del grupo, eso se que pone al objeto, al catálogo...para que se identifique?

Sí.

¿Sois conscientes de que por la misma época que surgís vosotros surgen otros colectivos de características bastante similares en otros lugares de España?

Sí, por lo que te decía, ahí sí que funcionaba la red por ejemplo, la red entendida como relaciones personales. Yo creo que también tiene que ver con la red de espacios alterna-

tivos y la red de propuestas alternativas. Sí que existe una red al margen de lo establecido. Entonces como nosotros trabajábamos en un ámbito así, teníamos contacto con muchas cosas, con gente de la *Nasa en Galicia*, *La Enana Marrón en Valencia*,...

¿Con Ojo Atómico?

Ojo Atómico es posterior yo creo...Pues con *los Torreznos*, que antes de ser *los Torreznos* fueron *Circo Interior Bruto*...

Pero yo hablo del hecho de que os hayáis conocido y luego habéis entrado en ese circuito, sino que es curioso que aparezcan una serie de colectivos a la vez, que se habían forjado antes de conoceros unos a otros. Al menos estos colectivos de Madrid, que conozco a través de Almudena Baeza (Estrujenbank, Libres para siempre, Preiswert...), son todos de principios de los 90... ¿No crees que hay digamos una evolución histórica que propicia todo eso?

Si hubiera que buscar las razones, quizá ocurre porque a finales de los 80 uno empieza a oler que todo ese boom del mercado está un poco inflado y como no había habido una corriente hegemónica del arte fuerte y como no había un mercado del arte fuerte con todo su aparato funcionando hasta entonces en España, que es en los 80 cuando

Fundación Rodríguez. Exposición Festival Transito_MX, XII/2005, México.



hace boom todo eso, a partir de ARCO, etc, etc... Entonces te das cuenta también de que en cuanto hay una gran autopista se crean también salidas, desvíos y carreteras secundarias. Entonces yo creo que la gran corriente hegemónica favorece también que haya carreteras alternativas y que haya grupos que son los que siempre están detrás de lo que es el gran mercado porque no tienen cabida, porque no es su sitio, porque buscan otro sitio,... Igual por eso coincide que surgen muchos grupos entonces, no lo sé, es pura especulación...

SEAC estaba de alguna manera relacionado con el contexto no sólo por el nombre, sino también porque parecía que prestaba bastante atención a la participación popular, a lo festivo, a la comunicación directa con la gente... En cambio la Fundación RDZ parece haberse preocupado más por trascender el contexto éste, el de la participación cercana, creando redes con gente de contextos o países muy alejados del contexto vuestro. O sea, mientras que SEAC funcionaba más con un contexto físico, con el arte de la performance en directo, con la gente... La Fundación crea relaciones con instituciones o artistas o contextos que están mucho más lejos. ¿Esto por qué crees que es?

Puede ser, no sé si es del todo así, quizá sí. En algún momento pensábamos eso Natxo y yo también, y esto es historia más reciente digamos, sí que hemos pensado que habíamos trabajado con "Arte y Electricidad" y con "Tester", que son los dos proyectos más importantes que hemos hecho, que no habíamos trabajado convenientemente eso, y que sí habíamos perdido más de una vez el contacto con lo local, pero también ha habido un intento siempre de equilibrar esas cosas a través de la presentación de los proyectos, o sea, nunca hemos olvidado el hacer una fiesta para presentar todo lo que hemos hecho, una fiesta donde vengan los amigos, donde cortamos jamón o hacemos perritos nosotros. O sea, que ahí siempre hemos mantenido de alguna manera un nivel performativo, o un dar la cara de nosotros como presentadores del proyecto, y lo hemos hecho en todos los sitios. Por ejemplo, para equilibrar lo que tú dices, en todos los sitios donde hemos presentado las cosas que hemos hecho, lo hemos hecho a través de una performance, que ha sido la de las camisetas, *T-shirtografía*, no sé si conoces ese video, en el que, como hemos hecho camisetas de todos los proyectos que hemos hecho, las conferencias que hemos dado de presentación siempre han sido con música e introduciendo cada proyecto pegando una camiseta en la pared, e ir componiendo un mural de camisetas. Eso lo hemos hecho diez, doce veces, en Salamanca, en Maribon en Slovenia, en Brasil, en Japón... En todos los sitios donde hemos estado hemos hecho lo de las camisetas y además es interesante porque es una conferencia con puesta en escena y apoyada con los proyectos y es más ameno y además hay todavía un compromiso con la actitud y con la performance, que es una cosa que nunca hemos dejado de hacer.



Fundación Rodríguez. Baya Festa! Presentación libro «Tester», 2004, Arteleku, San Sebastián.

Luego hay otra cosa que os une a los colectivos de aquellos años y es la incorporación de lo popular (sobre todo en el SEAC) de otra manera: el fútbol, el Cola-cao, Mazinger, el Scalextric...La aceptación de la cultura incluso considerada vergonzosa por la intelectualidad, un gusto por lo populachero...

Hay una cosa que siempre decíamos, de esas cosas que tienes en la cabeza y que organizan un poco, sirven un poco como ideario, pero que luego van perdiendo fuerza porque todo el mundo dice lo mismo y era el derribar las fronteras entre alta y baja cultura,

porque luego es digamos la fórmula de la postmodernidad. Bueno pues eso lo teníamos muy presente y por eso aparece ahí.

Me refería también a que en vuestro humor no hay digamos intentos pedagógicos o planteamientos intelectuales profundos, sino que todo parece ser bastante espontáneo, parece...

Claro, pero también parte del discurso consistía en eso, en reflexionar qué es en el fondo lo sesudo y qué es lo popular... *Pero quería preguntarte por la filiación que esto parece tener con ciertos colectivos de aquellos años, como «Libres para siempre» que en una instalación por ejemplo ponen una rampa de metal por la que trepaban los espectadores, después había un ratón que proporcionaba a los usuarios una interacción por medio de un ordenador y había una lona con tres personajes que colgaban a la entrada de una caseta: Papá Noel, Dios y Koji Kabuto, con un lema que decía «No hay nadie», y música de películas de miedo, todo esto me ha recordado muchísimo a lo vuestro... O los de «Estrujenbank» también utilizaban la figura del paleta y compraban cuadros de aficionados en el rastro y los incluían en sus obras, así como imágenes de Mortadelo...*

También estaba eso ahí de alguna manera...

Volviendo al nombre SEAC, no parece ser una gamberrada más ¿cómo surgió el nombre, salió muy a principio? ¿Era una declaración de intenciones...? Porque luego sí que trabajasteis el fútbol como emblema y el arte conceptual.

Sí, estaba todo. Las cosas salían así, el nombre exactamente no recuerdo cómo surge pero reúne todo lo que has dicho. Estaba por una parte la ironía, por otra la competitividad, por otra lo conceptual... La selección, también, éramos elegidos...

Sí, es una especie de autoproclamación, «somos la representación de lo más...», o sea que hay un poco de desfachatez, proclamaros a vosotros mismos como lo mejor del arte conceptual en Euskadi, y creo que eso mismo ya fue vuestra primera obra de arte, pero yo creo que ahí cuestionáis muchos tópicos de décadas anteriores...

¿No crees que las obras que hacíais parecían un poco dedicadas, como a veces sucede, a gente ya enterada, a un público entendido en arte? ¿No crees que lo que hicisteis se entendía mejor por gente que ya cogía las alusiones dentro del arte y el enfrentamiento con lo establecido?

Hombre lo que había era mucho chiste privado entonces, pero al final esos dos niveles que te decía, el de para más iniciados, existía, porque veía la sorna y la vuelta de tuerca, pero funcionaba también para el que no llegaba a los chistes y se quedaba con la mera forma o con la puesta en escena. Por ejemplo yo creo que la exposición de Zarautz tuvo mogollón de visitas porque era espectacular: había un Scalextric, caían los coches en el

Cola-Cao...O sea, formalmente era muy sabroso también, funcionaba muy bien, pero por otro lado tenía los peraltes del Scalextric que eran libros de Historia del Arte, Enciclopedias, revistas Lápiz, eso lo ve alguien digamos más del mundo artístico y lo puede interpretar... Pero yo creo que sí que dábamos como varias lecturas, pero sin pretenderlo...

O sea, que no valorabais a priori el tema del espectador, público ¿o sí habéis realizado alguna obra para un público concreto?

Sí que hicimos alguna, aparte de la acción de Bellas Artes, todo era un poco así, lo que hicimos en el cine Gasteiz también era un poco eso: era sobre coleccionismo, era coleccionar los cromos de la selección de artistas...Cuando íbamos a un sitio distinto adecuábamos las cosas, por ejemplo en «15 Actions as a performance» se nos ocurrió ponerle música en directo cuando nos invitaron a lo de Artsaia, que era una sala de conciertos, es una especie de pabellón con locales de ensayo para grupos que tiene una sala de conciertos. O sea, que lo adecuamos a eso... Sí, sí, en cada sitio sí que hacíamos algo que tuviera que ver.

Esto es bastante consustancial al hecho de trabajar en colectivo, porque una de las razones por las que muchos artistas están en colectivos es porque creen que el espectador es alguien a tener en cuenta y entonces cuando trabajas con más gente eres capaz de tener muchos más puntos de vista y eso ¿te hace pensar por fuerza en el espectador y sus posibles reacciones-interpretaciones?

Supongo que sí.

¿Con el paso del tiempo ves las obras que hicisteis como un conjunto conceptualmente coherente? ¿Cuál es tu interpretación de lo que hicisteis en esos años?

Yo me he llevado mucha sorpresa al leer el texto de Gabi porque bueno... ya has podido ver que tengo muy poca memoria para fechas y recordar momentos concretos, pero al leer el texto de repente he visto que encajaba todo muy bien y que sí que había un cuerpo único de obra, que es algo que mientras que estás dentro no lo percibes, pero me ha llamado mucho la atención...

¿Al ser una obra colectiva, hay un trabajo mayor a priori a la hora de hacer el proyecto? Quiero decir, cuando uno trabaja individualmente puede ir tomando decisiones en fases posteriores y tener menos claro el proyecto e ir dándole forma en el proceso. Por ejemplo, recuerdo el proyecto que hicimos en el Antiguo Depósito de Aguas entre siete personas, ahí donde más trabajo hubo es en la elaboración del proyecto con muchísimas reuniones, de mucho discutir y hablar para dar forma al proyecto.

Pero yo creo que ahí nos costó mucho porque éramos más y porque no habíamos tenido experiencias previas de trabajo entre tantos.

Yo creo que también el espacio era muy grande, muy complicado a nivel arquitectónico...

Para nosotros sin embargo el trabajo era relativamente fácil porque había como una especie de sintonía, una línea que reunía una serie de elementos clave como son la parodia, el chiste, la mofa, la alta cultura/baja cultura, distribución/difusión y sabíamos que lo que íbamos a hacer debería llevar todo eso, entonces era muy fácil y no era tanto una reunión sesuda de *brain storming*, sino más bien una sesión de cañas y con cuatro chistes se arreglaba todo.

Sí, pero alguien tomaría notas, fijaría fechas, repartiría tareas, no sé...

Tomábamos todos notas, al final se definía, sabíamos lo que había que hacer...Igual parece muy poco riguroso, pero era todo así.

Pero por ejemplo cuando vais a Zarautz ya lleváis todo lo que vais a exponer, me refiero a que eso requiere una elaboración previa bastante clara, aunque sea entre cañas y divirtiéndote, porque te entiendes y sabes que ideología tiene el grupo por eso os cuesta menos y lo hacéis entre risas, pero ya llevabais claramente definida la exposición...

Hombre al final siempre hay una lista de cosas.

No, pero te quiero decir que hay un trabajo previo de elaboración del proyecto, a eso me refiero, porque hay otros colectivos que trabajan de otras maneras como tipo picnic por ejemplo, cada uno lleva lo que le gusta y hacen una obra entre todos, pero sin plan establecido.

Pero no había un orden del día, ni un modelo de funcionamiento, no había una fórmula, sino que lo que había era una serie de ideas que al final acaban siendo una lista de cosas que hay que hacer, un reparto de trabajos y una temporización de las cosas: hay que tener para mañana..., llevas tú a imprimir esto, yo hago el diseño, me haces un logo y yo lo pongo aquí... Ese tipo de cosas sí, una lista de cosas.

Pero yo me refiero más a la forma de trabajar, o sea, hay gente que trabaja con el método de cadáver exquisito en el sentido de que no hacen acuerdos, yo pongo mi parte y mi parte es intocable y otro pone su parte y al final se añaden y se forma un todo, previamente apenas sabían lo que iba a pasar. Lo vuestro en cambio me da la impresión de que era «brain storming», entre risas o como sea, pero era más en llegar a acuerdos previos que luego todo el mundo asume, y menos un collage

de cosas automáticas. O sea, en vez de «cadáver exquisito», es más tormenta de ideas, que puede surgir en cualquier estadio del proceso...

Si, si, nadie firmaba una parte de las cosas, ni nadie aportaba una cosa ya hecha para encajar en las demás.

Pues eso sí que me parece una diferencia entre SEAC y la Fundación RDZ. La Fundación parece colaborar aunando proyectos individuales de distintos artistas y yuxtaponiéndolos en ediciones novedosas para su difusión, mientras que en SEAC se trabajaba en bloque y no me parece que sea ni mejor ni peor, sólo una diferencia significativa entre los dos colectivos.

No, y te voy a decir por qué no. Puede parecer eso. Te voy a poner dos ejemplos: «Arte y Electricidad» por ejemplo es una serie de trabajos de artistas, compactos que viajan, que puede parecer que ha sido una especie de suma, que han sido metidos en un mismo envoltorio. Pero sin embargo lo que hubo con «Arte y Electricidad» fueron varias reuniones y varias asambleas en las que la gente se puso de acuerdo para hacer colaboraciones para cada proyecto: uno firmaba su proyecto pero contaba con la música del otro y uno hacía un vídeo pero contaba con la edición que le había hecho el otro, o sea, surgía la colaboración por dentro. Y no sólo eso, sino que en todo el proceso de «Arte y Electricidad» por ejemplo se definió cuáles eran los tiempos del proyecto y cuál iba a ser la difusión final, que fue esto de Neo2 que es mucho más complejo que simplemente subirlo en una revista. Eso da idea de que el proceso sí que era colectivo y no era una mera suma de cosas.

En «Tester» puede parecer que lo que nosotros llamamos disolución de comisariado estaba simplemente en la delegación en comisarios externos...

Pero, a mí no me parece algo negativo esta diferencia, simplemente me parece que SEAC era más manejable porque erais cuatro y podíais estar todo el día juntos y en cambio en los proyectos de la Fundación trabajan muchas más personas con las cuales no tienes un contacto directo...

Ya te digo que puede parecer pero no es así, no es como tú dices ni mejor ni peor, en «Tester», más allá de la delegación en subnodos o subcomisarios o comisarios del proyecto, lo que hubo fueron varias reuniones previas con los comisarios para decir de qué iba a ser el proyecto, cuáles iban a ser los tiempos, otra vez fundamental en todo lo que hemos hecho: ser buenos en nuestros tiempos, los tiempos de nuestro proyecto, definir qué iba a ser primero si un catálogo o una publicación, para todo eso hubo un trabajo previo, o sea, un trabajo colectivo, nodal o comisarial. ¿Desde fuera? Por cómo está empaquetado, puedes decir 'han llamado a Marina Grzanic o han llamado a estas tías...',

pero no es exactamente así, antes ha habido varias reuniones, miles de e-mails...O sea, que puede parecer, pero no...

¿Cuáles son los criterios a la hora de elegir a estos subcomisarios que participan en vuestros proyectos? ¿Son comisarios, teóricos o artistas que conocéis previamente y comparten vuestras ideas?

En «Tester» el proceso fue complicado porque el verdadero trabajo de «Tester» es dar con esa gente, porque nosotros queríamos conocer qué pasaba en esos otros sitios pero no a través de los comisarios estrella ni a través de las revistas que reflejan lo que es el *mainstream*, sino todo lo contrario, gente que trabajaba como nosotros, en nivel muy local, cerca de los artistas y de una manera horizontal, entonces investigamos por varias vías a ver quién podía trabajar en esa onda y a través de Nuria Anguita, a través de Miren Eraso... Y yo había estado en Perú y había conocido también un poco cómo iban las cosas y ahí también conocí a gente y a partir de ahí contactamos con ocho o diez personas y con los que se mantuvieron más firmes al proyecto fue con los que pudimos trabajar, pero esas ocho o diez personas eran como nosotros, muchos de ellos eran artistas, otros más teóricos, pero su implicación en el arte era la misma que la nuestra.

¿Quieres decir que se estaban cuestionando también los procesos y marcos institucionales de difusión, el actuar fuera o no de ellos...?

Sí, claro.

¿Habéis realizado colaboraciones con colectivos? ¿Cuál es vuestra relación con otros colectivos?

Sí, en «Tester» hay muchos colectivos, en «Arte y Electricidad»... En «Intervenciones TV»... siempre hemos intentado que haya colectivos...

Eso es a partir de que la gente os ha empezado a conocer, claro. Tal vez con SEAC no lo hicisteis porque estabais creando vuestra propia personalidad y fueron pocos años pero muy intensos. Entonces una vez de que os conocen, ya disuelto SEAC, es cuando la Fundación ha sido más llamada a participar en jornadas sobre arte colectivo y luego vosotros mismos habéis buscado siempre la colaboración con otros colectivos y otros artistas individuales también, ¿no?

Sí.

Gracias Fito.

ENTREVISTA BADA -JOSE RAMÓN BAÑALES- 29/6/2010

José Ramón Bañales Urkullu (Bilbao, 1962), más conocido como Bada. En 1991 asume la dirección de EIP (Rehabilitación de espacios urbanos), un proyecto subvencionado por el Ayuntamiento de Bilbao y el INEM. Se licencia en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco en la especialidad de Pintura en 1996. En el año 2000 dirige el programa de formación y empleo «Decoración de espacios urbanos» de Bilbao, con la fundación Aldauri del barrio de San Francisco durante dos años. En 2002 inicia su propio proyecto empresarial DK Muralismo.^[156]

¿Cómo empiezas a trabajar de manera colectiva?

Antes de llegar a un concepto de arte o de trabajo artístico, mi experiencia procede yo diría que del mundo de la agitación estudiantil de finales de los años 70.

Entonces ahí realmente es donde más disfruto y donde un poco lo veo claro todo esto, se trata de articular historias de una manera siempre alternativa, todo eso yo creo que ya nace en esa época. Eran épocas de asambleas, de proyectos culturales, del periódico mural, sobre todo una de las cosas que más me interesa y en las que más participo es en un periódico mural que se hace en el Instituto y me parece un mecanismo de difusión fantástico y a la vez con el doble juego ese de poder incluso enchufar determinadas cosas casi artísticas porque te permitía un poco el plasmar opiniones que la gente hacía en forma de artículos y tal, pero luego también había que rotularlo, había que darle un contenido gráfico a veces, un contenido visual y eso era interesante. Y ahí yo creo que ideológicamente estábamos cerca de posturas relacionadas de alguna manera con el movimiento situacionista en el Instituto, entonces eso digamos que me lleva a la universidad con unos planteamientos totalmente anti-sistema, por llamarlo así.

Luego también coincide un poco en esos años, a principios de los 80, con los movimientos autonómicos, la ocupación, el punk y todo eso, entonces es un momento...así como a finales de los años 70 para mí es como una toma de posicionamiento a nivel de pensamiento, luego lo otro ya es más a nivel de actitud real, de tomarte la justicia casi por tu mano, por decirlo de alguna forma, de ocupar espacios, de montarte historias, o sea, hay como un activismo ahí que digamos que también lo disfrutas, es también tu forma de estar. También a la vez te plantea contradicciones, como la de si estás o no estás en el sistema, respondes o no respondes, pero bueno, es una experiencia interesante la de esos años, vamos, de esa herencia es un poco de donde yo... digamos que de la experiencia de la universidad enlace y sigo haciendo también intervenciones en el exterior de lo que es el espacio académico y empiezo a trabajar con la idea de trabajo en grupo y

^[156] www.dkmuralismo.com (consultado el 7 de diciembre de 2011)

también por eso, porque ideológicamente desde planteamientos como el Situacionismo todo lo que es la cuestión del arte, del arte especializado está cuestionado y se plantean otro tipo de juegos más lúdicos, más comunitarios... Y con esa idea es con la que llego a la facultad de bellas artes, entonces claro, luego al final por coherencia, por contradicción no estaba pintando ya nada ahí tampoco...

Me acuerdo que esa era una de las cuestiones el primer año, en segundo ya era más como negarte a ser calificado a nivel individual y que te pusieran tu nota al trabajar en grupo en tu propio contexto y que te pusieran en bloque la nota, que era también algo difícil de tolerar ¿sabes? Porque son estructuras universitarias que van de uno en uno. Estábamos en ese tipo de trabajo.

¿Entonces se puede decir que antes de «Safi Galery» las formas de trabajar ya eran colectivas en todas estas manifestaciones?

Sí porque antes de Safi, en la uni, ya hicimos algún fanzine y sobre todo montábamos con el concepto de ocupación o de sustracción de espacios, nos hacía gracia por ejemplo cogerte la mitad del piso de abajo de la cafetería y decíamos «de columna a columna, esto para nosotros» y cerrabas ahí con papeles o con telones que los cogías de ahí mismo y te hacías tu espacio, como una burbuja dentro del espacio de la universidad. Y esa fantasía pues te duraba un rato, hasta que venía el rector (risas). Eran momentos estelares digamos de la historia.



Algunos de los miembros de *Safi Galery* a finales de los 80. Fotografía: Alejandro de la Rica.



Safi Galery, tres carteles de distintos actos.



¿Qué relación tenéis con Arte Nativa, Las Chamas y otros colectivos de la época?
Somos todos de esa época y un poco también con la misma o cierta filosofía parecida. Arte Nativa es justo un poco anterior a nosotros, pero también era un concepto mucho más profesional, es decir, «hemos salido de la facultad y queremos plantearnos una estructura que nos dé una autonomía y a la vez una salida profesional», entonces se montaron Arte Nativa, que era un espacio que reunía talleres de artistas y una sala de exposiciones y quizá ha sido el primer ejemplo alternativo. Y luego al mismo tiempo ya estábamos nosotros, porque nosotros empezamos a desarrollar todo lo que era el proyecto realmente a crearlo y a materializarlo un poco en Berlín, en una escapada que hacemos a Berlín, estamos allí un año y ahí es un poco donde ponemos la Safi en marcha.

¿Eso qué año es?

Lo de Berlín es el año 1986, por ahí. Entonces allí era todo increíble, era todo fantástico, de una intensidad de la hostia, a nivel de galerías por ejemplo alternativas, pues estabas igual en un barrio o en una zona donde era más normal eso que cualquier otro tipo de establecimiento. Y entonces estabas todo el día metido en una tesitura de *vernissages*, de acciones, de historias, o sea, realmente denso el panorama en aquella época, luego estaba también el tema del muro, el tema de los graffiti...

Además yo creo que era una época donde a los espacios independientes se les notaba mucho más que ahora la diferencia con los espacios digamos convencionales (salas de arte, galerías...) que ahora se parecen mucho más, mientras que entonces los espacios alternativos ofrecían cosas muy diferentes, cosas que jamás podías ver en los otros espacios.

¿Respecto a los contenidos dices? A veces sí se parecen... Bueno es que todo eso se ha profesionalizado, o sea, el espacio alternativo ha ido cada vez más a su propia especialización, entonces sí claro al final son casi nuevas tendencias profesionales.

¿Entonces a estos espacios colectivos de los que hemos hablado Arte Nativa, Safi... los consideras verdaderamente alternativos e independientes?

Los considero totalmente independientes y alternativos, porque, o sea, viéndolo ahora, independiente sí, alternativo si te refieres a que no obedece a una ley mercantil ni nada por el estilo, absolutamente, claro que sí. Yo creo que eran experiencias..., o sea, la idea era un poco... generamos un espacio que se llama galería, pero que funciona de una manera totalmente diferente, flexible y aunque se producen cosas que pueden ser entendidas como exposiciones, pero bueno, sobre todo es un poco la vida cotidiana y no es tanto el ofrecer una trayectoria profesional como podría ser ahora, ahora tú te

montas un tinglado de estos y lo primero que tendrías que cuidar es tu *book* y tu presentación y tu web...aunque sea alternativo también. Entonces en aquél momento sí creo que era menos importante eso que estar ahí y disfrutar, sobre todo creo que hay un componente lúdico muy importante en todo, ¿sabes? O sea, que al final o te divierte lo que haces y te lo estás pasando bien o si no, no funciona la cosa...

¿Os conocéis en la facultad? ¿Pero en el inicio de Safi no estaba también Ramón Churruga que no ha ido a la facultad o se unió después?

Nos conocemos en la universidad, en estos montajes de ocupación. Pero no, Ramón Churruga en la etapa de Berlín no estaba, por supuesto. En el primer evento que organizamos como Safi en Bilbao cuando se inaugura en Las Cortes es cuando aparece ahí Ramón haciendo ya sus acciones y desde ese momento tenemos una buena relación, él iba allí episódicamente y hacía sus cosas, luego no vivía tampoco la realidad de mantener un tinglado que al final hubo que clausurarlo porque la gente no tenía la responsabilidad suficiente para pagar la pasta y al final había unas personas ahí con nombre y apellidos que se comían el marrón.

Tuvo que ser un choque brutal para vosotros ir a Berlín, para luego volver y seguir viendo como estaba la cosa por aquí, por ejemplo en bellas artes, porque eso fue en medio, o sea, que estabais todavía sin terminar los estudios...

Sí. Volver a bellas artes era algo que ni siquiera te planteabas, ya te daba absolutamente igual cómo seguían las cosas, que yo creo que siguen todavía igual o peor realmente, o sea, es que no...

Porque digamos que ahora está mucho más normalizado esto de salir a otros contextos, la gente viaja mucho, por las becas, las ayudas...pero cuando lo hicisteis vosotros no era tan habitual, entonces lo del trasplante a un contexto como Berlín y luego volver aquí tuvo que ser casi traumático por comparación...

Así como en Berlín tú pasabas inadvertido porque todo se movía de una manera... Aquí era como dar la nota, es decir, «no hay nada



Performance de Ramón Churruga en Safi Gallery a principios de los 90. Fotografía: Alejandro de la Rica.

y vamos a empezar a sembrar algo», y entonces fue abrir un poco ese local y abrir un poco un concepto que era, en vez de exposiciones, que alguna hubo larga y visitable y tal, pero básicamente se concentraba todo en un día de presentación y una fiesta, entonces en esa fiesta había acciones, había música, había instalaciones, había una serie de cosas y también había una forma de rentabilizarlo mínimamente porque se ponía una barra. Pero bueno, sobre todo era la forma de montar follón, al final era un fenómeno que fue bastante conocido, que empezó a salir en las revistas, quizá de ahí también degeneró, ahí se empezó a perder y se desdibujó totalmente.

¿Se desdibujó cuando empezó a ser más conocida?

Sí, totalmente. Me acuerdo que una de las causas que provocan un cisma ahí, digamos entre la gente que estaba funcionando en Safi, que también hay que entender que era un movimiento como muy vivencial, gente que se metía de todo... había de todo, pero uno de los cismas importantes yo creo que fue el que empezaron a salir algunos artículos en la revista *Ajoblanco* y en algunas publicaciones que estaban entonces tal, que eran demenciales, los mirabas y decías «¿qué es esto? ¿Quién ha hecho esto? Alex de la Iglesia, vale ¿Alex, qué es esto?» Claro, en ese momento estaba ahí porque era amigo de Biafra y él se encargó de dar una imagen espeluznante de lo que era la Safi Gallery.

¿No estás de acuerdo con lo que se decía en esos reportajes?

Para nada. Si tú lees esos artículos, que todavía los tengo por ahí es que alucinas...

¿Los tienes?

Estaría bueno que no los tuviera. Voy a mirar uno sólo, este, el de la revista *Ajoblanco*, porque es curioso cómo primero sale una revista espeluznante y le decimos a este hombre «oye esto...»

¿Pero espeluznante en qué sentido?

En que te hacen una caricatura de lo que tú eres pero vamos a unos extremos que ni te reconoces ¿sabes? es que eres irreconocible vamos. Creo que hace poco hemos estado aquí... Espera, es que si lo ves...Esto igual te interesa, postales de la época, ya hacíamos, ¿eh? ¡Hostia, mira! *Meeting de graffiti* aquí en San Francisco. A ver, espera voy a buscar eso porque sé que lo tengo por aquí y entonces es más claro casi que lo veas. Y eso fue una maniobra...Mira, o sea, el primer artículo aparece aquí...

Número 16, Mayo del 89...

Mira, de pronto aparece esto: «Safi invade Bilbao», con dos fotos que encima no corresponden para nada, son dos fotogramas de la película *Mama de Alex*, su película, su

movida y empieza a poner aquí una serie de barbaridades que dijimos ¿pero qué es esto? Por ejemplo habla «participando en películas...» o sea, lo relaciona todo con el mundo del cine que no tiene que ver para nada con Safi y luego empieza a decir las frases que le encantaban, como «Safi invade Bilbao con sus micromundos, quieren conmocionar toda la ciudad, luego el país y luego todo el mundo. Se toman lo vasco con distancia, frivolidad, humor y oportunismo...». Yo lo vasco me lo tomo con..., o sea, me saco el corazón ahí, ¿entiendes? no me lo tomo con ninguna frivolidad. Y sigue: «...hay que darse cuenta de que esto es marginal y raro y entonces montar una red de hoteles del copón...» Total, dice unas chorradas y las publican como si esto fuera Safi. Entonces cogemos al tío y le decimos que hay que hacer una rectificación. Coge él y se casca este otro artículo que es todavía peor, donde la periodista viene donde nosotros pero luego repite lo mismo, porque está todo lo que pone en el otro y todavía peor, terrible.

¿Esto cuándo es? ¿Octubre del mismo año?

Después de decirle «oye hay que publicar esto bien», esta es la respuesta, nos vuelve a meter otra foto de esta gente que no tiene nada que ver, de otra película y dicen «Safi en acción» ¿entiendes? Es que ya a tomar por el saco...!

Él igual estas escenas las ve como metáforas de vuestras reuniones...(Risas) Me hace gracia porque parece una autopromoción total...

Claro...

Entonces, joder, y luego también hubo un disenso por ahí importante porque trabajamos en ETB por mediación de Biafra y él que tenían buenos contactos y empezamos a trabajar en el programa de Antxon Urrusolo, en una cosa que hacía entonces...Y nosotros empezamos a trabajar haciendo escenografías que era un trabajo interesante...

Yo a Arri le conozco y sé que sigue con ese tipo de trabajo...

Arri es una bellísima persona, Biafra es una bellísima persona, o sea, los quiero, de Alex no puedo decir tanto porque no he tenido tanta relación, le respeto como tal... como filósofo, como filósofo de la buena vida le respeto.

Entonces hubo como una divergencia y unos se fueron para el cine y otros nos quedamos aquí en el barrio y eso también es importante, ese disenso, porque Urrusolo prefiere trabajar con él y con Biafra y eso también precipita el final, como además nos estaban pagando los alquileres y también él hacía allí «...pues nada, al final acabamos con que se cierra el Safi. Ellos enlazan justo además rápidamente con la producción del primer largometraje, pero así, captado al vuelo y nosotros seguimos aquí.

Y nosotros empezamos a trabajar con la asociación de vecinos del barrio y ahí hay un período muy interesante también, que es en un local que está aquí mismo, que está ahora en proyecto de recuperarse, hay una serie de proyectos aquí interesantes...Y es un local o una escena cultural que se llama *Kultur Bar* y ahí empiezan a darse todo tipo de novedades también, como pueden ser las primeras intervenciones de graffiti, muestras de arte urbano, acciones... gente importante que luego son artistas de primera línea ha pasado por ahí haciendo cosas, o sea, hay un buen currículum de lo que se hizo allí, además absolutamente voluntario todo y sin ninguna ayuda y eso ha continuado todo en el tiempo con otro local que estaba a lado de éste, aquél se cerró también por desahucio y hubo unas broncas, pero luego la asociación de vecinos continuó con otro proyecto cerca, que ha durado también como otros diez años, que se llama *Sarea*.

¿Era como un espacio cultural dentro del barrio?

Estamos hablando de un concepto de espacio, o sea, *Kultur Bar* era un espacio cultural totalmente autónomo dentro del barrio, de hecho hay un artículo de Miren Jaio hablando de eso que igual te interesa porque en la época hizo como un resumen, tendría que buscarlo...Pero era interesante porque hablaba un poco de modelos culturales de espacios alternativos en el mundo y se fijaba en el *Kultur Bar* y lo proponía como un modelo interesante.

Sí que me interesa leerlo, si lo encuentras fenomenal y si no le digo a ella, que también lo tendrá.

Pues en aquella época... igual ni se acuerda, pero sí que hizo eso, por ahí lo tengo. Y luego ese local ya te digo que se cierra y después continúa ese formato, que es un formato abierto, libre, no excluyente, inter-generacional...o sea, una serie de connotaciones, continúa en *Sarea*.

Entonces ha sido todo un pasar de una cosa a otra pero con formatos parecidos...

Ha sido un pasar de una cosa a otra y no dejarlo, porque ahora mismo estamos metidos nuevamente en volver a proponer un espacio aquí que tenga esa función, que sea como interactivo totalmente con el contexto, que sea un espacio abierto... Es un espacio de intersección, el concepto es un poco ese, un espacio donde se puede poner gente que está haciendo sus pinturas ahí en el tercer piso, o también se pueden promover exposiciones muy interesantes, entonces es esa mezcla entre lo especializado y lo no especializado, ese espacio intermedio y de intersección es lo más interesante porque pasamos de la nada a... Me refiero a que antes de ir a una galería de arte con una motivación ya concreta, necesitas haber tenido experiencias desde pequeño igual en otro tipo de

espacios y es un poco buscar esos modelos de espacios que a la vez son pedagógicos, que tienen una función.

¿Tus proyectos tienen también este componente colectivo? ¿Realizas también proyectos individuales?

Alguna vez en la duda he intentado hacer algo más personal, pero bueno, es que te exige un nivel de implicación, no por la implicación porque me implicó en otras cosas, pero tengo que optar... Además tampoco considero que paralice nada, está ahí latiendo todo, pero no le voy a dar un corte ya profesional, tomad una obra... Sino que mi trabajo en este caso coincide con mi trabajo real económico, coincide con una proyección personal, entonces... Nuestro trabajo ahora mismo se centra en determinadas realidades urbanas que son duras y ásperas y depresivas, que es el caso de muchas manzanas y de muchos barrios y entonces es intentar ahí no con murales, no, hablamos más de criterios cromáticos o de otro tipo de historias, que yo creo que es un campo interesante.

¿Y para hacer estos murales cómo se destilan las ideas?

Nosotros hacemos un trabajo de equipo normalmente, es decir, cuando hay una propuesta de un espacio donde se puede intervenir lo que se hace es una especie de intersección, una crítica, puede ser que uno trabaje más en una dirección y otro en otra pero siempre observando porque también estamos hablando del espacio público y por lo tanto debería haber una serie de filtros y no que sea el capricho individual.

Supongo que primero partís de un contexto: el arquitectónico o el urbanístico, el social del barrio en sí... o sea, las fachadas tienen una forma y un color, estás en un barrio con una estructura social concreta...

Exacto, totalmente, el contexto ya te está dando unas pautas, te da unas claves y es sobre esa realidad que tú puedes trabajar. El que yo reivindico como un trabajo que no se hace, bueno que no se hace por la experiencia que yo tengo o se hace mal, que es el trabajo previo con los vecinos. Si tu vas a intervenir en un espacio donde la gente vive, lo primero es hablar con ellos, tener una buena relación para comprender la visión del vecindario.

¿No lo hacéis esto?

No porque normalmente son encargos que vienen como direccionados, luego hay muchos edificios que ni siquiera están habitados, pues por ejemplo lo último que hemos hecho son depósitos. Pero cuando trabajas en una casa, en algunas de las casas que hemos hecho, en intervenciones así completas, pues se les ha presentado el proyecto a los vecinos, los vecinos lo han visto, han opinado y siempre lo han aceptado. Pero yo

creo que antes de hacer ningún proyecto habría que tener un *vis à vis*, un trabajo real y un trabajo de taller con ellos o quien pueda de ellos.

Antes incluso de hacer el proyecto, ¿no? ¿Y normalmente quién os hace los encargos?

Sí, hasta ahora el grueso de nuestro trabajo es un encargo directo de las instituciones, casi siempre porque quieren cambiar un punto concreto que antes era una ruina.

¿Conocéis algún colectivo local, estatal o internacional con el que os identificáis o que os interese o con el que mantengáis algún tipo de contacto, pero bueno, me has comentado que en Berlín hicisteis un poco esto, no?

En Berlín tuvimos buena relación se puede decir con gente que tenía en ese momento espacios como Safi, que estaba haciendo cosas y que luego es gente que ha estado en la Documenta, o sea, que se movían bien...

¿Qué respuesta encontráis en el público, entre los/las artistas y en las instituciones? ¿Cómo os ve la gente del barrio, como os ven desde las instituciones y cómo creéis que os ve el mundo del arte?

Por ejemplo en el caso de la Safi cuando la montamos era como una válvula de escape, era casi como algo necesario, ¿sabes?, para la gente y para la frialdad que había aquí, la aspereza y todo, era un punto de desinhibición necesaria lo que se pudo dar. ¿A día de hoy? A día de hoy los artistas, el grueso, digamos el gran bloque desarrolla su trabajo individualmente y de una manera individual, también colaboran en causas, también se implican por ejemplo Abisal puede ser un ejemplo de implicación de artistas en una causa más comunitaria o de equipo, no sé, pero bueno, yo creo que el panorama es un poco crudo en ese sentido. Quizá en este barrio... es quizá unos de los pocos sitios donde se puede ver una cierta dirección en el camino de hacer cosas en común, por ejemplo ahora hemos hecho no sé si sabes que hay un muro ahí en Bailén, que lo hemos anunciado como galería de arte urbano y entonces bueno, de momento llevamos la segunda edición, pero...

¿Y vais cambiándolo?

Eso es, cada cuatro meses se quiere cambiar, lo que pasa es que hemos tenido presupuesto para hacer estas dos primeras,... estamos en el aire y entonces la idea es que se va a generar ahí, no sólo en ese muro sino en algún otro, también aquí en la plaza, cuando se acabe la reforma de este espacio, es como reservar una serie de superficies para que haya ahí una rotación de propuestas.



Plaza de Kirikiño, Bilbao, 2004.

Es un concepto bastante sencillo pero... Espera, igual te puedo enseñar algo aquí...

(Vemos imágenes en un sitio web)

Esto son depósitos que hemos hecho... Pasa, pasa rápido... Parkings...

Que algunos proyectos de estos vienen con el dedo ya, o sea, «tenéis que hacer esto», «tenéis que tal»... Algunos no nos gustan nada a nosotros, por ejemplo éste, aquí nos jodieron porque esto llevaba unas líneas y nos dijeron que las quitáramos...

Este es divertido porque lo hemos pintado echando baldes de pintura, ¿sabes?, todo chorreando la pintura, no hay ni un solo brochazo.

Este por ejemplo es un proyecto interesante, está en Otxarkoaga, bueno aquí no se aprecia mucho pero la idea era como coger la gama del suelo y la gama del aire, mira este era un poco un ejemplo de cómo afectar directamente a la vida cotidiana, esto es en Uribarri, un barrio que está ahí detrás del ayuntamiento, esta era una casa, pues eso, te la puedes imaginar antes que era totalmente ennegrecida, grisácea, horrible y era como

iluminarla de pronto, la verdad es que la gente está encantada, primero porque le sale gratis la reforma (risas) y luego porque realmente ves un cartel ahí que ponga «se vende» y lo ves antes, en la situación anterior, y lo ves aquí y realmente es así ..., pero hay una revalorización clara, sólo por la imagen.

...Todo tipo de encargos, de situaciones...Y aquí también viene el diseño impuesto, que nos horrorizó, pero ¿esta basura? Por ahí podíamos haber hecho algo interesante, pero bueno, es que no siempre...

Mira este es el proyecto que te digo, esto está ahí en Irala.

Son como once fachadas, aquí ves como un conjunto...

¿Vosotros colaboráis en estas cosas también?

Nosotros lo hacemos todo ahora mismo, o sea, hacemos el diseño...

Pero sí, por ejemplo hemos estado funcionando mucho a nivel de diseño pues Fermín Moreno, Jorge Rubio...El equipo habitual de diseño hemos sido nosotros tres. Luego también está Ektor Rodríguez que es otro artista...

¿Espera que te iba enseñar yo? Sí, lo de *Panoramía*, está ahí, perdona...

Esto esta era un tren en un parque, es que hay muchas cosas que dependen del contexto, esto son más murales-murales, los otros podían ser más intervenciones o tal, esto son murales-murales, unos son pequeños otros son grandes, este es de Fermín también, algunos son de un autor, otros más colectivos... Este es uno de los más conocidos también, ese está abajo de Gran Vía, este también está cerca de Bilbao Arte, estos eran viejos, este fue un encargo horrible que nos hicieron, buffff!, un encargo horrible que nos dijeron directamente «pinta esto aquí» y era una cancha deportiva del Athletic o un ... Y esto es un encargo que hemos hecho para Agata Ruiz de la Prada en Madrid hace poco también.

Espera, vamos a ver...va, estas son cosas como de interiores...Pero vamos al tema, lo de la galería de Bailén que es esto, es un muro que antes estaba totalmente deteriorado y son como 5 planchas de 6 x 2 metros y cada imagen es de un artista, hubo una primera y ahora hay una segunda...

¿Y les ponéis condiciones en cada edición a los artistas que participan?

Ahora mismo no, porque empezamos aquí y hemos seguido con eso por rentabilizar, pero

la idea es romper el formato de cinco y pasar a que sea de una sola propuesta o de 25, ¿sabes? o sea, que pueda ser una cosa muy flexible y dependiendo también siempre de las propuestas y para hacer esto, que es una idea que surgió de aquí de DKMuralismo, pues se ha puesto en común y ahora es una cosa que se lleva entre...pues ahora estás metido tú, Sei Colors —en la entrevista está también Sergio García Bayón—, está metida la galería Garabat. Hay un equipo y está abierto ese equipo a la participación de otros para llevar esto, para seguir haciéndolo...

O sea que hay diferentes formatos también en esto, quiero decir que esto es una cosa nueva que hasta ahora no habíais probado y que implica una programación, una selección de artistas...

Si, bueno, hay un comisariado, es una galería al aire libre, esa sería la idea. No sólo este muro, sino también estamos pensando y en otro espacio aquí de la plaza que sea más interesante para hacer cosas en directo, pero bueno, es un formato abierto también para el barrio, como se ha lanzado la idea, ojalá se siga editando esto y de alguna manera está en manos de quien la coja.

¿La idea no la estáis gestionando con el ayuntamiento?

Sí, sí, estas dos ediciones han sido sufragadas, de alguna manera, con dinero público de aquí de la Mesa por la Rehabilitación. A partir de ahora nos toca la película de vender la moto y conseguir dinero, claro.

Bueno más o menos ya has visto, te das cuenta que el tipo de trabajo también tiene un



Panoramia II. Comisariado Et Produccion DK.Bilbao 2010.

componente bastante comunitario en el sentido de que afecta a comunidades y que, ya te digo, para mí lo ideal sería trabajarlo con ellos.

Antes has dicho «este era más de Fermín Moreno, este era más de Jorge Rubio...» ¿A nivel de quién elabora cada proyecto, se encarga uno cada vez o cómo os organizáis? Ya hemos visto que algunos os vienen muy dados por parte de quien os encarga y en otros casos tenéis más libertad...

En muy pocos casos realmente tenemos total libertad, la mayoría vienen con algún tipo de condicionamiento adjunto, el formato nunca es totalmente abierto, quizá el más libre que hemos podido tener ha sido este de Kirikiño, te dejo cosas de estas por aquí, lo que pasa que este catálogo se ha quedado un poco obsoleto porque tiene cinco años, pero bueno, ahora estamos haciendo otras cosas...

Ah! Mira, aquí está cómo era, era duro. Y luego este trabajo ha sido bastante llamativo, sale en las guías de arte público aquí, bueno, ha tenido su reconocimiento.

¿Y luego hacéis un seguimiento para ver qué pasa con estas intervenciones y estos murales una vez acabados?

Sí, yo sigo un poco, sobre todo chequeo cuál es el desgaste con el paso del tiempo.

¿Os suelen llamar para arreglarlos o repintar?

Podría ser otro concepto, realmente en los casos en los que se ha visto que la cosa ha funcionado y ha interesado tendría que haber una opción...

¿Tendría algo que ver con esas planchas que habéis puesto en Bailén? Quiero decir que tú haces algo y al cabo de un tiempo puede estar bien cambiarlo o darle otro aspecto a esa zona o quizá simplemente restaurarlo...

El ayuntamiento en ese aspecto todavía no nos ha encargado nunca algo así. Pero bueno, nosotros estamos hartos aquí de proponer, tienes que proponerlo tú todo...

O sea, que la iniciativa parte siempre de vosotros y después la apoyan o no la apoyan. Pero igual al principio era más empezar vosotros a poner proyectos sobre la mesa y quizás ahora que ven qué cosas se pueden hacer cada vez os lleguen más encargos...

Si te cuento la verdad de cómo ha empezado esto, mira, todo este tema de los murales empieza desde una idea que se genera aquí en el barrio y que nosotros proponemos, que es un taller de murales con extoxicómanos. Teníamos que hacer unos murales y teníamos ahí estos proyectos de trabajar con ellos, pero entonces los comerciantes del barrio se asustan un poco, en principio dicen que no, por algunas imágenes igual que les

enseñamos, cuando no tenían ningún motivo, pero bueno, y entonces se les ocurre que hay que hacerlo bien, dicen que hay que hacerlo como en el centro de Bilbao y deciden hacer un concurso de murales y en ese concurso pues ganamos yo uno, gana Fermín otro y gano yo un tercero, también es que las alternativas que había eran realmente pobres. En ese momento nadie se creía que se podía pintar una fachada dándole matices, ni con luces ni sombras, ellos pensaban que eso no se podía hacer, que en el *photoshop* sí quedaba muy bien, pero luego no creían que eso se pudiese pintar, no se imaginaban que esto que era un proyecto está pintado ya, tal cual. Les gustaba la imagen pero digamos que nos se imaginaban que fuéramos capaces de hacerla como se veía en el proyecto.

De ahí nace un poco todo, de estos primeros trabajos empiezan a ver que funcionan bien, que a la gente le encantan, pues bueno ese es el tema más o menos. Y a partir de ahí empezamos a trabajar en conceptos más globales de revestimiento global, como puede ser este edificio, que ya envuelve un poco todo, pero bueno, incluso, son proyectos donde en casi todos hay un requerimiento del tipo "que refleje el mundo deportivo", ¿entiendes? Pero bueno, para lo que abunda por ahí que es el *trompe l'oeil*... Conocemos ejemplos de eso... de gente que vive de la calidad de otros...



Aeropuerto Palma. Diseño Bada/F. Moreno/J.Rubio.

A mí me parece un fenómeno que siempre me ha interesado mucho porque es algo que surge espontáneamente, que no está legislado desde ningún organismo...O sea, no hay que pasar por bellas artes, no hay que legitimarse y finalmente logra unas cotas de nivel y calidad importantes, en algunos casos muy buenas. Entonces es un mundo que al arte le ha estallado en las narices de pronto, porque dicen «¿qué es esto? ¡pero si estos no han hecho nada! Ya, pero puede que su arte sea más fresco. Que es lo que ocurre, por ejemplo en todas las ciudades europeas ahora hay un movimiento interesante de galerías, ahora yo creo que la única que hay aquí yo creo que es la tuya (señala a Sergio).

Volviendo al tema de grupos y equipos, yo creo que de una manera más o menos difusa o concentrada, es una realidad que siempre está ahí, de la cual no te puedes sustraer, o sea, por muy artista individual que seas o quieras estar en tu estudio, vas a pertenecer a una determinada... o vas a influir de una determinada historia...

Yo creo que el concepto de lo público está cambiando mucho y hoy se tiene una conciencia de arte público muy distinta a la de hace unos años. Antes se solía colocar un monumento, una escultura o una pieza emblemática de un individuo ilustre y ahora se tienen en cuenta, ya de entrada, aspectos colectivos como son el enclave, con lo cual ya tienen que colaborar artistas, paisajistas, arquitectos, urbanistas...Y hay que tener en cuenta aspectos sociales, o sea, ver cómo es ese barrio...Primero son esas condiciones, que antes no se tenían en cuenta. Antes te colocaban la estatua de fulanito de tal en el lugar más céntrico posible para que todo el mundo la pudiera ver y punto...

...Antes era puro enchufe y los arquitectos han hecho lo que les ha dado la gana, han tenido capacidad para meter ahí lo que se les antojaba...

Fito organizó unas jornadas sobre arte público, o algo así, planteando este tema precisamente, primero que había unos dineros, o suele haberlos en teoría, por ley para cada obra pública que se acomete, un 0,7% ó un 1%, que nunca se ha cumplido y si se cumple es para chanchullo directo, «yo soy arquitecto e invito a mi amigo o me lo hago yo...». Entonces no hay ningún filtro, te pueden adjudicar a dedo las cosas...Y me quejo yo que me están dando mucho trabajo directo, pero bueno, es que hay que hacerlo de una forma más profesional.

...Es muy arbitrario luego todo, te pueden en un momento utilizar y luego pasar de ti. Totalmente, es que depende de eso exactamente, estás en el favor de las instituciones y de pronto cambia quien lleva el tema y ya está...

Muchas gracias y mucha suerte con vuestros proyectos.

ENTREVISTA ALBERTO LOMAS – 28/07/2010

Alberto Lomas (Vitoria-Gasteiz, 1967), licenciado en bellas artes por la UPV/EHU, sus inicios en el arte se remontan al Proyecto Mostra, es uno de los fundadores del espacio En Canal y del espacio Abisal, y prácticamente ha realizado toda su obra en colaboración.^[157]

Yo como artista he trabajado varias veces en colectivo sobre todo en los 90 y mi tesis doctoral trata sobre lo colectivo porque creo que es una faceta que se descuida en el ámbito de la educación y sin embargo considero que la creación colectiva es algo de lo que se aprende muchísimo y a lo que tendemos. Sin embargo en la universidad se sigue potenciando la expresión y la labor de la individualidad por encima de todo.

¿Crees que tu trabajo se puede considerar como independiente o alternativo? ¿Cómo dirías que son los proyectos que has hecho?

Alternativo es siempre atendiendo a la etimología más bruta y luego por lo que te ponen, o sea, cómo te definen los demás, alternativo es si lo haces de otra manera... Es lo otro, lo diferente a como se está haciendo.

¿Cómo empiezas a trabajar en colectivo?

En la propia facultad, hablando de lo que me acabas de decir, pusimos de manifiesto muchas contradicciones del sistema educativo, pero nuestro interés no era poner de manifiesto eso, lo nuestro, un día lo comentaba con Badosa, surgía más de nuestra propia urgencia de hacer las cosas, pensábamos qué teníamos que hacer y cómo lo teníamos que hacer más que en provocar a nadie, lo que pasa es que cuando manejas unos esquemas de trabajo acabas cuestionando otros. Entonces lo más sencillo era, yo tenía una idea de un tipo de obra, me estaba intentando salir de la pintura precisamente..., te estoy hablando de 2º o 3º de la facultad, por lo que me has comentado antes que suele ser casi siempre una cuestión más introspectiva, individual, pero también tenía un poco de rollo casi masturbatorio y había gente alrededor que estaba con la misma sensación. Entonces monté una primera serie junto con Claus Groten que se llamaba *Proyecto Mostra* y que era todo trabajando mucho sobre el proceso y dándole la vuelta un poco al proceso creativo, montábamos unas planchas en la calle, en las que dejábamos que fueran poniendo carteles, eran grandes, de un formato de 1,5 por 3 metros o una cosa así, iban poniendo cosas, hicimos un conjunto de tres en Bilbao, tres en Vitoria y tres en Donosti, y luego recogíamos eso, le dábamos una patina, contextualizábamos dónde había estado, le poníamos un mapa de dónde había estado, sobreimpreso eso el nombre y el tiempo que había estado, y a eso ya le llamamos desde el principio *Proyecto Mostra*.

^[157] Nekane Aramburu: <http://vimeo.com/17856837?iframe=true&width=80%&height=80%> (consultado el 5 de diciembre de 2011)

Yo siempre he sido de trabajar con gente, es lo que me ha pasado siempre, soy un poco de trabajar si no es en grupo, de buscar colaboradores y a veces se generan muchos cruces entre gente que al principio es colaborador y al final coge tanta relevancia en una obra que pasa a ser coautor o al revés.

En el *Proyecto Mostra* había bastante gente alrededor y al final acabamos siendo un grupo de cinco personas, todos éramos alumnos de la facultad pero no coincidíamos ni en disciplinas ni en curso ni en nada, bueno algunos sí coincidíamos en alguna asignatura, pero presentábamos las obras como proyecto a todos y además incluso a todos la misma obra, estas chapas del *Proyecto Mostra* las presentábamos a pintura, las presentábamos a grabado, presentábamos a escultura la misma obra, entonces sin tener un rollo reivindicativo pero a la vez sí que estás cuestionando cómo están funcionando o cómo es el sistema educativo. La segunda pieza que hicimos, esta zona nació por entonces ya (señala al muelle de Euskalduna), fue recoger objetos... ya estábamos cinco personas: Manu Serramito, Ana Dávila, que luego ha sido colaboradora mía en el 90% de proyectos, Claus Groten, Rosa Soloaga y yo. Y ahí ya empezábamos a coger cosas de la ría cuando estaba la ría baja y en diferentes puntos, las ampliábamos bastante, sacábamos una foto de dónde las habíamos recogido, sacábamos un plano de la ría por encima, marcábamos dónde estaba lo que habíamos encontrado, cogíamos el objeto, lo planchábamos en empresas del contexto para pasarlos al plano bidimensional y lo montábamos todo en una especie de collage, hicimos hasta cinco.

Sí que tuvimos, aparte de los problemas en la facultad, tuvimos también algunos reconocimientos, yo qué sé, ganamos un noveles de Donosti con la primera serie y aunque estábamos Claus y yo sólo figura el nombre de Claus y en Vitoria pasó al revés, nos seleccionaron en Vitoria-Arte-Gasteiz y sólo pusieron mi nombre y no el de Claus, pasaban cosas como marcianas, que yo creo que poco a poco se han ido solucionando.

En algunas estructuras sí, en otras cuesta más, yo creo que en las universidades sigue habiendo problemas.

En la universidad era paradójico, porque por ejemplo yo tuve que hacer el "paripé" de hacer una obra de pintura mía y lo que hice fue hacer un boceto para una de estas obras, únicamente me pasó en una sola asignatura y con un profesor, con Lazcano. Los demás más o menos lo aceptaban, pero o bien tendían a apropiarse de la obra pensando que lo había hecho su alumno o bien no entendían nada, dependiendo, ví un par de personas inteligentes allí, por ejemplo Bene Bergado se lo montó muy bien, con Bene Bergado coincidíamos dos, le soltamos el *speech* de grupo y luego nos volvió a pedir que

presentáramos la obra individualmente, es de los pocos que tenían cintura dentro del departamento de pintura y luego dentro del departamento de audiovisuales pero porque ellos mismos no tienen problema...

Claro, porque un video o una película es más algo de por sí colectivo.

¿Cómo os conocéis y de qué depende que colabores con unos sí y otros no?

Nos conocemos en la universidad, coincidimos en clase, «me gusta lo que haces, me gusta lo que haces tú»... Normalmente es un problema contextual. Yo de todas formas he sido un poco mandón siempre, pero también soy un mandón que luego se deja mucho. Yo creo que somos todos de la generación de la Bola de Cristal: «solo no puedes, con amigos sí». Tienes una idea, se la comentas a un colega, ves que no puedes solo, encima el otro colega tiene una idea parecida que se puede complementar y es una bola, luego buscas un técnico... Tengo otras obras que son más a nivel individual, llevo retirado entre comillas durante dos o tres años, pero el último proyecto grande que hice que se llama *Real Remote Guided* es una acción en CIBER-ART, pues ahí estaba Ana Dávila y luego necesitaba dos programadores de informática, era como el juego de comecocos pero el personaje que se mueve soy yo a tiempo real y con un rollo utilizando Wifi, con GPS y haciendo un programita para eso, entonces si te metes en un proyecto de esos yo no me puedo poner a programar, a aprender programación, a aprender no sé qué... Esto me lo metió en la cabeza el señor Muntadas, es decir, todo no puedes aprender, tienes que saber qué es lo que se puede hacer en cada momento y luego encontrar a quien te ayude a hacerlo y más cuando hay un proyecto de cierta envergadura sobre todo vinculado a la tecnología.

Sí, está claro que cada vez las herramientas son más sofisticadas y que uno no puede saberlo todo y además está bien porque esos colaboradores te pueden aportar muchas cosas. ¿En tu caso qué es lo que cambia cuando empiezas a trabajar con gente?

¿Respecto a cuando trabajas solo?

Casi no puedo comparar porque ya hace tanto tiempo que no trabajo solo...

Que ya prácticamente todo lo que has hecho se identifica con esta otra forma de hacer colectiva.

Eso es. Hombre, cuando empiezas a trabajar con otros lo que pasa es que muchas veces la idea deja de ser tuya, o sea, en el *Proyecto Mostra* por ejemplo lo planteábamos, como la idea original de fulano y poníamos su nombre, como normalmente eran dos personas, pero se presentaba como un trabajo de grupo, eso es un poco los restos de la educación

esta... Y lo que cambia es que por un lado se amplían mucho las posibilidades, para bien y para mal, para mí un problema es que hay que saber acotar ahí, pero por otro lado pierdes el rollo de la autoría clásico, siempre pasa a ser una co-autoría y pierde protagonismo la idea de esa autor.

¿Y gana protagonismo la obra, o sea, lo que importa es más el resultado?

Sí, suele ser más interesante eso, lo que pasa es que la obra...depende del tipo de obra que hagas. Si trabajas solo, como a veces cuando hago performance, yo solo y encima el que la hace soy yo, todo el montaje de alrededor el que lo hace soy yo, es un rollo de que tú vas buscando interlocutores y aparte que en la performance el que más la disfruta es el que la hace.

¿Habéis utilizado alguna de las técnicas clásicas de trabajo colaborativo como el cadáver exquisito, la lluvia de ideas (brain storming), el intercambio de roles...?

El *brain storming* sí pero de una forma natural, porque de alguna forma todo el mundo aporta, casi siempre son modelos que tiene que ver con cuestiones asociativas de otra índole, yo qué sé, con casi todo el mundo que he trabajado, en las radios libres, pero también este primer grupo que te he comentado o ya luego en En Canal o en Abisal, se relacionan todos con modelos organizativos más o menos asamblearios, participativos, entonces yo antes de entrar en la facultad mi primer acercamiento a ese tipo de modelos lo tengo en radios libres y plataformas de este tipo, entonces yo creo que tiene más que ver con una especie de tradición del «háztelo tu mismo» y si lo haces entre varios entonces hay que tener una forma de funcionar, seguramente muy vinculada a eso, a un modelo de asamblea, yo creo que lo que tenemos es el modelo asambleario.

¿Puedes hablar de cómo ponéis en marcha En Canal?

Pues mira En Canal era cuando acabamos en la facultad con el *Proyecto Mostra*, necesitábamos un sitio donde seguir con nuestros curros, con *Proyecto Mostra* en principio y pillamos una nave industrial un poco más adelante de aquí, en Zorrozaurre y esa nave industrial la compartíamos con otros artistas, pasaron cuatro o cinco meses y decidimos hacer una fiesta de inauguración del garito, para juntarnos con todos los amigos, entonces montamos una primera fiesta, en la que hice la primera performance de mi vida, se puso también un escenario con micrófono abierto. Bueno, y lo que sucedió es que a eso le siguió otra en relativo poco tiempo...

Pero en la primera no había ninguna intención de abrir un espacio, es como que se fue calentando el ambientillo y que veáis que la gente respondía...



Ixone Sádaba y Alberto Lomas en La mirada del otro II (acción en la Fundación Botín, Santander, 21 de Agosto del 2002). Fotografía: Txema Franco Iradi.

Se fue calentando el ambiente y también es cierto que no había muchas cosas de esas en Bilbao y lo que sucedió es eso que hicimos esa fiesta, hicimos una segunda y pasaron dos cosas a la vez, por un lado que la gente de disciplinas tradicionales que estaban dentro del estudio dijo que no quería tantas fiestas y que se abrían y nos quedamos entonces la gente del *Proyecto Mostra* e Inazio Escudero. Eso por un lado, por otro lado la gente nos empezó a pedir que hiciéramos más, y la forma de hacer más era conformarnos como asociación y no estar perdiendo pasta, poniendo a escote y no sé qué y ya nos constituimos como asociación sin ánimo de lucro y empezamos a hacer este tipo de eventos en los que se mezclaba un poco de todo: un poco de artes plásticas, un poco de acción, música... A mí siempre me ha gustado mucho esa idea de no vincularme a una disciplina, siempre he tenido una visión más de obra global que viene de la música. Y al conformarnos como asociación también nos sucedió que mucha gente pidió el local para otras actividades, entonces ya pasamos a un modelo de préstamo más o menos en el que todo el mundo queda igualado dentro del alquiler... no me acuerdo ahora en concreto, están por ahí todavía, pero tú te quedas con la entrada, nosotros nos quedamos con la barra y si no vamos a un 30-30-30, ese tipo de modelo, que es un modelo de apuesta común, lo hemos usado en todas las asociaciones, también en Abisal, que también es un poco diferente a cómo funciona el sistema de galerías... Lo que se genere es para todos y la inversión se hace entre todos y entonces normalmente va a un nivel proporcional lo que cada uno aporta...

¿Y para hacerlo os fijasteis en algún otro espacio que ya conocíais?

No, teníamos la referencia de Safi y de las Chamas, que ya para entonces eran las Chamas, pero hablando de todo tengo que decir que a nosotros nos parecían un poco hippies y un poco pijos, las dos cosas. A mí me lo parecían, no voy a generalizar...

¿Por qué?

Por el tipo de gestión, por el tipo de visión... Yo no sé si es casualidad o no, pero siempre me he implicado en cosas que en principio nos cuesta mucho darle como una forma, nos cuesta mucho definirlo, intentar acotar objetivos, procedimientos, de todo y luego se puede flexibilizar pero tiene que haber unos básicos para que no sea un caos. Eso creo que me viene de estructuras del tipo de Hala Bedi que es la primera asociación libre en la que yo estoy y sigue existiendo ahora y fue también la primera a nivel estatal, o sea, eso no son casualidades. A la gente de las Chamas le pasó un poco como nos pasó con En Canal, una explosión y desaparece, y aparte nos parecía siempre un poco sospechoso esa concomitancia con las estructuras del barrio, la asociación.... Recrea2, y bueno, muchas cosas son prejuicios, pero esa especie de juego que tienes con las estructuras... Nosotros tirábamos más hacia una especie de independencia, incluso el local lo alquilamos nosotros en En Canal, luego en Abisal y en otras estructuras no, pero en Abisal renunciamos a pedir subvenciones de una forma casi «política» e incluso cuando el ayuntamiento nos lo ofreció pasamos del tema, hubo asamblea sobre el tema y se dijo que no, incluso se dio un tipo de pureza un poco marciana...

¿Entonces no os fijáis en ningún modelo de colectivo, tampoco para el desarrollo de trabajos como el Proyecto Mostra? Lo digo porque por ejemplo los de Safi comentan que se fijan en modelos que conocen en el Berlín de mediados de los años 80 y al volver, claro, esto era un desierto...

Son cosas que te van surgiendo en el proceso cuando estás trabajando, yo creo que no vas a hacerlo como tal o cual, pero en concreto estaba esta gente... Nosotros sabíamos que estaban, pero para mí tiene más influencia cosas como Hala Bedi o como por ejemplo en Vitoria cuando le pillaron al de Cicatriz trayendo pastillas de Ámsterdam y se montaron en cinco días un concierto para sacarle de la cárcel, ese tipo de «organización». Y luego en lo estético igual más que las referencias de Safi y todos estos, que eran más de los 70, en lo que se refiere a la forma de trabajar en grupo a mí por ejemplo los primeros Fura dels Baus sí que me llamaban mucho la atención, o sea, que si el *Proyecto Mostra* puede tener por mi parte algún referente, porque por la de los otros no lo sé, sería el rollo de la Fura del Baus, siendo cuatro gatos que eran entonces y cómo consiguen hacer una obra mucho más global sin vincularse a ningún mundo en concreto, creo que

tiene que ver más con eso, con el mundo del rock, de ese tipo de organizaciones.

En realidad a mi lo del rollo de lo alternativo me daba mucha pereza, ahora ya lo asumo, ya te he dicho que lo asumo como algo que te colocan los demás, pero me suena un poco burgués, es que se lo he oído siempre a chavales más o menos burgueses, o sea, los que quieren ser alternativos, los que quieren ser anti-burgueses...

Además es una etiqueta que se usaba mucho más en los 90, tal vez porque entonces realmente estos espacios eran alternativos, ahora encima los espacios de este tipo se parecen cada vez más a los espacios institucionales, que ya es lo peor, porque algunos museos con ánimo de atraer al público se están volviendo muy alternativos, hacen conciertos, convierten el museo en una txosna para atraer a la gente más joven y los espacios a su vez alternativos cada vez necesitan más pasta y están digamos más domesticados, tienen una programación subvencionada con dinero público.

Otro sitio de referencia que también existía pero estábamos ya en En Canal cuando fuimos a dar una vuelta a Berlín y conocimos el Tagless, un espacio súper grande, sí que era un rollo más o menos alternativo, habían ocupado un sitio y pasado allí equis tiempo porque lo querían tirar, y esa gente consiguió tener mucha repercusión y acabaron arreglándolo ellos mismos, el ayuntamiento les puso técnicos y no sé qué y les permitió crear como un macro centro cultural que luego no les lució, pero que siguió muy fuerte durante un tiempo y se parece un poco a eso que hablas, una especie de elite dentro de lo alternativo.

Otro sitio en el que igual sí que nos fijamos, pero intentándolo desvincular de la carga política que tenían, era el Gaztetxe. En el Gaztetxe de Vitoria habíamos participado no en todas las asambleas, pero sí que habíamos andado por ahí y uno de los esfuerzos de En Canal fue que no nos vincularan con ninguna corriente política en concreto, o sea, puedes tener tus preferencias...y eso yo en concreto lo había aprendido de Hala Bedi, una de las claves era que allí podía emitir quien le diera la gana pero que no podía emitir bajo ningunas siglas, esa una de las consignas que hubo allí y que después se mantuvieron.

*¿Y me puedes contar cómo termina una cosa (En Canal) y empieza otra (Abisal)?
¿Y más o menos en qué años?*

En Canal empieza en el 92-93 y acaba en el 96, eso está reflejado por ahí, Ana también ha escrito algo en alguna publicación, ya te pasará.

Lo que pasó es que al principio éramos un grupo grande de socios que pagábamos una

cuota y toda la gaita y ya desde el principio a efectos prácticos de curro éramos un grupo bastante reducido, y coincidía con gente que estábamos en En Canal con nuestro estudio y nuestro taller también para trabajos de sobrevivir, de comer, hacíamos decoración de locales. Y todo este otro juego de gente que programaba de fuera cada vez era más fuerte, sobre todo Likiniano, gente que había estado vinculada al Gaztetxe de Bilbao, Javi Psicho, no sé si conoces, Juankar el de la Muga, este tipo de gente... Esos cada vez tenían más fuerza y también empezaron discusiones de a ver quién era más, quién menos y llega un momento en que de una forma más o menos pactada, se cierra. Nosotros quedábamos tres personas llevando todos los eventos en realidad, entonces ahí es donde damos el paso, coincide que en ese momento Ana, que es una de estas tres personas, tiene una enfermedad, bueno tuvimos un accidente de moto, se jode la pierna y estuvo en convalecencia mucho tiempo porque fue una cosa fuerte, yo me voy fuera a hacer un taller con Francesc Torres y paralelamente yo empecé a trabajar un poco con otra generación que yo quería que estuviera en Abisal que es con Fermín Moreno, con Jorge Rubio y tal, que estaban un poco con «Talleres Abiertos», jugando a que Talleres Abiertos pillara ese punto de democracia, de asamblea, que se suponía que tenía pero que en la práctica lo estaban llevando entre dos o tres personas, entonces pidieron que cada año rotara quien organizaba los Talleres Abiertos, estaban metiendo caña, Erramun Landa también estaba y Erramun era de los que estaba al principio en En Canal, fue de los que se marchó en cuanto vio que empezamos a hacer fiestas... de los que emigraron. Entonces a mí me llamaron para una serie de asambleas, bueno es más reuniones que tenían que ver con Talleres Abiertos y allí más o menos participé bastante activamente, no dentro del comité porque yo no tenía taller ni pretendía, pero estuve con ellos como colaborador de los organizadores de ese año y ayudé a organizar la fiesta de Talleres Abiertos que se hizo en En Canal, que a efectos prácticos fue el último evento multimedia que se hizo en En Canal. A partir de ahí ya pasa a los otros, pero ya está ese germen con Talleres Abiertos de un grupo que nos hemos montado para hacer Talleres Abiertos que funciona bien, ellos no iban a hacerlo al año siguiente precisamente porque habían luchado para que rotara anualmente. Entonces fue sobre todo entre Fermín y yo, que éramos los que nos estábamos realimentando, nos planteamos hacer otro tipo de estructura. En En Canal yo había cogido... Digo mucho lo de «yo» pero es que el psicólogo me obligó a hacerlo (risas)... A mí era al que le mandan a las reuniones de la Red Arte, una red de colectivos que se crea a principios de los 90... y a mí era al que le mandaban para representar a En Canal, como tenía el rollo de que aquí más o menos coordinaba la programación artística y me ponían de cara a los medios, pues por ahí también. Y en esos encuentros de la Red Arte sí que conocí a bastante gente y conocimos diferentes

modelos, habíamos coincidido con talleres abiertos cuando lo llevaba Sonia...y entonces Fermín y yo nos quedamos ahí comiéndonos la cabeza para hacer algo y veíamos que todos parecían demasiado como plataformas, como lanzaderas de artistas, casi todas las estructuras y empezamos a seguir un modelo... aprovechando ese bullir que había y que En Canal había desaparecido, que además lo de Talleres Abiertos se había movido y que MEDIAZ estaba en ese momento empezando a constituirse, a dar forma... En ese maremagnum empezamos a hacer reuniones, eso sí que se parecía más a una serie de asambleas constitutivas constantes para dar forma a lo que al final fue Abisal. Nos tiramos casi un año de reuniones y pasamos de ser treinta o cuarenta en las primeras a diez o doce en las últimas, pero bueno, cuando ya estábamos esos diez o doce ya había un modelo bastante claro de lo que iba a ser, el local cogimos uno que habíamos planteado desde el principio y que a mí me habían ofrecido como vivienda en Mazarredo y que daba juego para eso y no sé cuando empezaría, empezaría pues al año de empezar las reuniones, a finales del 96 o principios del 97. Si En Canal lo dejamos a principios del 96, y el nombre también aparece como tal, me parece que le pusieron como Bacanal, pero duró cinco meses o algo así, esto sería a finales de 1996.

Ahí sí que hay una diferencia muy clara respecto a En Canal, respecto a la Safi o respecto a lo que veíamos en los colectivos de la Red Arte y es que no queríamos que fuera una plataforma para nosotros, que íbamos a poner los medios para que aunque fuera una plataforma no acabara con el propio Abisal y ahí sí que hay un planteamiento político más claro, es decir, nos vamos a curar en salud, en principio los socios no podían exhibir obra en la propia asociación, sí que luego digamos solíamos hacer cosas cuando teníamos intercambios con otras asociaciones priorizábamos a los socios, para que no te viniera el típico que quiere exponer, se hace socio y luego se va. O para no caer en lo que pasó en Safi mismo o en Las Chamas, donde al final el grueso de la programación era su propio trabajo. Nosotros creemos que si no lo controlas acabas cayendo en eso y aparte otra gente no se te acerca porque cree que no les vas a dejar porque piensan que es sólo para los que están y en cambio nosotros queríamos que Abisal fuera una estructura que tuviera continuidad y que pasara por encima de los socios, eso yo me acuerdo siempre y lo he contado mil veces que en uno de los momentos de crisis dentro de todos esos meses de buscar un modelo, que para mí fue muy importante y yo creo que para Fermín también, nos subimos a comer con Patxi Urquijo, le contamos un poco el rollo y nos soltó una que luego yo creo que ha sido también una de las cosas que definió bastante, que es "si queréis hacer el juego al modelo institucional convertidlo en una plataforma, si lo que queréis es otra cosa, y parece que queréis otra cosa, tenéis que buscar que sea una

estructura que os sobreviva a vosotros y en la que vosotros tengáis capacidad de desaparecer" para que sea una estructura, no el rollito de Alberto y sus amigos, no el rollito de Fermín y sus amigos, no el rollito de Ana y sus amigos...Y en principio la idea era que cada dos o tres años se cambiara de responsabilidades manteniendo unos mínimos y cambiando la gente también, al principio eran todos los puestos rotatorios, eso al final no funcionó porque la naturaleza humana es así y hay gente que tiene más facilidad para organizar, hay gente que tiene más facilidad para montar, hay gente que tiene más facilidad para hablar con los medios y hay gente que se va marchando...

O sea, que los perfiles y los roles de la gente se van asentando a medida que se trabaja y se ven las habilidades de cada cual...

Y también según se va yendo gente, yo qué sé, al principio a mí casi siempre me ha tocado eso de dar la cara en muchas ruedas de prensa y eso que no hablo demasiado bien, pero me acuerdo que yo estaba muy cómodo cuando estaba también Marta Elena Martín, conversábamos muy bien de alguna forma hablabas del mundo del uno y del otro y de las perspectivas diferentes pero con el proyecto común, mientras que si se queda sólo uno dando la cara siempre queda raro.

¿Se da sólo una visión incompleta, tal vez, y se puede malinterpretar más?

No, y te acaban poniendo nombres de «director de» y gaitas de esas, que no tienen nada que ver.

Lo que sí que se consiguió muy lentamente fue, hombre Fermín aguantó cuatro años y se marchó, pero al marchar... mira, una de las normas que pusimos fue que el socio cuando se marchaba tenía que encontrar un sustituto, eso lo han cumplido algunos, otros no.

Pero bueno, al final sí que se consiguió por lo menos que se nos metiera en la cabeza esa jugada. La última que salió fue Ana que se fue a los nueve años, y yo el penúltimo a los siete años. Ahora prácticamente toda la gente es nueva, ahora no hay gente ni de la primera generación, ni de la segunda, no sé cómo va ahora porque de vez en cuando hacen un SOS y si puedes vas a la asamblea, y si no, no, pero por lo menos ha tenido como doce años de recorrido, con un canto en los dientes.

¿Qué respuesta habéis encontrado en el público en general, entre otros artistas y en las instituciones? No sé cómo enfocar la pregunta porque tus proyectos, por ejemplo el «Proyecto Mostra» era dentro de la producción artística, pero luego hemos estado hablando de proyectos de gestión. ¿Por ejemplo el «Proyecto Mostra» lo expusisteis en la calle de nuevo o lo expusisteis en En Canal o dónde?

No, en instituciones artísticas, se hicieron cuatro Mostras. Mostra tuvo una exposición grande en la propia facultad, como exposición de fin de curso, en la sala Araba de Vitoria antes del programa de colaboración con la UPV/EHU, una exposición auspiciada por la universidad en el BBV, pero que la hicimos en la iglesia de la Merced y luego nos eligieron como colectivo para representar a la facultad en una bienal europea en Barcelona.

A En Canal iban artistas y gente del rock. A mí me gustaba porque ahí había una mezcla potente y también iba gente del barrio, porque En Canal estaba en un callejón industrial todo con talleres y como teníamos ahí nuestro propio taller y nos veían hacer cosas para decoración y para otras cosas a la gente del barrio le gustaba, aparte teníamos un look cañero, le veían a Ana Dávila, una tía, soldando y flipaban, entonces sí que había una sinergia con los otros talleres de alrededor y hoy uno entra por ese callejón y todavía hay muy buen rollo. Les dabas vidilla.

En el caso de Abisal yo creo que iba más gente del arte todavía, porque la gente del barrio entraba muy poquito en las tres sedes de Abisal que ha habido. La primera fue en Mazarredo, luego en Urazurrutia y ahora están en Hernani. A la primera sede de Abisal iba gente del mundo del arte, ahí sí, y gente del teatro también, pero bueno, gente vinculada al arte por un lado o por otro. Abisal ya intentó hacer cosas que En Canal no se hacían, que era hacer cosas fuera de la propia sede y Saioa Olmo fue la que más defendió eso. Iba sobre todo gente del propio entorno artístico, iba a cosas puntuales, por ejemplo cuando hicimos «Territorios de Contagio» que lo hicimos con otra asociación que era con la que habíamos hecho el «Paquete Vasco» y estábamos Beatriz Silva, Ana Dávila y yo, esa ya era una asociación menos experimental, el típico modelo de asociación que se suele hacer. Y me acuerdo que hicimos «Territorios de Contagio» y estuvo petado de gente, pero porque era un rollo, vivían los artistas dentro del propio espacio. Con la empresa y con otra asociación cutre y con asociaciones del barrio de estas que ayudan a arreglar pisos y tal habilitamos el espacio de Abisal de Urazurrutia como si fuera una vivienda, los muebles los hacía una empresa en la que participábamos nosotros también (Recrea2), fue como una historia en la que se fueron solapando muchas cosas, entonces eso también tuvo como resultado que el público se ampliara muchísimo, aunque sea la misma gente como son diferentes perspectivas... Y luego también tenía esa coincidencia en el tiempo con lo de Gran Hermano, lo de meterte a ver a un artista viviendo. El artista vivía ahí durante una semana o diez días y desarrollaba un proyecto y se comprometía a mantener los horarios de Abisal, a cuidar el espacio en los horarios habituales de apertura de Abisal, el resto podía estar cerrado o trabajar o lo que sea.

Y por ejemplo en ese tipo de cosas funciona, cuando hicimos lo de «Arte en el Séptimo» funcionó, cuando Saioa hizo lo de *El Video del Mes* funcionó...

¿Cosas fuera?

Cosas dentro o fuera pero que te traían un público más allá del típico público del arte. Yo creo que no depende tanto de la estructura, que es lo que han aprendido muy bien las instituciones, no depende tanto de la estructura sino del tipo de propuesta que hagas el que te venga otra gente. Cuantas más vueltas le das más capacidad tienes. Y aún y todo, yo siempre pongo como ejemplo de todo lo que se están abriendo los museos, que me has dicho que cada vez se parecen más, pero hoy por hoy conseguir que el Reina Sofía o cualquier sitio, incluso Arteleku, te deje un sitio en el que vivir y que esté un tío viviendo y que lo convierta en su casa... Hay propuestas que todavía les va a costar un ratito hacer...

Yo me refería por ejemplo al MUSAC que llama a todos los grupetes de música de León y alrededores a actuar en el museo y...

Sí, sí pero sigue siendo un rollo de exhibir, cuando tú dices puedes intervenir directamente... Bueno al final algo ahí han hecho los del MUSAC con Sergio y todos estos...

Sí lo de «Proforma». Y por ejemplo en Artium los de Amasté también hacen una especie de campo de trabajo que llaman «Dinamittak» con chavales de dieciocho años o así y se quedan diez días a dormir dentro del museo.

Pues mira ya lo han empezado a hacer, les ha costado quince años, pero está bien, me parece de puta madre.

Ya te digo que muchos museos están adoptando fórmulas muy imaginativas para llegar más al público.

Yo creo que con Abisal pasa lo mismo, depende de la propuesta que estés haciendo y lo que quieras implicar a la gente.

Trabajando en grupo quizá consigues cosas que van mucho más allá de lo que conseguirías trabajando tú solo pero la diferencia es quizá que en colectivo el proceso es más ralentizado y racional, mientras que trabajando solo quizá el proceso es más inmediato e intuitivo, ¿qué opinas de esto?

No lo tengo tan claro. En mi caso concreto trabajar con otra gente me espolea porque tengo una responsabilidad con terceros, porque si la responsabilidad es conmigo mismo yo tiendo a ser un poco hedonista y vaguete, entonces tener que trabajar con otros me supone que las ideas las tengo que estructurar y poner mucho más claras, tengo que cumplir plazos porque no puedo estar teniendo a las otras personas pendientes de mí,

o sea, que a mí me da vidilla justo lo contrario porque cuando hago trabajos personales solo buffff! Ahora estoy con uno, llevo un año y pico y seguiré, también estoy trabajando en cocina, a otro ritmo, pero a mí en general me espolea trabajar en grupo.

Y luego hay otra cosa que sí que me gusta de eso de ceñirse a la idea y es como crecen a veces las ideas en ese proceso, una de las últimas cosas que firmamos como grupo era un proyecto que inicialmente era mío, que llamé *Feed Back, Feed Back hasta...perder el sentido* se llamaba la pieza, me dedicaba a dar vueltas alrededor de una pantalla vídeo, con pantallas de sonido y conectaban con cámaras de video a ciegas y con esas realimentaciones Ana Dávila trabajaba editando en directo y Toro trabajaba editando el sonido en directo, los pitidos, hasta pasar de un caos...Y ese proyecto comenzó siendo una obra mía que se llamaba *Feed Back...*

¿De un caos pasaba a...?

...A una armonía con cierta estructura, tenía que ver mucho con el trabajo de John Cage, iban al final los pitidos por realimentación, por cómo ellos iban manipulando el pitido en directo, el pitido que podía yo crear, se iba generando como una estructura armónica que va teniendo cierto sentido. Pues bien, ese proyecto de ser una obra mía acabó siendo una obra de grupo que hicimos bastantes veces, la hicimos en el Museo de las Ciencias, la hicimos en el Experimenta, salimos hasta en Metrópolis, un mogollón de jugadas... Ese trabajo empieza siendo un curro mío en el que tengo a dos colaboradores, me ha pasado más veces pero ésta es de las más significativas, y se acaba convirtiendo en un trabajo, por lo que me estabas diciendo ahora, por lo que me estabas preguntando, se acaba convirtiendo en un trabajo que ya firmamos como grupo, lo firmábamos como *Laboratorio Feed Back*, y finalmente algunas veces en las actuaciones del *Laboratorio Feed Back* prescinden de mi presencia porque ellas a partir de la misma idea han generado otras formalizaciones en las que no es necesaria la presencia del performer porque ya es una performance audiovisual en sí misma y esa la han hecho en la Hacería, la han hecho en diferentes certámenes simplemente dejando cámaras enfrentadas, o sea, hace que la idea genere otros ritmos que tienen menos que ver con tu propio rollo personal, y que tu rollo personal también lleva tus propias derivas de vagancias... A mí me da más vidilla, de hecho uno de mis retos ahora es a ver si acabo algún puto trabajo en solitario.

¿Relacionas la cocina con el mundo del arte de alguna forma?

Hombre a mí me viene bien, con el mundo del arte no lo sé, pero con cómo yo he trabajado sí, a mí me genera...

¿Qué quieres decir con cómo has trabajado?

Con cómo he trabajado yo en el mundo del arte que siempre he trabajado en equipo o con colaboradores, tiene mucho que ver, tal y cómo se cocina hoy...

Como has dicho antes que no te gusta vincularte a una sola disciplina y el arte está relacionado con los sentidos...

Hay partes pero me cuesta mucho entrar en esa conexión cocina-arte.

Hablabas más de la forma de trabajar...

A la hora de trabajar sí, porque la forma de trabajar es tú coges y tienes que sacar, tal y como se hace un plato en cocina, yo no sé si tú has estado dentro, yo estoy en brasas y estoy dirigiendo, el otro canta, el otro le pone dos cositas, y al final otro lo monta todo para cuando salga...O sea, todos los platos se construyen entre varias personas en cualquier sitio de cocina un poco moderna, se va construyendo y todo tiene que estar caliente. Ahí sí.

Luego también hay otras partes, yo dije que no iba a hacer más nada que fuera cocina y arte porque todo lo que he visto me parece horrible...

Por ejemplo cuando Ferran Adrià después de estar en la Documenta dijo que cerraba el restaurante, él lo que ha contado, que luego no sé lo que terminará siendo, es que va a crear un centro de investigación de cocina pero que va a relacionar con la música, con las artes visuales, con el cine...

Relacionar, relaciona. Yo dije que no iba a hacer más arte, luego es mentira porque me llama Juan Luis para eso y le digo que sí, además hay una parte de ti que cuento mejor ahí que dando una chapa ahora, que pasa más dentro de una obra o de lo que te he dicho del *Laboratorio Feed Back* que por mucho que yo la cuente, tiene que pasar, tiene que existir, o sea, tiene que suceder, aunque luego no quede nada, pero el proceso es mucho más completo que lo que yo pueda contar sobre ese suceso. Si la obra se puede contar y te emociona tanto y te da tanto como esto entonces la obra ¿para qué la vas a hacer? No tiene sentido hacerla. Dije que pasaba pero no he pasado, precisamente por eso. Y también dije que nunca iba a mezclar y miento porque al final me llevan, porque a cada uno su propia deriva personal le lleva hacia unas cosas.

¿Por qué no ibas a mezclar si antes has dicho precisamente que entiendes el arte de una manera más global a nivel de disciplinas?

Pero yo todos los acercamientos que había visto a la cocina desde el arte se quedan en unas cosas anecdóticas, de dibujo tu plato... Al final este año me liaron...he tenido mu-

cha suerte porque los tíos con los que he entrado a currar son majos y les parece hasta divertido que haga estas cosas porque en otras cocinas...Y de hecho he montado una asociación con mi jefe de cocina y el segundo y estamos haciendo proyectos en los que mezclamos cosas que tienen que ver con la creación con proyectos de cocina. Hicimos una cosa con los del MEM, yo antes había colaborado con Abisal y a nivel individual trabajé un tiempo con MEM llevando la parte artística, y este año hicimos una cosa con ellos y con los de Bilbao Arte, era un proyecto en el que dos artistas venían y hacían programación informática aplicada al arte y para eso querían trabajar conmigo y con otra gente intentando en vez de hacerlo sobre su obra o sobre la obra de uno de los que iban al taller de Bilbao Arte, hacerlo sobre la idea del pintxo, entonces nosotros les pasamos datos de variables que podían meter en el programa, ellos hicieron el programa de los pintxos y luego en el restaurante en el que trabajo, con la participación de la asociación esta, el jefe de cocina, el segundo y yo, hicimos los pintxos que sacaba la máquina el último día en plan degustación para la cena. Ahora estamos intentando sacar un libro como cruzado en el que se mezclen poesía, imagen... Y últimamente me he metido con un garito que quería que le llevara la cocina, que no lo veía claro... Yo desde mucho antes de ser cocinero, soy cocinero, yo cocino desde los quince años, me ha encantado siempre y siempre hacía cocina para amigos. Y es un garito pues tipo este, y el del bar



La mirada del otro II, 2002. Acción de Alberto Lomas en la Fundación Botín de Santander.

me pidió que le llevara la cocina y si quería hacer una temática cada mes o cada dos meses... Empecé y ahora la gente me lo está interpretando como obra artística, de hecho estuve a punto de presentarme a unas subvenciones...

En arte se habla cada vez más de la palabra «expandido» y tal vez la forma en que antes estaba tan encerrado en ciertos espacios y contextos no tiene por qué ser la única posible...

Me acuerdo de un rollo así como de sucesos y tal, la última que hicimos que era *Black is black*, toda la comida desde el primer plato hasta el último plato era negra, con diferentes técnicas, con diferentes recursos, ocho platos... Me atreví hasta llamar a Marta Arzak que es colega y le encantó y al final es como un evento, como era todo negro pusimos la luz negra, la música en todas las canciones se hacía referencia al color negro de una manera o de otra, y acaba siendo como un *environment*, así que al final sí mezclo, aunque piensas que no lo vas a mezclar es inevitable.

(...)Has dicho que tenías algunos textos sobre tu trabajo...

Los textos están bien porque está todo como más estructurado, además se leen rápido. Y como al final no los he ido publicando...Algunos giran en torno a mí, otros giran en torno a las ¿entidades de gestión? en algunos se mezcla lo que es mi obra o mi desarrollo como artista y se vincula con todas estas cosas, pero bueno, tú hablas de creación con gente, entonces eso está siempre...

Eso está bien, cada cual habla desde un enfoque diferente...

Pero bueno lo colectivo está siempre, hay otros que son más centrados en experiencias de autogestión, otros están más centrados en todo lo que son estructuras vinculadas a la acción o así...

Amasté por ejemplo es una sociedad limitada y hacen cosas muy diferentes relacionadas con la creatividad, lo mismo trabajan con una institución artística como Arteleku o Artium para hacer estos campos de trabajo en verano, como hacen un proyecto con una empresa para trabajar con teléfonos móviles como herramienta de producción de significados con adolescentes...Yo creo que ahora están surgiendo muchas asociaciones como pequeñas empresas creativas...

A mí me cuesta muchísimo eso, pero lo entiendo como una rémora, es decir, no indica nada.

Porque igual nosotros pertenecemos a una generación donde se nos hacía creer que hay que hacer todo por amor al arte...

Sí, no sé, pero a mí por ejemplo cuando hice la mesa redonda del Guggenheim, se me

ocurrió hacer como al revés lo que me habían propuesto, yo era bastante crítico con eso, además se lo dije a Juan Luis y entonces se me ocurrió la jugada de hacerlo al revés, era en vez de hacerlo yo...

¿Pero a qué te refieres a las preguntas que envió Juan Luis Moraza por e-mail?
No me las miré. Yo era un poco crítico por cómo se había organizado...

Enviaba un cuestionario muy exhaustivo con preguntas a valorar del 1 al 10 sobre qué artistas te habían influenciado más, qué libros, qué obras...

Para hacer eso bien tendría que haber puesto luego los datos porcentuales, pero luego no publicó los resultados de esas encuestas. Otro puede interpretar de otra manera los mismos resultados, puede hacerte un gráfico totalmente diferente...

Pero yo creo que hizo el gráfico sin contar mucho con el resultado de las encuestas, era más una obra suya...

A mí lo que me dijo Juan Luis, no lo sé. En esa especie de cartografía había cosas que eran muy marcianas...

Era la perspectiva de él y luego tuvo...

Pero según qué nombres, Abisal de repente tiene como un sistema solar suyo, no sé qué, y las relaciones van más allá de las que él puede controlar socialmente, luego lo miró.

Sí lo miró, pero también porque estuvo trabajando con datos del archivo de Xabier Sáenz de Gorbea, o sea, que tenía muy claro el mapa de toda la época que hablaba, no era sólo que Juan Luis Moraza hubiera sacado esas conclusiones por cómo había contestado la gente, yo de hecho no le contesté y le dije que esas preguntas no eran ni contestables, era una locura medir de esa manera las influencias, los intereses...Por eso te digo que «Cartografías...» era una obra de Juan Luis.

Yo no contesté pero porque me llegó tarde y porque en principio con el Guggen ni pa Dios, luego ya me metí hasta las cejas porque le pasé material de En Canal, acudí a la entrevista esa y acabé en una mesa redonda. La mesa redonda yo hice como al revés, preguntar a un montón de gente, yo llevaba mucho tiempo, estuve hablando con Fito, estuve hablando con Saioa, con Fermín,... y les hice como unas preguntas al revés de las que él proponía en las mesas redondas, es decir, lo que él proponía como temas de las diferentes mesas redondas yo se lo planteaba como preguntas a la gente con la que estaba.

Él hablaba de distintos temas sobre la formación en este contexto y la forma en que

subsistimos en el mundo del arte, pero una de las cuestiones básicas era si existe o no un arte vasco diferenciado como tal, y a partir de ahí giraba todo...

No me acuerdo de las preguntas, yo sé que había cuatro mesas, una era más histórica... Venía al hilo de lo de Saioa —es que a mí Saioa me gusta mucho cómo curra—...que Saioa ahí me pegó un varapalo muy bonito y muy chulo al mismo tiempo porque al hablar de los esquemas nuestros, me decía «es que tu Alberto siempre has hablado de lo de la apuesta común y de la apuesta justa, y eso me parece un buen punto de partida, pero es un punto de partida...», es un punto de partida respecto a mi generación o la tuya, nosotros somos de la misma, de que al artista se le estaba haciendo casi como un favor exponiéndole y ella dice «no, el artista también está aquí implicando su trabajo, igual que el galerista, igual que la institución, igual que quien sea...es un trabajador más, entonces es una apuesta común» y un poco eso es lo que hemos llevado, pero ese sistema de apuesta común a mí a veces me resulta muy cómodo cuando trabajo en grupo porque saco la obra para adelante, aunque sé o sospecho de primeras que va a ser deficitaria o que vamos a ver cincuenta euros por el trabajo de dos meses. Entonces ella me decía que hay que ir a una apuesta común, que eso está bien planteado, pero una apuesta común con un mínimo de rentabilidad, o sea, de seguridad.

Esa es una de las grandes diferencias con respecto a las nuevas generaciones de artistas, que tanto Saioa, como Amasté, como Funky Projects, como consonni,... tienen muy claro que tienen que trabajar muchas veces fuera de la institución arte, y para poder subsistir hay que mantener modos de financiación estables, algunas de ellos son las subvenciones institucionales otras son empresas independientes o semi-independientes.

Pero de los que has dicho yo no tengo tan claro que todos mantengan lo de la apuesta común, lo de trabajar con...A mí si luego me cogen porque trabajan con ese dinero institucional bien, pero si luego vuelve a ser a costa del artista me parece fatal. Entonces estamos reproduciendo lo mismo: «pero al artista lo que le damos es la oportunidad»... Hemos vuelto a hacer la misma mierda, por eso me gusta mucho que curre Saioa entre ese grupo de gente que has dicho, porque sí que veo ese toma y daca, que no veo en algunos de los que has dicho.

¿Te refieres a que ella está a favor de dar una dignidad a la gente y reconocer un trabajo...?

Claro, ella busca la rentabilidad y mantiene ese nivel de apuesta. Hay gente, y no sólo aquí por no meterme en camisas de once varas, hay gente que sí que está buscando esa rentabilidad pero a costa de volver a perder el reconocimiento al trabajo... Entonces me

parece que es un rollo de ida y vuelta, para eso prefiero que siga siendo deficitario, pero que por lo menos se reconozca el trabajo de todos, es decir, si una propuesta mía es rentable para mí porque no lo es para ti, mal asunto.

Y ahí Saioa mantiene un espíritu muy bonito y consonni lo intenta también.

Estábamos hablando del varapalo cuando enfocabais esto...

El varapalo se refería a eso, que está muy bien el rollo de reconocer el trabajo de todos, pero ahora haz que sea rentable también, eso es. Y que no busca sólo que sean rentables sus propuestas, no, son las dos cosas.

A ella lo que le interesa mucho es sacar sus propuestas de la institución arte, o sea, lo que le gusta es que sea para otros públicos y por eso ve normal tener una subvención o lo que sea, un apoyo de una institución porque es algo para toda la sociedad, lo que le molesta yo creo que es que lo que hace se quede exclusivamente dentro del ámbito exclusivo del arte. Por ejemplo me contó las visitas guiadas que habían hecho en el parque de Artxanda que era algo muy interesante y a la vez no era específico para el mundo del arte, entre otras cosas, también por eso me da la impresión de que a ellos no les importaría que les llamaran creativos en vez de artistas.

Pero sacan el dinero de la institución arte, ¿eh? Que también es peligroso. Y de eso no he tenido mucha discusión con ella porque la veo poco, pero es que luego estuve pensando, además es que me llevo muy bien con ella...

... Al trabajar con tecnología es que me toca los cojones porque programas informáticos que hacen para mí tendrían utilidad si se vincularan con otros aspectos, o sea, igual yo no quiero que me dé la subvención la institución arte, por lo menos para uno de los proyectos que tengo ahora o el que te he contado antes del *Real Remoted Guided*, igual es más interesante vehicular las ayudas vía industria, ¿entiendes? Pero cuando hacemos cosas para vehicular con industria, se convierte en que no sé quiénes van a no sé qué empresa y les pintan los autobuses. ¡Vete a la mierda! No me parece serio. Es como que sólo quieren propaganda para la empresa, pero puede ser I+D en serio, o sea, si yo estoy desarrollando una serie de..., por ejemplo ahora para uno de los proyectos que estoy haciendo, puñetera casualidad, igual voy a la Escuela de Ingeniería pero todo al margen de la institución, porque da la casualidad de que tengo un conocido que da clases ahí y va a poner una de las cuestiones de física como problema para el fin de carrera de uno, eso también es sacarlo del mundo del arte, pero es sacarlo del mundo del arte por otro sitio y que realmente sí que puede repercutir socialmente. Por eso hay veces que la única

pega que le encuentro a Saioa, y de todos los que me has dicho es quizá la que menos, es que me parece muy guay eso de la apuesta común, me parece justo, pero la pasta sigue viniendo de la institución arte y tú no quieres hacer arte, entonces igual hay que empezar a buscar en otros sitios, sé que lo intenta, sé que lo ha intentado, igual hay que buscar subvenciones y tal, pero igual tienen que ser subvenciones de I+D, ¿entiendes? O subvenciones de educación directamente para esto, para preparar distintos campamentos directamente de Educación...

Estás haciendo una propuesta que tiene una parte de eso.

Yo creo que lo intenta, pero normalmente el grueso sigue viviendo de la institución arte.

Pero a los de Amasté por ejemplo cuando hacían la revista Eseté sí que de repente les patrocinaba una empresa...

Pero el grueso no, las cuentas son muy claras, ¿eh?

Cambiando de tema. ¿Tú por qué crees que aquí no ha prosperado una historia colectiva del tipo de MEDIAZ? Hace poco estuvo por aquí Joan Fontcuberta que está de presidente de la Asociación de Artistas Visuales de Cataluña, que por cierto de que de aquellas asociaciones de los 90 sólo quedan la de Cataluña, la de Madrid y alguna otra, y entonces él quería sondear cuál era el grado de interés, por parte de la comunidad artística vasca, de hacer una asociación de artistas que integre digamos a toda la gente de la profesión del País Vasco.

Yo creo que en concreto aquí porque no se tuvieron los suficientes reflejos y la gente tiene poca capacidad, a mí me mosqueaba mucho dos cosas en concreto... yo no lo dejé hasta el final-final, de hecho yo no lo he dejado, pero se nos escaparon cosas para las que era fundamental tener reflejos políticos. Al poco de empezar hubo aquello del Athletic en la sala Rekalde, que Morqui como siempre va a liarla y la consigue. Respuesta de MEDIAZ, cero. Y me acuerdo de dos o tres asambleas que tuvimos sobre el tema y la gente decía que no podíamos sacar la cara a Morquillas porque él había ido a buscarlo y, en cierta forma, yo estaba todo el tiempo diciendo «ya, claro que ha ido a buscarlo, pero nuestra postura es nuestra postura», las asambleas que teníamos eran del tipo «no le podemos apoyar porque ha jugado a provocar y vamos a entrar en un juego de provocaciones...». No sé si sabes que a Morquillas le censuraron una obra y se la retiraron de la exposición.

Eso me suena, vaya curriculum, me recuerda a lo que ha ocurrido en los últimos tiempos entre Morquillas y el Museo de Bellas Artes...

Y aunque fuera parte de una obra conceptual de Morquillas basada en la provocación,

yo decía «¿y...?» Es que aunque fuera así, ¿y qué? O sea, vale, ha hecho eso, pero en el caso de lo del Athletic en Rekalde hay un hecho irrefutable: le han censurado. ¿Que lo ha ido buscando? Me da igual. Tenemos que tomar una postura política contra la censura, si no estamos a medias. Y MEDIAZ al final lo dejábamos estar...O sea, no se puede ser políticamente correcto y estar luchando a la vez, cuando hay una situación así, tienes que dar la cara, aunque te lo hayan hecho a propósito y aquí es paradójico porque con todo el rollo que hay de... me da igual, es que me da igual cuál es el juego de fuerza entre él y Bakedano, entre él y Viar, entre él y no sé quién... Lo real es que están funcionando como funciona cualquier museo, claro, ahí no hay ningún problema, pero el problema es cómo funcionan todos los museos. ¿Y cómo funcionan todos los museos? Tú expones en el Reina Sofía y jadelantas tú el dinero! porque no cumplen los plazos, porque no sé qué, porque no sé cuántos... Y aquella era una oportunidad de jugar a la contra pero no sacamos cara, que hay quien piensa que así te subes al carro de éste que va provocando y liándola, vale, pero si Morqui pierde para mí perdemos todos, perdemos todos los artistas. No voy a decir nombres, pero es que yo tengo amigos que han expuesto en el Reina Sofía y han tenido que pedir dinero a la familia... Es decir, no es que lo haces para esto y esto es lo habitual, no sé, conozco bastante lo del Morqui y no sé, «en cuanto no entre la tela te lo paralizo y sabes una cosa que cuando te lo paralizo se generan gastos de almacenamiento, de transporte...Y esto te lo repercuto». Y eso cualquier empresa del mundo... cuando yo hacía decoración me lo repercutía, pero nosotros estamos acostumbrados a tragar, a mí me dicen que me vas a pagar la tercera letra de la decoración de este bar, mira este garito es de cuando curraba en eso, y me has dicho que me vas a pagar el próximo mes y yo te entrego las mesas ese mes y tu no me pagas, te las retengo y además cuando las quieras te retengo esto más lo que me ha costado tenerlas almacenadas ese tiempo, eso es lo que tenía que ser lo lógico.

A mí lo que me han dicho es que las obras se las ha retenido el museo y tú imagínate que te has pasado los últimos cinco o seis años trabajando y te lo retienen...

Yo lo que he leído en su blog y luego lo que me va contando él, y básicamente responde a que hay unos plazos por los dos lados, «a mí en el momento en que tú incumples yo tengo mi fuerza, eso sí que está claro que el tío ha forzado y ha estirado el plazo hasta el final, ¿ah, no me llega? Venga, ni media de margen, a por ti», y el otro igual «nosotros solemos hacerlo así», ¡el típico «solemos hacerlo así» del museo no vale! No vale. Y luego preguntas a la gente que ha trabajado con museos y lo poco que he trabajado yo con museos y es que es así, te pagan cuando les sale... y jeso no puede seguir así! Y todas las instituciones lo hacen. ¡Es que no tenemos un capital! Yo cuando hice lo de *Real Re-*

IN/VISION/REMOTE, 2004.



moted Guided conseguí subvenciones fuertes, al primero le dije que me hiciera un papel con el que poder ir a pedir un crédito, porque si no, no lo podía hacer.

Es alucinante porque nosotros como personas, como individuos tenemos que pagar puntualmente, en cambio las instituciones siempre hacen lo que les da la gana con los tiempos, y todo eso que retienen es una pasta...

¡Claro! A mí, sea como sea, estoy seguro que éste lo ha forzado hasta el esperpento, estoy segurísimo, porque le tenía ganas al Viar... Pero que lo estemos dejando pasar di-

ciendo «es una obra conceptual de éste», yo no lo veo así, la gente está en la junta pero cada uno va como diciendo «mientras no me pase a mí y le pase al de al lado...». Y yo no soy quién para decirlo porque yo lo único que hago es hacer esta especie de apología cuando le pasa algo así a alguien...

¿Has oído hablar de la Asamblea Amarika en Vitoria?

¿Qué ha pasado con Amarika, están en activo, no?

Sí, sí. No sé si sabes que después de que se cerró la Sala Amárica, en el año 2002, justo cuando se abrió Artium, se creó una Plataforma con el mismo nombre para luchar por el no cierre y todo lo que significaba la sala para el arte joven y el tejido artístico local. Estábamos bastante gente en esa plataforma y conseguimos 6000 firmas de apoyo, se hicieron muchas cosas...Pero ocurre algo un poco extraño, pasados seis años es la Diputación de la Álava la que hace un encargo a un grupo de artistas para gestionar tres espacios, es decir, no sólo la Sala Amárica sino también el Archivo del Territorio Histórico de Álava y la Sala Ignacio Aldekoa (la sala de exposiciones de la Casa de Cultura). Se realizan una serie de reuniones y se constituye una Asamblea, en la que yo también estoy, actualmente hay unas cuarenta personas, y de esa asamblea, por votación, sale un grupo llamado "Consejo" formado por cuatro personas que son quienes programan.

Sí, me llegó algo, que además la Diputación está poniendo muy pocas pegas para todo...

Por una parte, lo malo es que es un encargo de una institución, con un presupuesto que está claro que surgió de los recursos que se destinaban a la Anual Amárica que se los había llevado Artium en su día, pero luego no dedicó ese presupuesto a una verdadera relación con el tejido artístico local. Total que Diputación de repente decide confiar a un grupo de artistas la programación para estos tres espacios que te he dicho antes...Yo que estoy dentro, lo veo positivo porque creo que deberíamos unirnos para la defensa de nuestros derechos, la creación de debates, la dignificación de la profesión, aunque una pega que le veo es que en estos dos años han programado a saco y quizá estén incluso precarizando un poco la labor de gestión. Aunque por supuesto que también tiene cosas buenas dentro de lo muchísimo que se ha programado tanto de películas, exposiciones, conferencias, y el mismo hecho de mantener a la comunidad artística en contacto, reuniéndose, debatiendo...Y al hilo de lo que hemos hablado antes de lo de Morquillas, la Asamblea Amarika ha defendido a personas que han sufrido atropellos por parte de distintas instituciones, a Marrodán con la reubicación de la escultura de Lakua o a Nekane Aramburu con el cierre de la sala Espacio Ciudad...

¿Qué ha pasado con Nekane?

Ella dirigía la programación de la sala Espacio Ciudad, donde estaba la antigua sala San Prudencio, que era una sala que tenían proyectos relacionados con arquitectura, fotografía, conferencias...y de pronto le comunican que cierran la sala con la excusa de que necesitan ese espacio para almacenar archivos.

Eso no me había llegado...

Están recortando por todos los lados y ya sabes que en política, antes que nada, lo primero que recortan es de cultura ...

Pero en relación a lo precario y tal...

Lo que destinan a Amarika al final no es tanto dinero y con ese poco han hecho muchísimo...

Claro, a mí no me ha llegado que estén pagando mal...

Sí se está intentando pagar a toda la gente por su trabajo...

A eso se le llama optimizar. Si pagan mal sí, pero si no...

Pero por ejemplo los cuatro que están en el Consejo no sé si están cobrando como cobraría un gestor normal y, a su vez, luego contratan a otros comisarios o comisarias para distintos proyectos...

Eso por ejemplo tampoco me parece mal. A mí me parece que eso habría que instrumentalizarlo. Si no cobran como un gestor normal igual es que los gestores normales están cobrando de más, porque ahí lo que puedes hacer es... Una cosa que nosotros hacíamos mogollón en Abisal y yo creo que por eso Abisal no ha tenido problemas de subvenciones casi nunca y una vez que tuvimos problemas encima les metimos a juicio. La historia es que se generan agravios comparativos, «si yo lo hago así, ¿por qué tu no lo estás haciendo así?». Para mí esa es la lectura que tendrían que recibir ese tipo de rollos: si yo con menos dinero consigo pagar al artista y hacer todo, estoy poniendo en evidencia que tú tienes una estructura que ya te vale. Mira cuando lo de la mesa redonda del Guggenheim me pasó una cosa, tenía a Durana aquí al lado, él había contado lo que habían estado haciendo en el museo, era algo de estructuras gestoras o algo así, y yo conté pues lo que cuento en uno de estos textos que te voy a pasar, y de repente alguien del público preguntó «y bueno, ¿por qué tú manejando más dinero consigues una repercusión similar a la de cosas como Abisal?». Y le contestó Durana con toda la pachorra y todo el saber que le da el tener el culo bien sentado, que el museo es una estructura que tiene muchísima más burocracia y entonces necesita más dinero y que la propia estructura impide que la gestión sea más fluida. Y me salió del alma, «eso se

soluciona rápido»- le dije. «Eso en vez de hacerlo así, repartes una parte y dejas que ellos mismos sean los que la gestionen y te quitas ese trabajo», (que a fin de cuentas es lo que ha hecho Diputación con todo el morro del mundo, por eso te estoy diciendo que no les ha salido ni tan mal). Y me contestó: «bueno eso sería algo a estudiar...». Y luego a micrófono cerrado me suelta sonriendo: «Eso ni en otra vida, majo». No me lo podía creer. ¡Tenía razón él, su modelo es muy caro!

Bueno, pues aquí paramos, muchas gracias Alberto.

ENTREVISTA ANA DÁVILA, 1/12/2010

Ana Dávila (Mogro, Cantabria, 1968), licenciada en bellas artes por la UPV/EHU (1993), donde se especializa en audiovisuales, sus inicios en el arte se remontan al Proyecto Mostra, colaboró con espacio En Canal y espacio Abisal, y prácticamente ha realizado toda su obra en colaboración, pero también tiene producción videográfica propia. Actualmente forma parte del equipo de Recrea2 junto a Beatriz Silva.

Tú has trabajado la mayor parte de tu carrera en colaboración, bien con Alberto Lomas o con otros artistas ¿Crees que lo que habéis ido haciendo es alternativo? ¿Lo consideras un arte independiente o al margen del arte digamos legitimado por el sistema?

Yo creo que es un término que está gastado hace mucho. Porque en principio el concepto que sería hacer una vía paralela a lo que existe o a no depender de las pautas o de las cosas establecidas, normales, ahora ya se usa para todo, para música, para ropa, para... Son palabras que ya han cambiado mucho de significado.

Entonces, ¿tu trabajo crees que no tiene que ver o no ha tenido que ver con esto de lo alternativo? Tú lo consideras un trabajo dentro del arte contemporáneo igual que cualquier otro.

Sí, bueno, en el Proyecto Mostra sí que había una intención clara de mostrarnos y de trabajar un poco a la contra de lo que está más establecido. La obligación siempre de marcar disciplinas, del trabajo individual dentro del arte, había una intención clara de trabajar contra eso. Pero luego ya, el resto de los trabajos casi todos son colaboraciones que tienen más que ver con las capacidades de cada uno al juntarte, que ya con una idea más concreta de hacer un grupo compacto para trabajar dentro de... En el Proyecto Mostra que hicimos series para cada capital de hecho había uno que era de escultura, otro era de pintura, otros eran de audiovisuales, entonces, todo el trabajo (que todavía estábamos en la facultad) se presentaba a la clase en que estaba cada uno para que le

puntuaran a él.

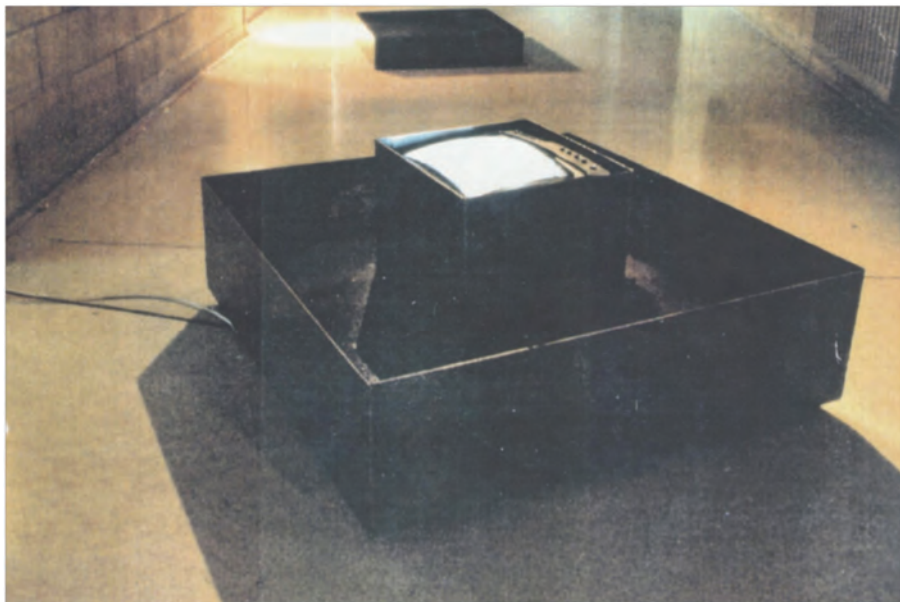
Eso me interesa porque yo en realidad hago la tesis porque se trata de hacer que en la universidad esto sea algo normal. Por ejemplo Alberto, me decía, que tuvisteis algún problema porque claro, ¿esto cómo se evalúa? Algunos profesores siempre están preocupados por el tema de quién ha hecho qué...aquí quién es el que verdaderamente ha trabajado, cuando han trabajado todos...

A mí eso me pasó con una...en color, en tercero, que al final me obligó a ir a clase a hacer el paripé de verme hacer una cosa a mí. Buscamos un aula para trabajar, nos dejó Fito Ramírez la de Procesos y nos instalamos por allí. La asistencia a clase y trabajar en clase era algo complicado.

Ya, porque muchas cosas las haciais fuera o las trabajabais entre todos... ¿Por qué empezáis a trabajar juntos? Porque veis que se puede, ¿por qué? Porque es como complejo, ¿hay una necesidad de trabajar juntos?

Sí. La primera necesidad que tienes para trabajar juntos es que juntando cuatro puedes abarcar, económicamente, por tamaño, por todo, puedes abarcar cosas más amplias y complejas, que si lo hace uno solo, más aún cuando estás en la facultad. Puedes hacer cosas más grandes de tamaño, de complejidad, de recursos, de todo...

Proyecto Mostra, obra descrita en el informe del grupo como «vídeo integrado en obra tridimensional», 1992.



¿Y cómo empezáis a hacerlo? ¿Os conocíais de la facultad?

Yo a Alberto ya le conocía de Vitoria, de antes de ir a la facultad. Yo también nací en Vitoria. El primer proyecto nuestro de la serie de las chapas, Alberto lo había empezado con Claus.

¿Puedes explicar un poco en qué consistía?

Se ponían tres chapas de metal de 2 x 1 en la calle, en sitios donde habitualmente se ponen carteles, ya sabes que se va poniendo al final una capa gorda de carteles, se dejaba un tiempo y luego se recogían... Finalmente se les daba el tratamiento...

Lo que hacíais era como darle un... para sellarlo o así...

Sí, luego se les hacía un tratamiento yo creo que es con parafina, que presionaba el plano de la zona donde estaba ubicada. Así empezamos con el proyecto pero luego estaba el proyecto sin acabar, también por lo que supone... Si pones chapas de 2 x 1, con una kilada de peso...



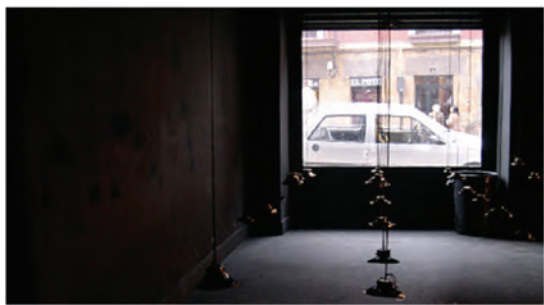
Proyecto Mostra, *Serie I*, 1990.
Plancha de 170 x 250 cm colocada
en Vitoria-Gasteiz, que desapareció
antes de ser recogida por el grupo.

Y pusisteis en Donosti, en Vitoria y en Bilbao. En las calles donde pasaba más gente o en los sitios donde se ponían más carteles...

En los sitios donde más carteles se ponen son sitios de mucho tránsito, de paso.



Fragmento del cartel de la exposición *Proyecto Mostra* en Vitoria-Gasteiz, 1992.



Cryingoutfor, 2003. Instalación sonora en espacio Abisal, Bilbao. Partiendo de veintisiete fuentes (gritos) de sonido pedidos a, y generados por, otras tantas personas, se manipula el sonido extrayendo secuencias escogidas, y se reproducen simultáneamente a través de cincuenta y tres altavoces dispuestos por la sala de forma regular, generando una única voz, un único lamento, que ocupa todo el espacio debido a una petición unisona, con derecho a manipulación.

¿Y tú te acuerdas por qué le pusisteis el nombre de «Proyecto Mostra»?

De eso no me acuerdo.

Ahí también incluía a la gente, colaborabais entre vosotros y con las aportaciones de la gente. Era dejar que se haga solo, era casi como un «ready made» de un trozo de pared encartelada, luego cogíais eso que estaba ahí, lo cambiabais de sitio y colocabais...

Al ir rebuscando, en una hojita de presentación de un trabajo, he encontrado esto (muestra un dossier con esquemas y fotografías de los primeros trabajos del Proyecto Mostra) que formaba parte de una de las líneas que hemos trabajado, el concepto *ready made*: cosas que ya estaban ahí que según el tratamiento que le des, pasan a ser arte o no.

Bueno, a partir de ahí, ¿qué crees que te ha aportado trabajar en colectivo en comparación con el trabajo en solitario cuando has hecho algo individual en sonido o en vídeo?

El trabajo individual que he hecho ha sido bastante más tarde. Yo creo que la primera expo que tengo sola es en Abisal en 2003.

Entonces los trabajos individuales de antes eran sólo trabajos de clase y ejercicios así.

Sí ejercicios, esas cosas que luego tu madre cuelga en la pared.

Yo tengo la sensación de que los temas que se pueden abordar trabajando individualmente y trabajando en grupo son diferentes. Trabajando individualmente la gente tiende a hacer cosas más relacionadas con su ego, con lo psicológico. Y en cambio trabajando en grupo el discurso...

Claro, trabajando en grupo el discurso tiene que ser más común, tiene que haber algún punto que tengan en común...En relación a nuestro caso concreto sí que creo que hay una diferencia entre el Proyecto Mostra que es de cuando estás en la facultad, cuando te empiezan a molestar las cosas de las disciplinas, de cómo está planteado todo. Entonces sí que era un poco contestar a eso, pero luego ya el resto de los trabajos han sido más colaboración por cercanía, y sobre todo luego ya por capacidades. Porque yo siem-

pre que he colaborado con gente me he encargado más del vídeo que de otras cosas.

Tú te has ocupado más del vídeo y del sonido, ¿siempre?

Sí.

Y de la documentación, porque Alberto me dijo «todo lo de imagen lo tiene Ana». Como siempre hacía las ediciones y el vídeo, casi toda la documentación la guardo yo.

Luego tengo otra pregunta, así como obligada, que igual es un poco inútil y parece demasiado sabido, pero ¿tú crees que la forma que teníais de trabajar influía en los resultados? ¿Utilizabais alguna de estas técnicas de trabajo colectivo típicas como el cadáver exquisito, el brain storming, el intercambio de roles, ¿usabais algo de eso?

Era bastante dinámico. *Brain storming* por ejemplo sí que ... había como un apartado al desarrollar los proyectos, pero siempre se mantenía... por ejemplo en la «Serie 1» sí pone de quién era la idea original y entre quienes se ejecutaba. Y luego en todas las series hay un proceso de trabajo...

Vosotros mismos explicabais lo que había aportado cada uno...

Sí. Y luego el tipo de trabajo, siempre había como una primera parte de localización que siempre era más trabajo en la calle o a partir de fotos de la calle; entonces sí que había ya como una pauta a desarrollar y sí que estaba claro que hacíamos una parte más de instalación, de objeto físico, parte de vídeo, parte de sonido. Es como que a partir de una pauta había como una idea para extender todo el proyecto. Luego ya en el cómo hacer cada cosa era todo mucho más...

Eso también me decía Alberto, que a veces un proyecto parte de una persona pero después se meten tanto las aportaciones de la gente que va cambiando muchísimo, o sea, que ya no es el proyecto sólo de la primera persona, sino que se va transformando.

Es como si alguien dice, quiero hacer una bicicleta eléctrica y le vas dando vueltas y en el proceso terminas haciendo una moto. Evidentemente ya no es la idea del principio...

¿Y eso no es doloroso para la gente?

No, porque cuando vas a trabajar tampoco llevas el proyecto ya elaborado y acabado como para que nadie le pueda meter mano. Llevas una idea en función de que se va a desarrollar después, no la llevas desarrollada... entera. Tienes la ventaja de que te solucione la papeleta de tu idea porque si no tu no la harías o al revés...

Quieres decir que te aporta más de lo que quizá te puede quitar.

Yo creo que sí.

Lo preguntaba porque el mundo del arte está hecho de personas con un ego un poco más hinchado que la media. Quiero decir que alguna gente igual se puede sentir molesta si se les toca un proyecto...

Normalmente la gente que es así suele trabajar de otro modo. Porque para tener disgustos, no...

Lo importante yo creo que es que al trabajar en grupo te obligas a explicar muchas cosas que trabajando solo no.

Sí. Trabajando en equipo tienes que convencerles de lo que te parece que es idóneo y por qué. Pero también hay veces, cuando llevas mucho tiempo trabajando con una persona, que eso se simplifica muchísimo. Hay muchas cosas que ya no hace falta ni comentarlas.

¿Qué colectivos internacionales o estatales os han interesado más o te han interesado más? ¿Mantienes contacto con alguno de ellos?

Esa pregunta sí que cuando la vi... Por supuesto, pero no me acuerdo ni de la mitad. Además como proyecto nuestro también hicimos un trabajo para historia, que hicimos entre los 5 también, sobre grupos artísticos que había en la península. Contactamos con una gente que trabajaba en Aranda, con otros de Burgos,...

¿Los de A Ua Crag?

Sí, esos son los de Aranda. Ahí tomamos contacto con gente que estaba trabajando... Había muchos colectivos que cada uno trabajaba por individual pero luego se juntaban más ya a la hora de mostrar los trabajos.

A los de A UA CRAG les hice una entrevista a mediados de los noventa, hablé con Julián Valle y con Alejandro Martínez, y entre otras cosas me dijeron que vivir en Aranda de Duero era como vivir en la periferia de la periferia, y que entonces ellos se habían juntado en el año 1984 para darse fuerza unos a otros y que no necesariamente trabajaban siempre en grupo, sino que en ciertos proyectos se juntaban dos o se juntaban cuatro, pero que de hecho una vez intentaron hacer una obra entre varios, una obra pictórica, imagínate un cuadro...y que al final Néstor tenía tanta personalidad o era tan arrollador que cada vez que cogía el cuadro era 'un cuadro de Néstor' porque tapaba todo lo de los demás. Pero luego dentro del grupo había dos líneas colectivas, una era...Red District que hacía proyectos urbanos públicos y la otra era La Constructora 11 que realizaba proyectos escénicos y multimedia. Perdona, que me voy del cuestionario...

¿Qué respuesta encontráis, o encuentras, del público o las instituciones u otros artistas al tipo de trabajo que habéis hecho? Recuerdas alguna reacción de la gente, así...

Yo creo que ahora es más sencillo. Con «Proyecto Mostra», algunas obras que si presentábamos a por ejemplo la de noveles de Guipúzcoa o a la de..., ahí sí que siempre se presentaba a nombre de uno.

En las instituciones.

Igual que te exigían que lo presentaras en pintura o en escultura,...

¿Te obligaban a inscribirlo en una disciplina?

...También te obligaban ponerlo a nombre de uno, como representante, pero tenías que ponerlo todo a nombre de uno.

Eso ya ha cambiado algo afortunadamente.

Eso hoy en día es más sencillo, ya se entiende que se pueda presentar un colectivo a cualquier concurso y también lo de las disciplinas se les está pasando. Al final el sistema va asumiendo lo que ve a su alrededor.

¿Y los demás artistas lo veían normal?

Sí, el resto...

El hecho de trabajar en equipo supone ceñirse más o menos fielmente a un proyecto o una intención clara, lo que impone una demora de la acción respecto a la inmediatez de la necesidad propia del o de la artista individual, ya que hay que llegar a una serie de acuerdos más o menos consensuados que si tu trabajas individualmente que haces lo que te da la gana, tú estás con tu música y es un trabajo más inmediato y espontáneo. ¿Qué opinas de esto?

Un poco si puede ralentizar, pero casi más también será si trabajas con gente que no vive en la misma ciudad, pero si no tampoco. Normalmente cuando trabajas si estás colaborando, estás trabajando en equipo, lo que haces son puntos de encuentro y luego entre punto y punto te asignas un trabajo para desarrollar. Para no tener que estar discutiendo cada dos por tres o dándole vueltas...

¿Cuáles crees que son los trabajos que has hecho que más te han gustado a ti, los más interesantes en que has participado?

Para mí el más interesante es el de «Feedback», el que te comentaba Alberto. Que empezó con una propuesta de Alberto para una performance con la cámara y al final acabó siendo un proyecto común, de hecho se presentó para subvenciones y para otros even-



Cryingoutfor, 2003. Instalación sonora.

tos, ya cada uno con su parte. Yo me encargaba de la imagen y Aitor se encargaba del sonido.

Me gusta también porque de un proyecto que empezó como una grabación, más la parte de imagen para el proyecto de Alberto, al final se convirtió en un proyecto de tres, pero sigue funcionando entre Aitor y yo sin Alberto.

¿Sigues con eso de alguna forma?

No, luego hice una serie de vídeos para "Intervenciones TV" que también están basados en el feedback.

Feedback significa, como respuesta a algo, ¿no?

Sí, es más como realimentación.

Si como que respondes a algo.

Cuando tú no has tenido, ..o sea, alguna cosa que hayas empezado tú, ¿tienes ahí cosas en la recámara, como tuyas?
Ahora mismo no.

Porque esto absorbe mucho?

Entre otras cosas sí. Y los trabajos y las obras que he hecho han sido más porque primero me han dicho para que los haga, entonces me he puesto las pilas y lo he hecho. La última exposición de Abisal me rondaba la cabeza desde hacía años...

Eso, ¿cuándo ha sido?

En el 2003 creo.

¿Ahí qué hiciste?

Era una instalación de cinco bafles, vamos el cono solo, como si fuera un bosque de conos, todos los conos colgando. Estaban reproduciendo a 20 pistas y todo hecho en básico. El sonido que reproducían eran bucles manipulados de gritos; los gritos se los pedí a los amigos, que me enviaran una archivo con un grito.

¿También era en grupo?

Lo que pasa es que el día que tienes que pedir algo es que tienes mucha más gente para que te eche una mano. Porque también

para hacer el montaje Aitor me estuvo ayudando para poner todos los bafles, otro me estuvo ayudando a...

El otro día me sorprendió porque hablabais de esto (Recrea2) como una empresa, como si no tuviera nada que ver con el tema artístico. Porque ahora hay gente como Consoni, Amasté, Funky Projects que trabajan como empresas y que son capaces de defender eso como arte y a vosotros os vi como «No, no, no. Hace tiempo que no hacemos nada». Como que esto está absolutamente separado de lo otro y ¿por qué no creéis que es tan 'artístico' como lo otro?

Defender este trabajo como obra, va en cada uno.

¿Tú no lo ves para nada relacionado?

Yo no lo veo.

Yo tampoco conozco muy bien las cosas que hacéis en Recrea2, ¿sólo cursos?

No, en las otras piezas sigue un proceso el que... la diseña, la construye, la... Luego... no es que tú te pones a hacer lo que te da la gana y luego buscas a quién le puede interesar...

Pero, Ana, la mayoría de la historia del arte son respuestas a encargos. Hasta la Capilla Sixtina es un encargo, todo. El cliente pide, pero luego tu respuesta puede ir súper-más-allá de lo que...

Sí pero el proceso, a mí me parece que es distinto. No digo que no se pueda considerar arte, si alguien es capaz de defenderlo...

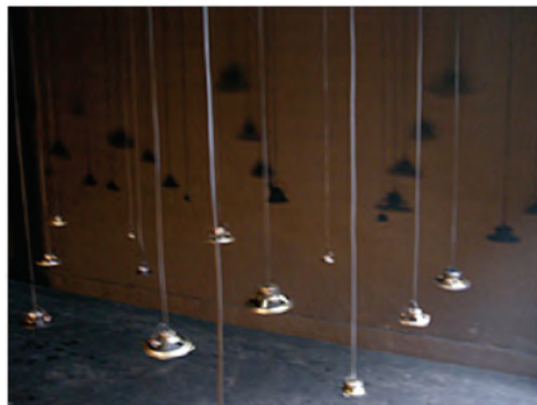
Pero tú lo ves muy diferente a lo que tú puedes hacer sin clientela, cuando trabajas a lo tuyo.

Sí. Es que el punto de partida es el cliente.

¿Y qué opinas de estos grupos que sí lo defienden como arte?

Pues a veces me convence y otras no. Yo lo veo como una estrategia promocional suya...

¿No crees también que tenemos como asumido, sobre todo la gente de nuestra generación, que si algo es rentable no es



Cryingoutfor, 2003. Instalación sonora.

arte? Es decir, la idea de que si a todo el mundo le gusta lo que hacemos es que algo estamos haciendo mal...Y esto no lo ven así las nuevas generaciones, hay que sobrevivir y el hecho de que algo sea rentable no quiere decir que no sea interesante, o que no sea artístico. Tenemos la idea de que lo hecho «por amor al arte» es lo más interesante, y que la mejor obra nunca se va a poder vender...Y por eso lo que es rentable y tiene una salida comercial lo miramos con sospecha...

La cosa es que al final, el punto de inicio podría ser válido, el problema es que en el momento en te metes en esa dinámica salirse me parece muy fácil y no darse cuenta de que te sales todavía más. En principio no tiene por qué ser malo, pero hay un tránsito muy fácil y desviarse y estar en otro sitio sin haberte dado mucha cuenta. Yo por ejemplo cuando curraba de técnico de sonido acabé pensando que por gusto vale, pero por trabajo... Ya cuando te ves en el escenario pensando que el grupo haga... Total para qué, para lo que está haciendo. En realidad da igual lo que el grupo haga en el escenario, mi trabajo es que se oiga, no es otro.

Ahí te ves más haciendo un servicio, más que sentirte identificada con lo que está haciendo ese grupo.

Para poder disfrutar del trabajo, en ese en concreto, es mejor hacerlo por gusto que por dinero.

Y respecto a las imágenes, si tuvieras que elegir imágenes que se vayan a publicar con lo de Mostra o con lo de Feedback, o con lo que has hecho después, ¿tienes imágenes?

Sí. De Mostra encontré unas cuantas.

¿Lo puedo escanear y luego te lo devuelvo?

Estas son las de las chapas...

Una vez de que recogíais la plancha de la calle lo que le hacíais era la pátina y luego le poníais el sitio y la fecha. Luego una nota sobre el proyecto.

«Manipuladas por el entorno y los actores». Por ejemplo en esta el entorno está tachado, una de las chapas desapareció.

Entonces alguien le gustaban porque para robarse semejante cacharro...

O algún chatarrero.

Claro, claro, si alguna vez se ha oído que roban hasta las tapas de las alcantari-llado... Pues vale la escaneo y te vuelvo a pasar.

Esto era que cogíais cosas de la ría, era otro proyecto.

Sí. Este es el segundo. Este es la serie 2, el otro era serie 1. Mostra era el nombre del grupo entre Claus, Alberto, Manu, Rosa y yo (no entiendo bien los nombres creo que dice eso).

Este de qué iba. Cogíais cosas de la ría y luego las envasabais, ¿o cómo iba?

Primero hicimos un recorrido fotográfico por las dos márgenes de la ría desde aquí hasta Portu, hasta el Puente Colgante y luego de todos los objetos que se encontraban... hubo cuatro que sacamos y los llevamos a prensar, luego les dimos una pátina entera de poliéster para que se quedara tal cual estaban, luego los enmarcamos con la foto de cuando estaban en la ría y se recogió, el punto del sitio y luego estaba metido en un plástico donde estaba puesto todo el recorrido de la ría que habíamos hecho.

Tenía un punto conceptual, por un lado presentar el objeto tipo, bueno como ready made, pero luego también un punto conceptual en el tema del tiempo: ¿dónde? ¿Cuándo?

En todos estaba la localización, en realidad era un proyecto muy urbano, siempre partíamos de elementos de la calle. Salieron 4 piezas...

Las primeras que se hicieron de las (planchas) robadas, se hicieron en blanco, siguiendo el proceso.

Cuando se colocaba estaba así de limpia, ¿presentabais una plancha pero ya con un dibujo?

No, no. Las chapas se atornillaban a la pared limpias. Después de un mes se recogía, pero alguno las recogió antes.

Esta era una bandeja que había en el suelo.

¿Y ésta qué medidas tendría? Es que tengo que poner debajo de cada imagen un poco, pues eso, año, medidas,...

Esto es del 90.

Ah, sí pone aquí, agosto del 90, ¿y la medida?

3 x 2 metros.

Este era diferente, era una bandeja me has dicho.

Era una bandeja, es una parte de la instalación que iba en el suelo con agua que llevaba encima el objeto empaquetado.



Proyecto Mostra. Serie II, 1991.

El objeto como envasado al vacío, como esto pero en tridimensional. Esto es un plano, ¿no?

Sí, eso estaba en la pared.

La bandeja, ¿qué es una foto metida?

Sí estaba la foto metida debajo también sellada con poliéster. Luego había una pantalla donde iban pasando las imágenes de todo el muestreo que habíamos hecho.

¿De los objetos recogidos?

No, de todos los que fotografiamos.

Los objetos que salían de la ría tal cual.

Es que hicimos un rastreo fotográfico pero no recogimos todos. Recogimos 4. Pero por la proyección iban pasando todos los que habíamos fotografiado.

¿Esta instalación de cuándo es?

Esta pieza es de la sala... Dendaraba, del año 1992.

¿De estas obras no tenéis más fotos? ¡Qué pena!

De las instalaciones no encuentro más... Igual alguna más hay porque esta es de esta instalación que la montamos primero en la facultad.

¿Y tú crees que en la sala Araba tendrán imágenes de las cosas que se han ido haciendo?

Igual no.... Esta es de la última.

¿Txema Franco tiene fotografías de estas cosas que hacíais?

No porque a Txema le conocimos después de esto. Y esta es de la última que hicimos. Esto son moldes de alcantarillas e hicimos moldes en poliéster y el luego el positivo en pasta de papel que estaban en una instalación en el suelo, de hecho según pisabas, luego lo del suelo lo desgastamos. Iba con unas letras de poliéster que tenían dentro objetos personales de cada uno, estaban de Erasmus y hay una de Lisboa, de Bilbao, de Marsella,..

O sea, que tenía mucho que ver con los lugares, siempre poníais el nombre de la ciudad. Esto de qué año crees que es?

92,... 93.

Ya estabais en «En Canal», en el 94 empezáis.

Sí, de hecho, la lonja donde está luego En Canal la cogimos como taller y estábamos todavía trabajando juntos. Y estos se hicieron allí,... los robamos de la aeronáutica, la fábrica que había al lado. Era cuando estaban tirando ya la aeronáutica y los cuadros y los marcos los sacamos de allí.

La instalación se hizo en la Merced, antes de que la arreglaran.

El problema de muchos de estos trabajos es que luego no aparecen en ningún sitio. Que son trabajos complejos vale, pero que aparezca por lo menos una reseña de que eso existió y que era complejo, por lo menos que se vea algo.

También es complicado, como le pasa a ella (Beatriz Silva), que si estás haciendo performance no puedes estar también documentando. Tiene que ser alguien que esté fuera.

Este es del 2003, otro proyecto de Alberto... en Ciberart. En ese estaba Alberto, estaba David (otro chaval de Madrid) y yo hacía toda la parte de imagen.^[158]

ENTREVISTA LUCIA ONZAIN, 29/06/2011

Lucia Onzain (Bilbao, 1964), estudió escultura en la Universidad de Barcelona y obtuvo una beca Fulbright para el estudio de animación e imagen en movimiento en Nueva York, tras una larga trayectoria como escultora, en la actualidad colabora con la asociación *tan-tak* para la realización obras en el espacio público relacionadas con la historia de los lugares.

El cuestionario es orientativo, las preguntas son un planteamiento general, como guía de la que partir... Es un cuestionario pensado para colectivos estables, pero luego hay muchísimas personas que trabajan colaborativamente para proyectos concretos y hay gente que trabaja así de manera habitual... Bueno, parece que el mundo del arte sigue favoreciendo lo individual, una de las cosas por las que yo estoy haciendo mi tesis sobre este tema es por eso: porque en los centros y universidades donde se enseña arte se piden exclusivamente trabajos individuales, uno siempre tiene que desarrollar su ego, su expresividad de manera individual. Y se trabaja muy poco el hecho de, bueno, yo ofrezco esto al grupo y el grupo me da esto a mí y entre todos vamos más allá de lo que individualmente podríamos hacer...La razón de esta tesis es poner en valor este tipo de metodologías frente a un sistema que lo que hace es primar y premiar lo individual.

Dentro del sistema del arte, la primera pregunta va un poco sobre esto. Si crees

^[158] Par más información ver: <http://vimeo.com/17854723> (consultado el 7 de diciembre de 2011)

que todavía se sigue mirando a las obras hechas en grupo como algo que está fuera del ámbito artístico legítimo, ¿no?

Si consideras lo que hacéis como algo fuera del sistema, o alternativo al arte que existe, ¿de qué manera lo valoras tu?

Depende de lo que llamemos sistema del arte... Por una parte te diría que sí y por otra parte te diría que no. Por una parte te diría que de alguna manera yo tengo la sensación que aunque nunca he estado en el sistema, ha habido momentos en que he dicho esto yo no quiero porque esto no me aporta.

¿Cómo que no has estado en el sistema? Te has educado en una facultad de Bellas Artes, has ganado premios, has accedido al sistema de concursos,... Eso es el sistema del arte, pero ¿a qué te referías, a que nos has tenido una galería con la que trabajar...?

No, no, he tenido de todo eso. He estado en el sistema, pero tengo la sensación que aun habiendo estado claramente en el sistema, porque sales de la facultad vas dando una serie de pasos, te presentas a concursos, una serie de becas, te vas metiendo, empiezas a trabajar con una galería. Vas haciendo todo un proceso que es como inevitable. Podría haber sido de otra manera, pero en mi caso fue así.

Pero mirando hacia atrás tengo la sensación como que yo no pertenecía a él, es una cosa muy personal, no sé cómo explicarlo. No pertenecía a él, no sé por qué, pero por muchas cosas, siempre está el hecho de ser mujer que siempre está ahí, pero tengo esa sensación.

Por otra parte sí que, según en qué ámbitos, los trabajos colectivos no están dentro del sistema del arte pero esto se está abriendo porque la sociedad se está abriendo también, cada vez es mucho más pluridisciplinar, los trabajos son más pluridisciplinarios, el arte está en el mundo.

Sí. No. Sí. No. Depende a lo que llamemos sistema del arte... Si vas a las grandes colecciones todavía eso no está dentro, pero igual estar dentro no interesa. No me parece representativo estar en una colección u otra.

Entonces da igual ese asunto. Ahora estoy leyendo un catálogo del Museo Fredericianum de Kassel del año 2005 dedicado a una gran recopilación de colectivos y es curioso porque muchos de los colectivos son grupos callejeros, gente de guerrillas... Y de pronto esos grupos de verse haciendo serigrafías en camisetas y pósters para las calles y cosas performativas, pero más bien manifestaciones públicas... se han visto desarrollando ese tipo de cosas dentro de un aparato institucional que lo

ha convertido todo en arte, pero un arte que ya no tenía la vida que tenía en los otros contextos. Es como si el mundo del arte quisiera insuflarse de esa vida que tienen las acciones de esos colectivos, pero digamos que las mata, inevitablemente las desactiva.

Es que es colonizar. Es como una potencia extranjera que llega y coloniza.

Así que es casi mejor no estar en el sistema para tener la flexibilidad y la potencia...

Una cosa que has dicho antes porque hablabas de lo privado y lo subjetivo y lo colectivo. Yo creo que trabajando en colectivo tienes mucho más en cuenta el receptor, es otra manera de trabajar totalmente diferente. En un trabajo individual es como yo, yo misma, yo... Se ve en la facultad. Y trabajando en colectivo, ya no es sólo el trabajo de muchos yos sino que está mucho más presente el sentido....

...Y la gente que lo va a ver. Bueno, y después de haber tenido una vida como artista individual y haberte formado en esa otra vertiente del arte, ¿cómo empiezas a trabajar en grupo o con gente? ¿Cómo surge esto?

A mí me llamó el galerista para preparar la exposición del año no sé qué y le dije: no. Me salió del alma, no lo había ni pensado. Me dijo, ¿pero tienes una galería mejor? Lo típico, estos rollos de los galeristas, de todo el mundo este. Le dije no con todo lo que significa, sobre todo renuncias a un ego que en el arte es muy importante. Y estás un tiempo en el aire que no sabes muy bien, renuncias a algo en lo que has conseguido hacer tus logros, pero que no te ha nutrido. Y luego de una manera natural, no sé ni cómo empecé, siempre por los círculos cercanos. Mi hermano tiene un estudio de arquitectura, tengo otros amigos que también son arquitectos que son paisajistas, vas haciendo....

O sea que te surge en conversaciones cotidianas en el contexto en el que estás, con gente que tiene relación con la arquitectura, con el paisajismo,...

Sí, de esa manera tan natural.

Entonces sale un proyecto y dices «pues podíamos hacer algo con relación a esto».

Sí. Y a mí siempre me ha parecido una manera más... no me sale la palabra... Es una manera bastante tranquilizadora... A mí una cosa que me resultaba muy dolorosa, porque en el fondo me generaba mucho dolor, era toda la parte comercial, esa mercancía: «Esto vale tanto (tiene tantos metros cuadrados pues a ese precio), esto va a esta colección (aunque a ti no te parece representativo)». A mí me resultaba dolorosísimo. Yo tampoco soy una persona muy purista, pero era muy doloroso. Tú haces otro tipo de trabajo y

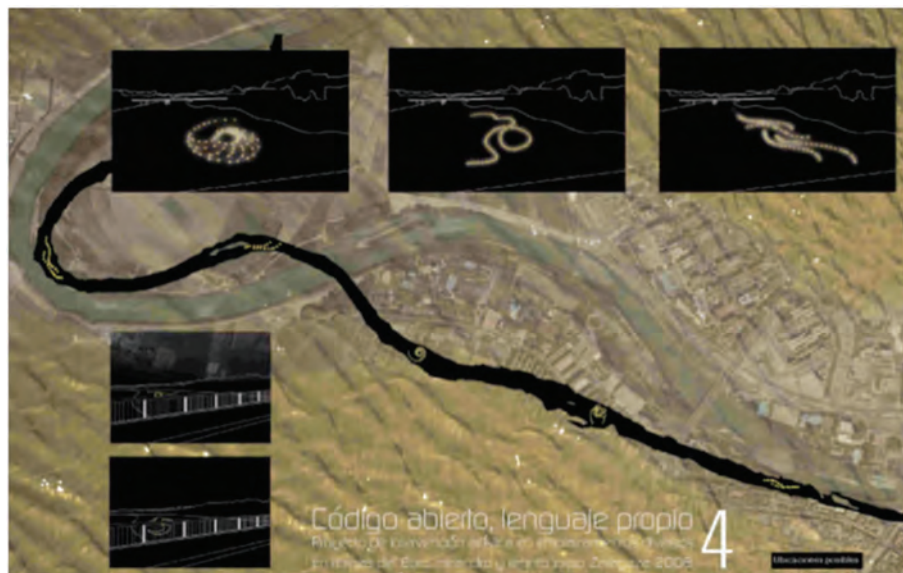
dices mi trabajo vale tanto, por horas, bien pagado, mal pagado, pero es una transacción más limpia. A mí a ese nivel me relaja muchísimo. Y con la contrapartida que está mal pagado, que siempre está la precariedad, bla, bla, bla.

Lo entiendo muy bien, porque al final las obras terminan cayendo en sitios que no tienen nada que ver con el objetivo que tenías en mente, ni con el contexto emocional en que las has creado y dices «buff»...
Tanto esfuerzo para esto.

Claro, y este tipo de cosas son más justas porque un contexto demanda algo, tú te adaptas a esa demanda y lo realizas y quizá es más justa la transacción.
Y luego toda la parte de condicionantes a mí me parece que es muy interesante, o sea, tienes que hacer un trabajo para un contexto. El trabajo de taller, por mucho que haya gente que esté haciendo arte político, es como que estás un poco en un limbo personal. Que a mí me gusta mucho, yo creo que de aquí a un tiempo, cuando me lo pueda permitir, volveré pero será un trabajo mío personal, a esa intimidad... a esas cosas privadas que igual irán a un armario, sin ninguna necesidad de que tengan visibilidad.

Ya me estás respondiendo un poco a lo que sería la tercera pregunta, que es, ¿qué es lo que cambia de cuando se trabaja individualmente a cuando se trabaja en

Código abierto, lenguaje propio.
Proyecto de intervención artística en empalmamientos diversos en riberas del Ebro, meandro y recinto EXPO Zaragoza 2008. Realizado en colaboración con LOCAL4.^[159]



[159] Local 4, Arquitectura del paisaje: <http://www.local4.es/cast/empresa/colaboradores.php> (consultado el 6 de diciembre de 2011)

equipo? Y una de las cosas es la tranquilidad que da eso de que por lo menos el destino de la obra es algo mucho más lógico para ti, que te tranquiliza a ese nivel, tiene más sentido todo.

Aunque siempre están todas las dificultades, las dificultades de que los proyectos se materialicen de la manera en que han sido proyectados. Mucho interés porque ya es la figura de cómo se estructura la sociedad: el ámbito de los políticos, de las instituciones...

Sí porque los que venimos del mundo del arte somos también muy críticos con el sistema del arte, pero es que el sistema del arte no es más que un reflejo del sistema social. Tú te sales del sistema del arte, pero... lo único cierto es que en el otro caso tú estás teniendo un encargo muy concreto y te adaptas a él. Pero los límites que te va a poner y muchas cosas relacionadas con lo económico son iguales que en otro lado –en el sistema del arte. Pero sí es cierto que la parte práctica es mucho más lógica. De hecho, esto del arte por el arte que es una cosa muy romántica, es una cosa de los últimos doscientos años, porque el arte siempre ha surgido como fruto de un encargo, se ha realizado porque alguien tenía una necesidad en algún contexto y pedía a alguien cualificado que lo hiciera. Y luego esto de la introspección del arte por el arte ha sido una deriva iniciada desde el Romanticismo hasta el siglo XX con la idea de la individualidad, venerar la figura del genio, pero es un arte que no tiene por qué tener una demanda social. No me extraña que luego haya muchas cosas que se hacen y luego, lo que dices tú, tanto esfuerzo para que luego no tenga nadie que esté ahí para recogerlo o termine en un sitio inapropiado... quizá porque es como un vómito del artista. Y estos otros proyectos a los que nos estamos refiriendo por lo menos tienen un receptor claro, que es el que los encarga.

Yo creo que esa parte es muy interesante. Uno de los factores importantes es cómo se va a recibir, entonces eso te baja un poco a la realidad, te quita esa cosa ególatra.

Y en cuanto a los resultados. Ahora supongo que se ha abierto un mundo infinito.

Sí, yo creo que sí, de otra manera, pero sí. Yo ahora lo que más presente tengo es todo el trabajo que hemos hecho para la capitalidad Cultural Donostia 2016, que es mucho más...

¡Enhorabuena!

Gracias. Porque ayer hablé con Santi (Eraso) al mediodía para darles un beso y me dijo: "Esto no va a salir, es imposible la foto de la Ministra de Cultura con el alcalde de Bildu, la política no lo va a poder permitir". Yo lo tenía clarísimo, o sea que el jurado ha sido independiente. Y luego hablé con él a la noche y me dijo que les habían dicho que su

proyecto era el mejor, que se había hecho una valoración técnica.

Por ejemplo en el trabajo de Donosti, trabajamos de alguna manera construyendo la sociedad; formas nuevas de relacionarte que hemos ido abandonando pero que están en la sociedad, cuando se habla de todo esto de innovación social. La visión es desde el arte, yo lo tengo muy claro, pero se manejan otro tipo de factores. Ya no son objetos, aunque hay objetos y los habrá, son maneras de interrelacionar, que la emoción esté dentro de la vivencia de la ciudad. Cosas tan tontas como que a raíz de la muerte de Miren Eraso, que intentamos entre bastante gente poner un banco en la ciudad y fue imposible. Intentamos lanzar una propuesta como que tú puedas decidir que un árbol forma parte de tu memoria porque tu contribuyes económicamente, pero sin que externamente sea nada y que sea una manera de que tu tengas una vinculación con el espacio público, el espacio ciudadano. Decíamos el María Cristina que era un lugar que a Miren le gustaba, colocar ese banco que es igual que todos, pero que si yo voy a Donosti seguro que voy allí...

Si pero eso es un poco lo que hacemos todos a nivel individual, es intentar hacer una transfusión del lado emocional individual dentro de lo social. Quiero decir, igual en un proyecto ahora lo puedes poner escrito de manera consciente, pero eso siempre ha estado ahí, las ciudades tienen su palpito igual que un ser vivo.

Es verdad que es así, pero también que es verdad que de alguna manera, cuando piensas en el espacio público de las ciudades ahora mismo se ha vuelto mucho más marginal. Yo lo veo en Bilbao por ejemplo las plazas, pasamos por ellas pero tenemos muchísimas cosas que hacer, los críos están pero poco porque tienen muchas cosas. Es un poco intentar recuperar y que realmente la emoción esté ahí y que esté en las instituciones y que esté en las estructuras, en los sistemas y en los putos procedimientos que nos llevan la vida. Es un poco que...

Como que los lugares sean más para vivirlos y menos de paso, pero eso es pretender cambiar...

...e incluso construirlos y hacer lecturas de ellos. Tener un respeto a la memoria de los lugares, que las cosas que salgan de los lugares se planteen desde la memoria, desde la vocación, desde la identidad. Ahora en Bilbao han hecho un barrio, Mirivilla, que era un monte, fue una mina, fue un vertedero y ahora es un lugar de nadie, han cortado el monte, han colocado unas casas y todos los posos no existen y lo que está ocurriendo es mucha vida.

Pero precisamente con esa zona lo que se ha jugado es al olvido. A limpiar, a barrer, a eliminar... Tanto Bilbao la Vieja, como esa zona. Entonces lo que han

hecho justamente es la anti-memoria. Que a veces son estrategias diseñadas desde determinados despachos...

Sí, sí, sí, pero a veces también muchas cosas se hacen por falta de conocimiento y porque prima una actitud económica, prima un progreso que no sabemos porque Fukushima nos lo ha puesto a todos en bandeja de plata. Que toca repensar claramente hacia dónde vamos.

Claro, eso ya viene pasando desde los años 70, el lado posmoderno de la cultura y de la sociedad es eso ver a dónde nos ha llevado toda la industrialización y todo el «progreso» de siglos.

Sí, pero yo tengo la sensación de que puede ser un momento..., una cosa es criticar y tal y otra cosa es redirigirlo. No sé, igual estoy cayendo en la ingenuidad pero...

Es parte de muchas cuestiones que están saliendo todos los días y están ahí, lo importante es que ahora somos conscientes de ello; pero se puede hacer o no se puede hacer algo. Ahora somos mucho más conscientes de cosas como esa, el deterioro del medio ambiente, hasta hace unas pocas décadas nos comportábamos como si el planeta fuera infinito...

A mí simplemente que ayer el jurado internacional diera a San Sebastián... Pensé, yo que soy muy escéptica con la política, de repente dije «puede ser». Luego se verá este proyecto qué deriva tiene, luego también este proyecto se pudrirá, en esto no quiero ser ingenua. Pero ya sólo este paso que ves que ha habido, la valentía, por mucho que algunos digan que ha sido un premio político, creo que es justo al contrario. Yo ayer me decía «es verdad que se puede construir pequeñas cosas». Me quedé impactada porque estaba convencida de que no. No sé qué dirección tendrá dentro de cuatro años ni que se hablará, si diremos que nos ha podido o no.

Pero te da un poco de esperanza que haya alguien en los jurados que no esté a merced de lo político y juzgue el proyecto por lo que es.

Y sobre todo en este país...

Pero me imagino que el tipo de comisión habrá sido internacional, ¿no?

Sí. Pero la verdad que no sé muy bien cómo era el jurado. Creo que había 6 del ministerio y 7 internacionales, no tengo más datos.

Vamos a volver al cuestionario un poco. Las formas de trabajar incluyen alguna de las técnicas colectivas que te comentaba yo, como la lluvia de ideas, el intercambio de roles, o alguna dinámica propia de trabajar en colectivos.

Sí, sobre todo la lluvia de ideas. La que más porque es tirar sin ningún tipo de cortapisa,

pudor o no sé qué. Y luego pulir, pulir, pulir, más que cualquier otra cosa. El intercambio de roles me parece hasta difícil.

Luego dependiendo del tipo de proyecto tienes que delegar y contar con otros equipos. A nivel de ideas puedes tener la capacidad pero luego en la materialización siempre necesitas de otros equipos.

Cuando os habéis puesto a trabajar de esta manera, ¿os habéis fijado en algún otro grupo similar al vuestro? ¿Conocéis algún otro colectivo como el vuestro a nivel nacional o internacional que os haya interesado o habéis tenido contacto con alguno? ¿O no habíais mirado ningún modelo?

No. Por ejemplo, en el proyecto nuevo que estamos ahora (asociación *tan-tak*) nos pusimos a trabajar y luego lo que hemos hecho es un proceso de ir hacia atrás para saber metodológicamente cómo habíamos funcionado, y hemos estado durante mucho tiempo analizando. Lo que nos ha pasado es que cuando presentamos trabajos nos piden conocer cómo trabajamos metodológicamente para presentarnos como modelo. Entonces nos mirábamos como... ¿Qué cómo hemos trabajado? Pues trabajando. ¿Pero metodológicamente cómo trabajáis? Tal vez por esa facilidad para saltarte los diferentes ámbitos, creo yo. Así que hemos hecho toda una vuelta atrás que nos ha costado mucho. Ahora hasta tenemos un documento...

¿Y eso es público? Porque sería interesante para la tesis poder leerlo.

Si ya te lo paso. Tenemos un documento de *tan-tak*, que es como se llama el colectivo.

Estaría bien porque la tesis intenta demostrar que este tipo de trabajo es una forma de trabajo totalmente lógica para las necesidades del mundo de hoy y con unas garantías de más estabilidad que la forma de trabajo en solitario heredada del modelo de artista romántico.

Un poco lo que nos pasa es que la parte visible somos tres mujeres y oíamos «Estas chicas»..., me acuerdo cuando trabajaba en el taller y tenía que oír «Es que fui a tu taller y no había nada y hoy ¡buah!». De repente ves que creen que es fácil, que es producto de «la intuición femenina... Que tú te sientas un ratito y te salen unas «cositas». Si bueno, pero es que para esto ha habido un análisis anterior muy profundo.

Ese es el gran beneficio del arte, que es justamente interconectar, conectar lo que no parece que tiene nada que ver...y ofrecer algo a partir de esa nueva relación. Que las formas no salen solas que salen de una sociedad, de una forma de pensar, de un clima, de una forma de relacionarse, y eso diseña las casas y diseña los bancos y los adoquines...

Hay cosas que están ahí y que nadie las mira, que es un poco lo que nosotras planteamos, que como colectivo tienes otra forma de mirar. Miras las cosas que están pero que no se ven y por medio del análisis le das un valor que puede ser metafórico, poético, puede ser estructural o instrumental o social. En este caso, por el tipo de trabajo, viene del territorio.

Por parte de las personas, ¿qué respuesta encontráis en el público? Es un poco para ver la diferencia entre el mundo del arte y el público en general, las personas de la calle... Aunque lo vuestro hasta ahora son proyectos que... ¿Habéis podido materializar? ¿O son más bien contactos con instituciones para proponer futuros proyectos que no han visto la luz?

La mayor parte son proyectos que están en curso, ahora lo puedo decir con más seguridad, por ejemplo lo de capitalidad. Otros trabajos que he hecho que podrían ser más



Intervención luminosa en Bidarte.
2003.





Intervención luminosa en el muro de Bidarte. 2003

bien obra pública clásica, me refiero a escultura pero siempre he intentado que no se viera que no molestara que fuera respetuosa, que tuviera una carga de muchas cosas y que no fuera un espectáculo, son cosas que son muy calladas, la gente las usa, no se da cuenta, y funcionan.

Por ejemplo un muro que la función es dar una luz sin más. Para mí está toda la parte de los años 60, porque fui para atrás, Dan Flavin, una parte perceptual, fenomenológica, etc., pero también hay otra parte que es que tienes que iluminar un sitio por el que la gente tiene que pasar y ya está.

Eso está fenomenal, te he entendido lo del espectáculo como lo opuesto a cuando algo se presenta sencillamente, como parte de las formas cotidianas y no como una obra, así que no hace sentir a la gente estúpida.

Además es que lo vas integrando, yo lo veo en mis hijos, se van metiendo en las cosas con naturalidad y no les parece ni una obra de arte, ni nada extraño... El otro día íbamos por la calle y mi hijo pequeño vio un cerramiento de un edificio, la verdad es que era precioso, ama mira, parece una obra de arte. Esa naturalidad, de ir viviendo lugares que tienen ese componente... A mí me gusta eso, ese trabajo callado que no se ve, pero que luego está presente.

Trabajar en equipo supone tener un proyecto cerrado al que supuestamente tienes

que tener cierto respeto, ¿quita fluidez y espontaneidad al trabajo?

No entiendo.

Trabajar en equipo supone una demora en la acción, mientras que cuando tú estás trabajando sola en tu estudio quieres hacer una cosa y la haces. No tienes que esperar a nada...

Tienes que esperar a tener el material, a tener el tiempo....

Aparte de eso, ya sé que trabajando individualmente también puedes tener ese tipo de demoras y plazos...Pero no tienes que llegar a una serie de acuerdos consensuados con otra gente... ¿Esto cómo lo has vivido?

A mí me gusta mucho trabajar en equipo. Una de las cosas que me aporta mucho es que igual vas con una idea y de pronto llega alguien y le da una lectura que tú no habías previsto para nada y todavía estás a tiempo. Puede ser bueno o puede ser malo. En cambio en un trabajo más de taller, esa parte, esas entradas no existen porque estás tan encerrada que solo recibes cuando ya está terminado. A veces en los procesos hay unas entradas que a mí me parecen muy valiosas.



2003-2009 Parque en Can Gambús. Sabadell, Barcelona. En colaboración ONL arquitectura. En el parque de Can Gambús se desarrollan una serie de esculturas como inmensos dibujos de aproximadamente 40x40 metros. Se colocan en diferentes praderas del mismo por lo que está implícito el uso lúdico de la pieza como circuito de equilibrio para ser usado de manera libre.



*Que te hacen inclinar el proyecto hacia partes que no habías previsto,...
Y muy valiosas para ti como persona.*

En esta pregunta mucha gente me ha dicho al revés: el hecho de tener que mantener consensos y unos plazos hace que se espolee la propia acción que algunas personas tienden a diluirse sin llegar a terminar nada, es decir, hay gente que cuando trabaja individualmente tiende a no llegar a ninguna materialización, en cambio con el grupo se obliga a llegar a conclusiones, hay plazos que cumplir, partes del proyecto de los que responsabilizarse...

Tienes unas metas. Pero también en el trabajo de taller tienes unos hitos, o yo los tenía cuando trabajaba, para tal fecha tienes que tener esto acabado. Y también tienes unos acuerdos, unas obligaciones, esto tiene que ir de esta manera, esto tiene que cumplir una serie de objetivos.

Pero a mí esa parte de ingredientes en el proceso me parece muy nutritivo, siguiendo con esa figura.



No conozco las cosas que has hecho, que habéis hecho mientras habéis estado en este equipo. ¿Cuáles han sido los proyectos que tú destacarías, los que más te han gustado?

A mí se me olvidan las cosas.

Aquello de Zaragoza que luego no se hizo, lo del agua.

¡Jo!, si te acuerdas más que yo. Necesito el listado. Un parque con el estudio de mi hermano. Hay cosas. De lo que más me interesa es lo último que estamos haciendo que es el trabajo que hemos hecho para San Sebastián que está la incógnita del cómo se va a materializar porque es más abstracto.

*¿Estaba enfocado más a un estudio y menos a la materialización de algo?
Estábamos en ideas.*

Código abierto, lenguaje propio.
Proyecto de intervención artística en emplazamientos diversos en riberas del Ebro, meandro y recinto para EXPO Zaragoza 2008. Realizado en colaboración con LOCAL4.

Entonces ahora igual todo no se pone en práctica o solo parte de ello...

Todo no. Igual ideas había 400, no hicimos un cómputo. Y probablemente ni las ideas que damos saldrán exactamente, serán otras. Es un poco la manera de hacer.

Una de las cosas que me gustan de lo que has dicho es que una cosa no quita la otra, o sea, yo definiendo esto pero no niego que uno pueda hacer otras cosas... uno puede ser un poeta y después trabajar en una editorial haciendo una cosa en común con otro, una enciclopedia...

A mí me parece vital.

A mí no me gusta el tema partidista que hay en el mundo del arte, es decir, eso de yo soy artista tecnológico y luego no hago ni un dibujo con un lápiz. No me parece inteligente. Me parece que tú tienes una serie de herramientas superamplia a tu disposición y tú puedes necesitar a veces una y a veces otras. En unos momentos estás en una época más introspectiva y haces esto aquí y luego en momentos de expansión haces algo con no sé cuánta gente, todo me parece posible.

Yo lo tengo claro. Una de mis fantasías es, cuando pueda tener un poquito de tiempo, fiu!!!!

Y luego no me has dicho quienes estáis, si es importante.

Claro que es importante. Yo he estado según en qué cosas con diferentes equipos.

O sea no es un equipo estable.

Ahora si hemos creado un equipo estable, hemos montado la asociación Tan tak. El grupo estable somos *Local 4* que es un equipo de paisajistas de Bilbao y de Barcelona y yo. *Local a* su vez ha tenido una trayectoria colaborativa, al igual que yo. Luego están los colaboradores «cómplices» por la cercanía, dos equipos de arquitectura uno de Bilbao y otro de Barcelona, el estudio de mi hermano ONL arquitectura que ha trabajado mucho obra pública y proyectos serios, gente comprometida. En Bilbao IMB que son los que hicieron la Biblioteca Foral, han hecho la nueva sede del Ayuntamiento de Bilbao, gente que siempre ha trabajado bajo concurso, muy rigurosa.

Para otras cosas hemos trabajado con otras personas, gente de la psicología, de la economía, sociólogos cuando hemos trabajado en el rollo social, para colectivos que se tienen que autogestionar...

Siempre te toca tirar de otros profesionales.



Y esta es la interpretación de Pernan Goñi de un proyecto de investigación que han seleccionado para las fábricas de creación de este año y que tenemos que hacer.

Es lo normal. Si quieres hacer algo profesional tienes que reconocer que tienes lagunas en determinadas áreas a las que no llegas o no quieres llegar y para que ese proyecto se optimice tendrás que llenar esos espacios.

A las que no quieres llegar, tu quieres trabajar con otros colectivos, con otros profesionales y que las cosas rulen y si no rulan que de ellas salgan otras. Las propuestas que hacemos son microproyectos que se pueden ir a la porra, no importa. Si te montas un mega Guggenheim y no funciona la has cagado, pero con estos microproyectos no importa.

Con eso ¿qué quieres decir? Que son pequeñas intervenciones que a simple vista no son decisivas o de poco presupuesto.

Pueden ser decisivas o no pero que te facilitan la audacia, el riesgo, la inversión porque no es mucha (cualquier ayuntamiento o incluso desde el ámbito privado, empresas de responsabilidad social se atreven porque la inversión es poca y puede funcionar). Estratégicamente es más fácil.

Muchísimas gracias.

ENTREVISTA SARA PANIAGUA, 10/02/2011

Sara Paniagua (Bilbao, 1973), coreógrafa, artista visual y performer. Estudia Arte Dramático y Danza entre Madrid y el País Vasco. Posteriormente realiza un Postgrado de especialización en Arte, Performance y Teatralidad en la Universidad de Amberes (Bélgica). Entre 1997 y 2009 ha colaborado con diversos creadores, músicos y coreógrafos. Entre 2005 y 2008 co-dirigió el Aula de Danza de la Universidad del País Vasco, y junto a Idoia Zabaleta e Isabel de Naverán, entre 2006 y 2008, el laboratorio Gorputz Eremuak, alojado en el Museo de Arte Contemporáneo de Vitoria (ARTIUM), en el que se investigó sobre prácticas artísticas alrededor del cuerpo. A partir de 2003 Sara Paniagua comenzó un intenso ciclo dedicado a la creación videográfica con especial interés por la video-performance.

¿Dirías que vuestros proyectos son independientes o alternativos al modelo de artista individual? ¿Consideras tu actividad colaborativa al margen de tu actividad artística individual, en qué sentido es diferente?

Recojo la pregunta sobre lo alternativo o independiente. Igual es una cuestión ética... o sea, que cada uno cuando ejerce su práctica por su ética se coloca en un lugar o en otro. Para mí esos términos son términos de mercado que es como lo alternativo a lo comercial, alternativo a lo «on»; y lo independiente alternativo a lo dependiente. No lo sé...

En cine por ejemplo, se habla de lo independiente como un tipo de cine con bajo presupuesto, hecho con toda la libertad del mundo porque no tiene ninguna obligación para con ningún productor que es el que realmente impone una serie de condiciones. Quería saber si esto ocurre en el teatro o la danza.

Por ejemplo en el teatro yo sí que he oído mucho el término teatro alternativo...

¿Y cuando hablan de ese término en teatro a qué crees que se refieren?

Yo creo que también hay una cuestión como de... algo que contiene una cierta crítica social, que puede estar creado con bajo presupuesto o fuera de los canales oficiales. Aún así, con todo eso, yo no me identifico con el término, en cuanto a contenidos yo no me identifico con esos contenidos porque mi trabajo va por otros caminos. No lo sé, viene de fuera, yo no siento la necesidad de etiquetarme de esa manera. Nunca he estado en un festival de teatro alternativo..., bueno sí estuve una vez en un festival de teatro alternativo. Pero es como que te ponen y tienes que entrar por ahí.

¿Era un festival de teatro de corte social, como reivindicativo o de qué tipo de contenidos, quiero decir, por qué le ponían la etiqueta 'alternativo'?

Era cuando en Madrid se hacía el festival llamado «Desviaciones». Lo etiquetaban como teatro o danza alternativa en ciertos sectores, pero no lo sé. Me resulta más interesante la palabra desviación que teatro alternativo porque ha sido muy etiquetado. Es como que a la gente que hemos estado más en el terreno de la investigación dentro de las artes escénicas nos ha ido cayendo esto cuando realmente lo que hemos estado haciendo es investigar, investigar para seguir haciendo, yendo un poco más allá del lenguaje reconocido. A mí me interesa más la investigación dentro del arte o me interesa más la experimentación. Esos tres términos sí que me parecen como definiciones del mercado que no tienen que ver tanto con la inquietud de lo que está buscando un artista. Vamos yo no me he sentido identificada y tampoco la gente con la que he colaborado durante los años que llevo en la práctica artística.

Los proyectos que has hecho en colaboración, ¿de dónde salen? ¿Cómo empiezas a trabajar con la gente con la que colaboras?

Llevo como 15 años trabajando, mi formación viene del teatro y la danza y es un terreno en que lo colaborativo está siempre ahí, a no ser que seas un monologuista o un solista en la danza, siempre trabajas con alguien, incluso siendo solista, siempre hay colaboración. Para mí surge de una manera muy natural. Cuando comienzo mis propios proyectos creativos venía de trabajar para compañías en las que había un director y mi trabajo era como intérprete. Cuando empiezo a hacer mis propios trabajos con mis compañeros, venimos todos como iguales, no hay una figura de director y para mí esa

es la primera experiencia de colaboración real, no de participación, y un intento de establecer un proceso de creación no jerárquico. Para mí es como la diferencia entre lo que había conocido en la época en que estudiaba, luego mis primeras experiencias en la creación profesional en las que se establecía ese trabajo más jerárquico, aunque como intérprete siempre tenías esa libertad de creación. Los primeros trabajos que desarrollé con mis compañeros hablamos de la idea de la no-jerarquía, no hay un director, no hay un intérprete, somos un grupo de personas discutiendo. Era cómo empezaron los primeros procesos de creación colaborativa, a través de discusiones. Luego salto al último trabajo en que he colaborado que era un proyecto que fue como pura contaminación, porque era con una persona con la que venía trabajando, dejó un trabajo escrito y se fue de viaje a China.

(Fotografía: Tania Arias, 2011).
Proyecto *Canción Laverinto* 2011



¿Un proyecto de qué tipo?

Un proyecto coreográfico. Se fue de viaje y estuvo dos años desaparecida esta persona. Dejó ese proyecto y a mí me llegó, lo leí y dije «*me parece muy interesante pero veo demasiado en el proyecto a la persona que ha desaparecido*». Entonces me dije «*¿qué*

me interesa sobre lo que leo?». Había una idea como de laberinto y es lo que yo tomo para escribir un nuevo proyecto. ¿Cuál era la cuestión ahí? Necesitábamos dinero y no éramos independientes, necesitábamos como una base de dinero de la institución, pero el canal institución es la persona física que pide el dinero y en ese momento yo estaba viviendo en el País Vasco y decido pedir al Gobierno Vasco un dinero como persona, no como compañía. Entonces como persona pido un dinero para hacer ese proyecto que era una deriva de un proyecto de una persona que había desaparecido. A todo esto, van pasando los años. El Gobierno Vasco concede una ayuda para hacer ese proyecto, esta persona vuelve de China, hay otra intermediaria que también está ahí (somos tres personas que luego colaboramos en el proyecto). Me parece curioso cómo se genera esta idea de proyecto, ni siquiera la idea es mía pero yo la transformo, la devuelvo y luego hay como otro paso que es ¿cómo te buscas la vida para hacer lo que quieres hacer?, ¿cómo produces? Y luego ¿cómo te confrontas a esa idea? ¿Quién pide el dinero? ¿El que ha desaparecido, tú que estás aquí? Claro, yo puedo pedir dinero aquí porque vivo en el País Vasco, no es como las otras personas con las que colaboro, que una es de Madrid y la otra canaria, no son vascas; pero realmente por una inercia, por las sinergias mentales que tenemos me apetecía más trabajar con una persona de Canarias, una de Madrid y realizar ese proyecto, porque venía de muchos viajes, de mis pasos por Madrid, de viajes a Canarias. Entonces aparece ese proyecto en el que empezamos a desarrollar una pieza, en la que hay unas trayectorias ya bastante largas de personas que vienen trabajando tanto en el campo de la dirección como de la interpretación. Lo que se construye en esa pieza son tres solos simultáneos que son dirigidos simultáneamente por personas distintas; volvemos a esa idea de subvertir el aspecto práctico.

O sea que estáis tres personas haciendo su propia coreografía como si fueran independientes.

Pero esto lo desarrollamos en un hotel y cada "solo" ocurría en una habitación, pero los tres ocurrían a la vez y los tres los íbamos trabajando a la vez, en los tres íbamos cambiando los roles. Si estabas dentro como intérprete recibías señales del otro, a la vez decidías y a la vez estabas viendo el "solo" de otra persona y ayudándole a llevarlo, a conducirlo, a dirigirlo, con lo cual ha habido como una ida y vuelta en los tres caminos. Cuando tengo que hablar de esa pieza, que me ha tocado hablar de ella porque el dinero del Gobierno Vasco tenía que responder como persona, también como artista... Hay como una idea de a ver quién es el artista y al haber recibido el dinero hay como una idea de firma, pero para mí como producto artístico no tiene una firma, realmente son tres cabezas que deciden, tres cabezas que crean, tres cabezas que presentan una obra.

Es curioso, para mí, es como co-trabajar, colaborar, en el sentido de que he trabajado con dos personas, artísticamente no lo siento como mi pieza, institucionalmente sí porque si me piden papeles van a estar a mi nombre, me van a decir «¿Qué has hecho con este dinero?» «Mira, he hecho esto».

A nivel de trato con la administración...

Es complicado presentar esta idea para un técnico de cultura, quieren saber a quién se dirigen. Por otro lado las ayudas vienen dadas así, es difícil buscar otros caminos, se busca la persona. Todo un mecanismo institucional, pero la complejidad del arte habla de otras cosas, tiene otros caminos vitales.

Entonces, ¿qué te ha aportado a ti esto? Me he quedado con esto que has dicho del cambio que hay de pasar una forma jerárquica de trabajo -cuando existe un director y tú interpretas- a cuando hay esta forma cooperativa donde tú te encuentras al mismo nivel que los otros. Que supone otra cosa a nivel de aportaciones. ¿Has llegado a hacer cosas diferentes? ¿Te das cuenta de que tu lenguaje cambia, a algún nivel? ¿Qué te aporta esa colaboración?

Lo que me aporta fundamentalmente, igual por mi carácter, es poder trabajar. Por carácter, para mí como artista sí que tengo capacidad de diluir mi ego en un colectivo y el trabajar para alguien tampoco me supone un problema. Sí que quizá estos procesos más jerárquicos los he sentido como que había algo que tenía que decir y no podía decir, por lo cual había un colapso. Lo que me proporciona un tipo de trabajo como este es saber que estoy dejando salir mi necesidad de búsqueda creativa, a la vez estoy recibiendo... Entre lo activo y lo receptivo hay un equilibrio y en el proceso más jerárquico hay un lugar en el que sabes que tienes que callar, que no puedes discutir la decisión del autor porque hay una jerarquía y aunque opines no significa.

El resultado no está en tus manos sino en manos de otro y te tienes que adaptar a...

Incluso en mi proceso personal tampoco me interesa trabajar con gente que no colabora, no me interesa someter a alguien a mi jerarquía creativa. No lo sé, quizá es una cuestión ética. Yo creo que responde... Antes decía que es de carácter, pero creo que es una cuestión ética, es mi posicionamiento en el arte: me interesa el equilibrio entre lo activo y lo receptivo. Tampoco podría trabajar de manera jerárquica con alguien que ejecuta mi imaginario. Es una cuestión ética, aunque me parece bien que haya gente que lo haga, yo no puedo.

Luego hay otra pregunta sobre las técnicas que se supone que se utilizan cuando se trabaja en grupo que quizá son estándar y pueden ser estúpidas. Para el trabajo

que hacéis, porque la forma de trabajar influye en los resultados. Has hablado de intercambio de roles y cosas así, ¿qué tipo de dinámicas utilizáis para el trabajo? Igual no son cosas estándar que se pueden...

Igual en cada proceso y con cada grupo de personas se establece una sinergia distinta. Yo recuerdo como primeros procesos cuando los primeros procesos de creación eran como más de discusión.

¿Para ver desde dónde habla cada uno, conceptualmente?

Sí, sí. Porque era una manera de entenderte en un contexto, a través de la discusión. Por ejemplo, ahora discutimos menos, quizá se hacen como más juego. Para mí el juego es una de las herramientas para descolocarnos, para descolocar los roles, para colocarte en situaciones distintas. Luego hay otra herramienta que, por ejemplo en una pieza que estamos trabajando ahora nueva, que somos el mismo equipo que hemos trabajado en la anterior, utilizamos la traducción. El eje del proceso creativo es un libro de poemas y trabajamos sobre la traducción, la traducción al cuerpo de un libro; entonces es como si alguien escribe algo y otro lo traduce, se están haciendo como transformaciones. Se trabaja con la transformación de un material. También para dar espacio a la individualidad de lo que cada uno piensa sin dejarlo estanco y tener como distintas etapas de traducción y contaminación. Hay muchos, no sé cómo podría definirlo. También por el lenguaje que utilizamos que es el cuerpo, por ejemplo en nuestras dinámicas de trabajo siempre hay como una etapa de acceso al cuerpo y eso también siempre lo rotamos; mi trabajo de acceso al cuerpo es diferente con las tres personas con las que trabajo, cada uno tiene como un aprendizaje con el cuerpo. Al rotar ese proceso de calentamiento con el cuerpo también estamos como rotando en la manera de accionar el cuerpo. También hay ahí un proceso de contaminación y una conducción hacia otros lugares que no es siempre el mismo, no estamos construyendo un lenguaje único, es más como deshacerlo. Esta idea de la deconstrucción es algo que nos preocupa, porque el cuerpo ha sido un lenguaje muy codificado, la danza ha sido un lenguaje muy codificado. En este grupo de gente con el que colaboro hay mucha preocupación por deconstruir lo técnico, deconstruir la forma, y esta es una de las herramientas, incluso la imitación del otro para deconstruir el lenguaje y decodificar.

Estoy intentando hacer las preguntas del cuestionario más acordes con lo que tú puedes conectar. Ya me has contado que con las instituciones el problema es como en todo, tiene que responsabilizarse una sola persona aunque la obra sea colectiva. Y en el público, entre los otros artistas, ¿notas diferencias en las miradas de cuando la obra es de un solo autor a cuando ha sido más colaborativa?

En las artes escénicas totalmente, en las artes plásticas también lo noto.

¿Sí? ¿Tú ves una coreografía y sabes que es una coreografía en la que todo el peso lo tiene uno o ha sido más repartido...?

Sí se nota, se nota mucho. En el lenguaje, sobre todo en la danza más codificada en el lenguaje del cuerpo hay movimientos que tienen firma. Me imagino que como en la pintura, tú ves un brochazo con firma y...

Sí. Las formas de representar... En la danza tendrá su peso Merce Cunningham o Bausch...

Sí, claro. Tú estás viendo alguien y... esto es Cunningham o es escuela Cunningham. Ya en la danza de autor ves «esa caída» la hace no sé quién y ya tienen su escuela. Pero claro, deshacerte de todo eso es la gran preocupación.

Los tics...

Sí, sí, totalmente. Y aunque crees un lenguaje luego deshacerlo es otra preocupación, porque qué horror, es como una jaula. Igual para el sistema del arte es interesante, porque la firma es algo que da valor, también es algo que da valor reconocer que es escuela Cunningham.

Pero decíamos que tú sí que eres capaz de ver cuándo algo es más orgánico, algo hecho por varios o...

Yo lo que sí puedo leer es cuando hay como un proceso de deconstrucción.

¿Cuando ves que es algo muy personal, porque ves que es más real, porque no es igual a una coreografía estudiada que todos están quedando completamente sincronizados?

Esto es un elemento, la sincronicidad, pero por ejemplo en el lenguaje de la danza puedes reconocer el movimiento de un bailarín.

Cosas, casas, cosmos, 2011.



No me gusta hablar de lo que no sé, pero me gusta también la posibilidad de establecer paralelismos con campos de los que no sé nada...

Vale. La sincronicidad es un elemento coreográfico que se puede utilizar o no, lo que pasa es que es como... va más allá. En el movimiento, también en la danza conceptual hay maneras de reconocer; por ejemplo un Jérôme Bel no utiliza un lenguaje de movimiento pero puedes reconocer si una obra es de Jérôme Bel, por la manera de pensar, por la manera de construir.

O sea que no tiene que pasar por la sincronicidad de movimientos para que tú puedas ver...

...una línea de autor. ¿Cuándo es colectivo? ¿Cuándo una creación es más colectiva? Empieza a haber como una hibridación entre maneras de pensar distintas, que a mí eso es algo que me interesa mucho, es como no hacer algo tan monolítico, que es una manera de pensar que quizá es más interesante. Esto es algo que se ha discutido mucho en los procesos de creación en que he estado, si es posible o si realmente el proceso de creación es único en el que sólo una cabeza puede pensar. Es algo en lo que ahora estoy investigando: en este proceso de trabajar con personas en las que la dirección se comparte.

Yo lo que he oído a mucha gente que tiene esta forma de trabajar es que no sólo es capaz de pensar una mente como autoría individual, sino que lo que resulta es como otro autor que no es ni tú, ni tú, ni tú, ninguna de las tres que han trabajado sino una cuarta que se genera y que tiene un personalidad propia diferente de la personalidad de esas tres personas. Sería como una especie de autoría nueva que surge...

Sí, sí, sí. En el último proceso es en el que más lo he notado porque ya por las trayectorias, las tres personas que veníamos tenemos como una trayectoria bastante larga, con lo cual ya hay una manera de pensar bastante definida y lo que está pasando es algo raro y lo que me interesa ahí es que nadie se reconoce en lo que está haciendo, o sea, nadie se reconoce en la obra. Cuando lo hicimos yo lo veía y era como «yo nunca hubiera hecho esto». Y las otras personas nunca hubieran tomado esas decisiones y a mí eso me parece muy interesante porque es deshacer el yo un poquito.

Eso es lo bueno, eso es lo que cambia. Que de repente ves algo de frescura dentro de una trayectoria que ya viene siendo como que empiezas a conocerlo todo y ya no te sorprendes tanto como al principio.

Además de esta cosa monolítica del ego del artista que a mí me parece una jaula. Ya la sociedad te encapsula hacia eso de tener ese ego que te protege del resto y te afirma y

niega todo lo que no eres. Además como ese proceso de libertad que es la creación, de repente se convierte en una afirmación de eso a mí me parece que me estoy perdiendo algo... qué ganas de borrar. Realmente esa es una de las razones por las que me interesa colaborar, por disolver la idea del yo en lo creativo, luego por la calle hay que ponérselo....

Igual también tiene que ver con la esencia del teatro, porque es diluir tu yo para ser otros.

¿Quizá tiene que ver con esa idea del personaje? Pero, lo que pasa es que yo creo que no hay nada más narcisista que un actor. Eso es la trampa, me parece la peor profesión a ese nivel. Trabajar con tu propio cuerpo como obra es, bufff! Yo realmente empecé a hacer vídeo porque no soportaba más estar en escena, era como, identificar tu yo personal con tu obra. Hubo un momento en que yo me *crackeeé* con eso, era como decir «dios mío qué horror».

No estoy tan familiarizada con estas cosas, me resulta difícil ponerme en tu lugar.

Claro, en las artes plásticas es como que la persona..., hay un momento cuando tú realizas tu obra que te puedes distanciar de ella...

Físicamente es otra cosa.

En la danza sólo en el caso de la dirección te distancias, te dices «mis bailarines hacen mi obra». Pero hay una idea de identidad muy ligada a la obra, sobre todo cuando ejecutas la propia obra. Para mí sí que hay un proceso como que en un momento dado me deja de interesar la escena porque me parece que tiene mucho peso, que encierra mucho a la persona, me dejaba como un poco vacía el ponerme en escena. Ahora me he curado un poco también por procesos de distanciación, en los que te vas consiguiendo separar. También la experiencia del vídeo, del mirar hacia fuera para un poco volver a reencontrarte. Yo creo que la escena muchas veces encapsula el ego del artista, creo que es donde puede llegar a cotas más terroríficas, no hay que ver más que las estrellas de Hollywood, me parece terrorífico. Se te acaba la libertad, empiezas como a repetirte, a reproducirte, como tu obra eres tú, tienes que seguir repitiéndote hasta el infinito.

Claro, es lo que pasa también con muchos..., con muchas figuras del arte.

Lo que pasa es que los pintores pueden hacer churros, pero como persona me parece un robo del alma. No sé cómo definirlo, es absurdo.

Creo que también son cuestiones de fracturas personales, también es una cuestión de

ética o de límites.

Igual es que la escena te limita en relación a las cosas que tú puedes hacer, en las dimensiones de ese tipo de obra; el límite de ese tiempo y ese espacio en el que ocurre algo. Sin embargo en el vídeo puedes hacer cosas...

Sí, pero para mí la necesidad de lo creativo va más allá de la disciplina. No sé si lo hablabas antes, vengo del teatro, la danza, después empecé a trabajar con el vídeo, pero lo que permanece es el interés por lo que ocurre alrededor del cuerpo. Esa es la síntesis de las idas y vueltas, que está en ese entorno, esa idea de cuerpo presente o ausente que siempre viene y va en esos laberintos. Me imagino que esos procesos son procesos que un pintor no vive...

No creas, la pintura o la escultura son muy físicas, está tu cuerpo ahí generando algo que responde a lo que le vas haciendo...no es como estar editando un vídeo...

Hay una interacción física con la obra, vale, vale.

Por ejemplo las obras de Pollock, él las definía como el resultado de una performance, era un baile alrededor de la obra. Él lo que hacía era lanzar el goteo y la obra era el residuo de eso... decía que para él lo importante era el proceso, la acción.

Si haces un tipo de pintura de un tamaño pequeño, igual no implica tanto el cuerpo como si tienes que trabajar de una manera más física en un gran formato, claro que no es lo mismo que la inmediatez del hecho en la danza, que ocurre en el presente, cuando tú estás haciendo algo, mientras que el otro tipo de arte no es tan simultáneo, pero yo encuentro mucha relación entre la pintura y la danza...

...Lo performativo, que es como el acontecimiento, si lo que te interesa es el acontecimiento...

...Lo que pasa es que el cuerpo está implicado más en el proceso, no tanto ya en lo que queda. Lo que queda ya se sujeta solo y tu ya te vas. En gran parte de la escultura y en la pintura claro que hay una implicación del cuerpo. De alguna manera está tu huella ahí, aunque tú te hayas ido. No tiene tanto que ver con la inmediatez esa de la danza, sino con el después...

...Como eso existe en ese tiempo, muchas veces es lo que ocurre con la danza, lo efímero: una vez que esa danza ha ocurrido existe la desaparición, ya no existe, existe como recuerdo o ahora con todos los procesos de archivo o de documentación; es como la manera de archivar partituras, al no existir partituras igual sólo existe el registro en imagen, pero igual el registro en imagen tampoco habla de lo que ocurrió. Si que se ve

reducido a eso, pero para mí eso es lo interesante. Con el tiempo cada vez me interesa más que es lo performativo, que es algo que sólo existe en ese espacio-tiempo.

Luego, hay una cuestión así de género que no se si la ves o no como algo cierto en tu caso. ¿Tiendes a colaborar más con mujeres?, ¿crees que lo colaborativo está más presente entre las coreógrafas o es algo extendido en toda la profesión? Porque yo sí que he visto que en las artes plásticas muchas mujeres tienden a colaborar porque es una forma de intentar hacerse visibles, cosa que a un hombre como individuo no le resulta igual tan difícil salir adelante como firma individual. Igual es psicológico porque se siente menos... «autorizada» y el grupo le da más poder... No sé si esto pasa en tu mundo o no.

Yo creo que la danza es como la cocina, todas son bailarinas pero los grandes coreógrafos son hombres. Es como Argiñano, todas las mujeres cocinan pero si hay un cocinero es Argiñano. Con la danza ocurre un poco esto, es un mundo muy de mujeres, es una sensibilidad que se da mucho en mujeres, aunque en hombres también se da. Lo que pasa es que al haber tan pocos la carrera para un hombre dentro de la danza es mucho más fácil. Tienen las puertas más abiertas. También está la cuestión de la apariencia en el mercado.

En Bellas Artes ocurre lo mismo, hay mayoría de mujeres en la universidad, pero luego se invierte el porcentaje, luego ves que los hombres son los que tienen más presencia en los espacios de arte.

Sí, sí, en la danza también. Si hay un hombre que baila va a tener un espacio. Para las mujeres que bailan es más complicado, como somos todas...

¿Este aspecto y la colaboración lo ves relacionados?

No lo sé. Es más habitual porque es más fácil encontrarte con mujeres que con hombres, pero yo también he trabajado con hombres dentro de procesos colaborativos. De hecho al principio, los primeros trabajos que hacíamos trabajábamos con compañeros; quizá es cuestión de las trayectorias y para mis compañeros igual ha sido más fácil el encontrar su sitio y las mujeres siempre estamos yendo y viniendo, como haciéndote y deshaciéndote. Por ejemplo este ha sido un encuentro de gente con trayectorias que se están deshaciendo de una trayectoria, yo misma me he hecho y ya me he deshecho. Igual hay más afinidad ahora mismo, pero colaboraría con hombres sin ningún problema.

Me refería a si crees que es más común ver colaborando a hombres o ver colaborando a mujeres o es indiferente.

Es una cuestión de probabilidades porque el número de mujeres en la danza es mucho mayor.



(Fotografía: Tania Arias, 2011).
Proyecto *Canción Laverinto* 2011

Hay otra pregunta que tenía preparada, que tiene que ver con los tiempos. El hecho de trabajar en equipo supone ceñirse a unos ritmos y a una intención clara. Si trabajas sola todo puede ser más espontáneo, en cambio si trabajas con un equipo, - igual todo esto pura demagogia especulativa, no sé - se supone que hay una demora en la acción con respecto a la inmediatez del trabajo individual. ¿Esto es cierto o no es cierto en tu caso? Hay gente que justo me ha dicho lo contrario: «no, no, a mi trabajar en equipo me da un motivo para tener algo hecho para esta fecha, cosa que si trabajo sola igual no lo tengo hecho porque como no tengo ningún compromiso con nadie...». Es una pregunta un poco trampa, no sé cómo vives eso de trabajar con gente, con respecto al ritmo de trabajo.

Respecto al ritmo de trabajo para mí es igual porque si trabajo sola tengo que responder conmigo igualmente, si me pongo una fecha para mí no varía mucho. Lo que varía es la organización del día, ¿cómo me organizo y mis huecos? Porque tengo que contar con que tengo que hacer citas, si trabajo en equipo, si trabajo sola puedo llegar media hora tarde al estudio. Para mí no varía nada, es exactamente igual el proceso. La única cosa es concertar los tiempos. Por ejemplo ahora estoy trabajando en un solo y lo que hacemos es vernos cada martes a las 8 en Skype para hablar de lo que estamos haciendo. Porque estamos haciendo cuatro solos simultáneos y estamos desarrollando esta cosa



(Fotografía: Tania Arias, 2011).
Preparación proyecto *Canción Laverinto 2011*

colaborativa sin presencia física. En el proceso anterior estuvimos un mes conviviendo para crear y en este proceso el primer mes lo que hemos hecho es trabajar solas y encontrarnos los martes a las 8 en *Skype*. Luego nos encontraremos, pero el primer mes y medio estamos trabajando cada una a su ritmo y teniendo encuentros virtuales porque una persona vive en Madrid, otra en Segovia, otra en Berlín y yo estoy en Bilbao. Pero necesitas el mismo rigor a ese nivel, incluso más si trabajas solo porque tienes que responder ante ti de dónde estás.

La última pregunta, ¿de los trabajos de colaboración últimos cuál te ha interesado más?

El anterior que es el que ha dado pie a la partitura que estamos traduciendo ahora que es "Cosas, casas, cosmos", que ha dado pie a una traducción de un libro de poemas que se titula "Un pescador con subtítulos" que es un libro de poemas de una de las personas con las que estoy colaborando que es Mónica Valenciano. Igual también hablar de ellas que son Mónica Valenciano y Raquel Sánchez, que son las personas con las que hemos tenido este encuentro colaborativo que además está fluyendo hacia otros proyectos, que hay como una continuidad. Eso para mí es muy bonito, porque es muy difícil encontrar personas con las que colaborar, que no es nada fácil.

Tiene que haber un terreno común, es muy importante eso de buscar un lenguaje propio, al principio es cuando más discusiones hay porque tienes que conocer cuál es el cosmos del otro...

...Cuál es su universo. Eso de afirmarte-negar, todos esos procesos de afirmación-negación que claro son muy duros, pero que son una necesidad propia; ahora ya estamos muy de ida y vuelta, te dejas más decir y desdecir; estamos ya en un proceso de disolución, nos hemos encontrado ahí las tres, ya no me intereso tanto, no me interesa afirmarme, no estamos en un proceso de autoafirmación, el restar y el sumar lo del otro se está dando; igual es el momento y dentro de dos años decimos buff, no puedo más con esto. Para mí es súper rica la colaboración, más que la participación.

La participación es eso que has definido antes como sentirte un material maleable en manos del director.

Sí, que también es interesante que es un proceso de entrega total. Confío en lo que hace. Lo que pasa es que tu proceso de creatividad se ve subyugado, y si tienes esa capacidad de subyugar es interesante, si no puede haber ahí una quiebra fuerte.

Bueno, pues ahí paramos. Muchísimas gracias Sara.

ENTREVISTA SAIQA OLMO, 16/12/2008

Saioa Olmo (Bilbao, 1976) artista transdisciplinar licenciada en bellas artes en la UPV/EHU, ha formado parte del colectivo Pripublikarrak, del espacio Abisal, del grupo Foyu, entre otros, y ha desarrollado una amplia variedad de proyectos de carácter colaborativo, como la creación del sitio web Wiki-Historias junto a Haizea Barcenilla.

[Empezamos mirando la página web de Ideatomics^[160], donde se pueden ver los diferentes proyectos que ha ido haciendo Saioa Olmo a lo largo del tiempo.]

Yo quería ver de dónde partes, porque como casi toda la gente de la que hablamos, estoy pensando un poco también en lo que salió en el debate que organizaron los de Abisal el otro día en el Guggenheim ('Tentacles', sobre el campo artístico y qué es ser artista hoy), porque la gente luego es muy crítica con la facultad pero todo el mundo de alguna manera ha empezado su historia aquí y echado a andar desde aquí, o sea, que la facultad te permite formarte y te da una mente crítica que luego hace que optes por esto o por lo otro y te da un contexto, que es muy importante. ¿Tú en bellas artes qué camino tomaste?

Escogí especialmente asignaturas de escultura y audiovisuales. ¿Por qué me centré en escultura y audiovisuales? Porque en aquel momento me parecía que eran las áreas que me daban más libertad de movimientos, que me permitían explorar terrenos más ambiguos, hacer proyectos que quizás no estaban ni en un sitio ni en otro. Sentía que en esos sacos los límites estaban más difusos. Creo que también huía en cierta manera del espacio de la representación y buscaba que lo que hiciera pudiera confrontarse en el espacio real. En escultura sí que hice piezas más específicamente escultóricas e instalaciones, pero también acciones en la calle y utilizaba la fotografía y el audiovisual para trabajar con los elementos que me obsesionaban en aquel momento pero desde distintos medios.

Sobre a mi predilección por trabajar en grupo, ya cuando estaba terminando la facultad,

^[160] www.ideatomics.com (consultado el 5 de diciembre de 2011)

formamos un grupo entre algunas personas que habíamos coincidido en varias asignaturas y nos llamábamos «2MAS». Hicimos un proyecto que titulamos «*Hábitos Deshabitados*». Bailábamos en la calle, en espacios que a nuestro entender estaban infrautilizados: en el paso de peatones de la plaza circular, en un túnel, en un trozo de autopista... Luego hicimos un CD interactivo con ello y lo presentamos a distintos certámenes. En aquella propuesta nos interrogábamos sobre los tiempos de ocio de la gente y sobre los momentos y los espacios en los que disfrutamos de propuestas artísticas.

Después de estar en la facultad, lo que recuerdo de haber estado en galerías es que hice una exposición en Windsor, pero bueno, esto también es como del pasado remoto y no sé si hace falta que te cuente todo esto...

Sí, sí, porque no sé si lo que haces ahora lo defines como alternativo o independiente, pero para hablar de ello hace falta saber cuál es el contexto, hay que ver cuál es tu relación con el mundo del arte y tu evolución personal, para ver cómo has llegado al momento presente.

Vale. Bueno, pues yo te cuento. Participé en aquella exposición comisariada por Xabier Sáenz de Gorbea en la que mostré los últimos trabajos que había hecho en la facultad que tenían que ver con un mundo que había creado bastante desde el subconsciente. Son unos trabajos que todavía conservo y que al recordarlos me provocan emoción porque los viví con mucha intensidad. Hay gente que mira hacia atrás y dice «¿pero cómo hacía yo esto?» pero yo veo esos trabajos y alucino, entiendo otras partes de mí misma y otros momentos vitales.

Al mismo tiempo yo ya estaba en los últimos años de carrera, y no me interesaba tanto el arte como objeto. Para mí el problema ya no era si un objeto funcionaba o no funcionaba artísticamente, al contrario, lo que "me ponía" era descubrir propuestas artísticas que no basaban su fuerza en aspectos materiales. Durante mis años de facultad yo había estado yendo a Arteleku porque lo que allí se programaba tenía algo excitante que me atraía. Cuando terminé la facultad y pensé sobre qué quería hacer entonces, de todos los centros y programas artísticos que conocía, realmente el que me parecía más interesante era Arteleku. Fíjate, todo me estaba sucediendo demasiado cerca, ¿no?, con las ganas que tenía de conocer otros sitios... Tenía la facultad en Bilbao, Arteleku estaba también aquí al lado... Bueno, el caso es que me fui a Arteleku y allí hice unos talleres: uno sobre espacio habitado, otro sobre gráfica y otro fue *Power Point Revolución*, que era más el tipo de cosas que yo andaba buscando sobre nuevas formas de producción, de difusión y de llegar a la gente.

Y bueno, antes de ir a Arteleku, yo me había juntado un día con Alberto Lomas. Habíamos hablado sobre si me podía interesar entrar en Abisal y a la vuelta del verano decidí meterme en Abisal, porque también durante los años de facultad había estado yendo al espacio de Abisal de Mazarredo que era el típico espacio que te causaba impresión porque estaba ahí en un subterráneo, era oscuro y siempre te encontrabas cosas que te chocaban. A mí Abisal me atraía porque tenía un toque misterioso y de cosas así como alternativas, pero por otro lado veía que era bastante cerrado hacia el exterior, que la gente que iba era la propia gente del mundo del arte y que otras personas no llegaban a enterarse de lo que sucedía allí. Entonces cuando entré en Abisal mi caballo de batalla fue un poco eso, que tuviera más visibilidad y que no todo sucediera dentro del espacio expositivo. Digamos que son las claves que hasta ahora también siguen en mi cabeza, que las cosas que hago no sean solamente para el mundo del arte y que no tienen por qué suceder en los espacios que legitima el arte, que son museos, galerías o salas de exposiciones. Entonces al poco tiempo de entrar nos movimos a Urazurrutia, que era una ubicación más cercana al Casco Viejo, por el que se movían también bastantes artistas, cercana a Bilbao Arte, una lonja con más visibilidad... En el otro espacio, en Mazarredo, a pesar de estar cerca de la zona de galerías, tampoco se creaban flujos con las inauguraciones de los otros sitios. Aunque mirando hacia atrás, aquel zulo de Mazarredo, con su negritud y su humedad, también tenía mucho encanto.

Para mí estar en Abisal estuvo muy bien. Como socia propuse algunos proyectos, como fueron *«El video del mes»*, que era una propuesta que sucedía fuera del espacio y que era en una proyección de videos dentro del bar Badulaque de la calle Hernani, en la que también me preocupaba de buscar financiación entre los locales de alrededor y establecer un sistema de concurso en el que las normas no estuvieran muy claras, que a lo mejor una persona podía votar más de dos veces o que... al final el video ganador dependía quizás de si iban más o menos amigos tuyos, y estuvieron divertidas las situaciones que se crearon. El video del mes. Luego también hicimos otro que se llamó *Domenicas' Colazione*, y mi papel ahí fue el de socia de Abisal que lo proponía pero a la vez formaba parte del grupo que lo hacíamos: Aiora Kintana, Olaia Miranda, Ainara García, Jon Gabilondo, Dorotea, Marta Jorio, una artista taiwanesa... ¿Cómo se llamaba? Li-Chi-Yin, creo. Entonces propusimos que en el Espacio Abisal se dieran desayunos de distintas culturas, un total de tres.

¿Tienes aquí en la web algún video o alguna imagen de esto? Cuando quieras mostrar cualquier cosa que tenga que ver con los proyectos en cuestión...

Justo toda esta parte no la he metido en la web, pero hasta que lleguemos a lo de la web a lo mejor abrevio...

Como quieras, pero es interesante ver el recorrido que has hecho.

En la web he decidido empezar desde el año 2004. *Domenicas' Colazione* fue también un trabajo en equipo.

¿De qué año estamos hablando?

Pues éste es del 2001 y 2002, entre 2001 y 2002. Y ahí preparamos un desayuno taiwanés, un desayuno inglés y un desayuno italiano. Y la gente iba al espacio expositivo a desayunar tres domingos. Luego esta misma actividad la hicimos dentro de un certamen internacional europeo de jóvenes artistas en Teruel y allí nos fuimos con lo de *Domenicas' Colazione*, y fue muy curioso, éramos un grupo grande de personas y la diversión era una parte muy importante.

Luego organizamos el proyecto «*Quéjate/Kexatu*» que consistió en incitar a la gente a que pusiera quejas en las paredes de Abisal. Ahí Ramón Churruga participó mucho colocando quejas y también otras personas, tanto por e-mail como dejándolas allí directamente.

Y me queda alguna cosa de Abisal...

¿Allí organizabas eventos y también formabas parte de ellos, no?

Digamos que estaba en esa figura en la que a veces estaba como gestora y a veces era como coordinadora-participante o algo así. También hicimos otra historia justo cuando nos movimos de Mazarredo a Urazurrutia, pintamos en el suelo del nuevo local exactamente el plano del antiguo espacio, como ese paso de lo antiguo a lo nuevo y ahí estuvimos trabajando Aurora Navarro, Aiora Kintana y yo.

O sea, que al final muchas veces he ido haciendo proyectos en los que trabajaba con las mismas personas. Y por ejemplo Aiora sí se repite en bastantes proyectos, por ejemplo Aurora, Aiora y yo hicimos otro proyecto que se llamaba *Ateka*, que eran visitas guiadas a portales de Bilbao y nosotras íbamos contando las características de cada uno de los portales...

¿En qué sentido... hablando del estilo arquitectónico, de la forja de las puertas por ejemplo?

Hablando de lo curioso de cada uno de los portales, la verdad es que elegimos unos cuantos y había un poco de todo, pero desde luego no se trataba de un enfoque formalista. Consistía más en mencionar por ejemplo si en uno se había recreado una especie de sala de estar dentro del portal, otro...

Ah! El estilo decorativo de cada una de los portales pero en el interior, me estaba imaginando que mirabais las puertas desde fuera...

Era más como el tipo de vida que detectabas que emanaba de la disposición de los elementos de esos interiores consensuados entre los vecinos. En algunos conseguíamos entrar y en otros no. Después de todos los preparativos, en realidad sólo llegamos a hacer una visita piloto. Pero ese proyecto surgió en nosotras como una reacción derivada de la aparición del Guggenheim. Bilbao estaba apostando por la cultura de lo espectacular y nosotras queríamos reivindicar más lo cotidiano y el portal como algo cercano del día a día pero que si lo mirábamos con una mirada curiosa podía tener mucho interés. Los propios vecinos y tú como persona que estás por Bilbao te podías parar a pensar sobre cosas más cotidianas, igual que hacia las cosas espectaculares. Y esa es la primera vez que hicimos visitas guiadas como formato artístico, que luego por casualidad con el tema del parque de atracciones de Artxanda volvimos a utilizar y ahora con el proyecto de *Wiki-Historias* también.

Y luego del proyecto *Ateka*, es que a lo mejor algunas cosas se me quedan por ahí...

Bueno como luego lo revisamos no te preocupes, ya las incluiremos...

Seguro que hay por ahí algún otro proyecto que ya no me acuerdo. Luego también la Memoria de Abisal 2002 y ahí cada uno maquetaba la parte que había estado comisariando y yo me encargué también de todo el diseño general.

Luego hice una serie de proyectos más individuales cuando estuve en Arteleku...

¿De qué depende que unas veces trabajes con unas personas y en otros proyectos con otras? ¿De la gente que tú crees que puede interesarle...?

Depende del proyecto, por ejemplo cómo surgió el proyecto *Emancipator*, fue un poco de una casualidad, te lo pongo como ejemplo de cómo nos juntamos. Fue después de estar en Arteleku porque a Hugo Olaizola y Alex Mitxelena, que fueron los que tuvieron la idea de *Emancipator*, les conocí en Arteleku en un taller en el año 2000, en el taller que se llamaba «Transformaciones del espacio habitado», relacionado con urbanismo y la ciudad expandida. Como yo acababa de entrar como socia de Abisal, les propuse que, esa idea que ellos habían presentado de un modo irónico a un concurso de su facultad sobre ideas para arquitectura joven, la llevaran a la realidad, que hicieran el prototipo de *Emancipator* en Abisal. Ellos creían que con la idea ya estaba y no le encontraban sentido a hacerlo y entonces me dijeron que si yo quería continuar con la idea que siguiera por mi cuenta. Al principio la idea había sido hacerlo dentro de Abisal, y luego hablando con Ricardo de Amasté decidimos juntarnos y pensar en una campaña de

comunicación y hacerlo llegar a bastante gente. En esa ocasión fue de este modo, tú planeas hacerlo de una manera y al final acabas haciendo el proyecto con las personas que están interesadas.

Por ejemplo el proyecto *Wiki-historias* ha sido diferente. La Fundación Trocóniz se puso en contacto primero con *Pripublikarrak* y como yo me había salido de *Pripublikarrak* y ellas estaban liadas, me dijeron a ver si yo quería hacer algo, que Primi quería organizar una programación sobre género, arte y nuevas tecnologías. Yo en ese momento andaba dándole vueltas a la cabeza a maneras de compartir ideas y entonces le dije que sí a Primi y busqué en mi entorno las personas con las que se podía hacer, aunque creo que todo surge a la vez, la idea sabes que la puedes realizar porque has conocido hace poco a Haizea que viene de Historia del arte y antes ya conocía a María Ptqk que venía más de cyber-feminismo, entonces piensas un proyecto teniendo en cuenta también las personas con las que puedes contar y así es como salió el grupo para *Wiki-historias*...

Los proyectos han sido muy diversos pero lo que parece que has tenido siempre claro es el querer trabajar con otras personas, siempre te has inclinado por proyectos que implicaban a otras personas para realizarlos pero también digamos a otros públicos, lo cual implicaba trabajar en otros espacios...De «Emancipator» que tenía que ver con el problema de acceso a la vivienda a Pripublikarrak que sigue tratando temas sociales pero en este caso relacionados con la cuestión del género hay muchas diferencias, lo que siempre has tenido claro es que preferías trabajar en grupo...

Es que me gusta más trabajar en grupo...

Pero sin un grupo fijo, quiero decir que has ido cambiando de personas con las que trabajabas y eso a veces hace difícil la identificación de un nombre, una marca, para el seguimiento de los proyectos. Por ejemplo los de Amasté siempre han tenido claro que querían ser reconocidos con ese nombre y de alguna manera han tenido una proyección rápida también en parte gracias a eso, en cambio tú como has estado trabajando con equipos de personas diferentes...

He trabajado mucho el tema de la marca pero luego no me lo he aplicado a mí misma.

Sí, porque en «Emancipator» se trabajó mucho esa idea...

El tema de crear una marca, inventarte un producto ficticio, hacer todo tipo de soportes, la página web totalmente creíble... También el proyecto *Euskadi Trademark* fue un experimento de explicar la identidad vasca en términos de creación de marca.

...Moverlo en unos espacios que nos son los espacios artísticos establecidos, con lo

cual los públicos también son otros. Con respecto a esto te quería preguntar ¿Qué supone esto de descentralizar la exhibición artística? Al final es mucho de lo que has venido haciendo desde el principio...

Creo que esas son claves que se repiten en todas las cosas que he hecho. Yo veo que hay personas que tienen la postura de que nunca van a hacer algo en una sala de exposiciones o algo así. Mi postura no es ésta, porque a veces sí me he valido del espacio expositivo para mostrar o presentar algo, pero sí es cierto que he procurado que la mayor parte de cada proyecto no suceda dentro del espacio expositivo. Pienso que si sucede dentro de un espacio expositivo la gente de a pie tiene que entrar ex profeso en el espacio para encontrárselo y que entonces va ya con una manera preconcebida de mirar las cosas y unas expectativas de lo que se va a encontrar allí. A mí me interesa llegar no sólo a las personas que tienen costumbre de ir a espacios expositivos y no estar tan condicionada por lo que se entiende que es arte y sus dispositivos de presentación.

En eso coincides con Ricardo y Txelu porque ellos en el tiempo que dirigieron la galería A+T contaban eso, que querían llegar a otro público, porque pensaban que en una galería pongas lo que pongas siempre va la misma gente y eso nos les gustaba.

Sí, coincidimos en esto. Para mí era algo que tenía claro desde la misma facultad, porque está íntimamente relacionado con cuáles son tus motivaciones a la hora de hacer arte: si tomas tu práctica artística como una investigación experimental, si es para expresarte a ti misma o si lo que quieres es tener algún efecto en la sociedad en la que vives. Generalmente es una mezcla de estos ingredientes en distintas cantidades y en mi caso prima el último. También es cierto que tú puedes buscar una cosa y luego no conseguirla, y que otra persona que no la andaba buscando la consigue. Es decir, a lo mejor una persona que busca a través de su práctica autoexpresarse, puede que conecte con mucha gente que se siente identificada con eso que ha creado y tú a lo mejor haces un proyecto en el que tienes súper-claro desde el principio a quién te quieres dirigir, cuál es el objetivo de tu proyecto y cómo hacerlo y a lo mejor no consigues eso que buscas. Digamos que yo al ser consciente de que quería llegar a un público amplio, sí que he intentado que los proyectos sucedan fuera de los espacios considerados como específicos del arte. Experimentar tanto con los espacios de relación, con los medios de comunicación, con el espacio público, repartiendo folletos, haciendo acciones o en Internet.

¿Y tú estás en contra de lo todo lo que significan los espacios expositivos, los de mostrar otras formas de arte diferentes a las tuyas o simplemente estás rompiendo la idea de arte que entiende esa como la única vía?

No, lo que me fastidia es que se presente el espacio expositivo como el medio por anto-

nomasia, como lo que le es intrínseco al arte. Digamos que si sólo se considera arte lo que está dentro del espacio expositivo del museo o los espacios de referencia legitimados, entonces otras prácticas dejan de ser consideradas como arte. Es decir, tienes que ver si el sistema tal y como está organizado está invisibilizando lo que tú haces. Digamos que nada es inocente, lo que más se ve, o lo que más eco recibe, lo que más economía mueve, sigue sucediendo por lo general dentro de espacios expositivos. ¿Y eso qué consecuencias tiene? Puede tener consecuencias positivas y negativas. Hacer arte, puedes hacer arte sin tener en cuenta el contexto especialista del arte. Pero si quieres vivir de ello, si eres invisible lo tienes más difícil, puede que no se te llame para participar en un certamen, porque a lo mejor o no se entiende lo que tú haces o no se considera...O no les sirve. Digamos que en el sistema del arte hay muchos intereses también, unos se apoyan en otros, de tal forma que si tú apareces en determinadas exposiciones o determinados museos eso hace también que se interesen por ti los galeristas, y los galeristas son los que van a ferias y eso es lo que se visibiliza en los medios de comunicación. Y esa es una cadena en la que tienes que ser consciente que estás o no estás y si no estás entonces tienes que buscar otros medios. A mí me pasa por ejemplo que mis proyectos han estado mucho más en los medios de prensa generalistas que en medios especializados en arte.

¿Pero también porque tu trabajo va dirigido a un público más amplio? ¿No está mal, no?

Está claro. No está ni mal ni bien, sin más, son opciones diferentes que implican cosas diferentes, pero no creo que necesariamente tengan que ser excluyentes.

¿Pero sigues pensando que no se te tiene en cuenta por parte de ese «sistema legitimador»...?

No es exactamente eso. A veces sí me siento un poco bicho raro, pero puede que simplemente sea una percepción personal. Lo que está claro es que si no estás en los sitios en los que la gente busca que estés o en los formatos que esperan que estés, puede fácilmente que no te tengan en cuenta o no sepan cómo relacionarse contigo.

Es que el sistema del arte es muy de colocar etiquetas a la gente entonces si eres una persona que se va moviendo eres más difícil de etiquetar que si realizas un producto más estable...

Incluso si lo que haces no se puede llamar escultura o instalación o pintura, ya eso es un problema. Cada vez menos afortunadamente y esto va cambiando muy rápido. Si no estás en los sitios legitimadores del arte también es otro problema, si luego ya a la hora de trabajar no lo haces con tu nombre sino que a veces tu nombre está bajo el de un colectivo y estos colectivos van cambiando puede ser otro.

...Es todavía más complejo, claro. ¿Y por qué cambias tanto? Quiero decir, cuando formas Pripublikarrak y tú te vas pero continúa como colectivo, te mueves hacia otro lugar, es como si iniciaras un proyecto lo dejaras en marcha y buscaras siempre otra cosa...

Cada vez por cosas diferentes, bueno, no sé si por cosas diferentes, es como cuando terminas algo. Por ejemplo en Abisal también hubo un momento en que pensé que era bueno salirme porque pensaba que ahí se debía cerrar una etapa. Con *Pripublikarrak* fue más que al final cuando trabajas en grupo tienen mucho que ver las expectativas de cada una al participar en el grupo, la disponibilidad de cada una, tus propias expectativas, cómo han sucedido los proyectos anteriores y, bueno, pues a veces necesitas cambiar. Y en otros casos estaba más claro que era simplemente para ese proyecto, por ejemplo con Amasté al hacer el proyecto *Emancipator*, aunque es cierto que en otras ocasiones hemos vuelto a trabajar puntualmente juntos como en la identidad visual de Arteleku por ejemplo.

O también has trabajado en talleres como el de «Dinamittak», hoy lo hemos estado viendo precisamente porque en mi grupo hacen una presentación de lo que han hecho a lo largo de los años y Verónica Domingo que es una estudiante que estuvo este año en Dinamittak, le tocaba presentar hoy y ha enseñado que en verano estuvo allí y salían disfrazadas, nos ha enseñado un poco todo el video que sale en Internet.

Es verdad, lo de los disfraces lo hicieron conmigo, sí lo de *Euskal Munstro Berriak*. Aquel taller estaba conectado con la línea de trabajo *Euskadi Trademark*, Euskadi como marca y consistió en crear personajes sobre los que volcáramos los miedos o expectativas que puede tener la sociedad vasca en relación a cuestiones identitarias. Una especie de mitología vasca actual. Ahora me acabo de acordar de otro proyecto que antes no te he comentado que fue *Chiguagua*, que fue como a petición, o por comisión, para que apareciera en la revista Eseté, y ahí nos juntamos Leticia Orúe, Ainara García, Olaia Miranda, Aiora Kintana y yo, y fue como un ruta por discotecas de Gipuzkoa y luego hicimos una fotonovela con ello.

¿Del paseo?

Sí, sí. Nosotras éramos los personajes que iban por las diferentes discotecas y contábamos las cosas que nos iban sucediendo en esa ruta. Hicimos también unas camisetas, unas pegatinas... al final para formar grupos o para proyectos concretos, tiras mucho de las personas que conoces, con las que te sientes a gusto, con las que compartes intereses.



Foyu, 2003-2005. Grupo de post-música de Leticia Orúe y Saioa Olmo. En la imagen aparecen ellas con los discos de Foyu, <http://www.ideatomics.com/13.html> (consultado el 5 de diciembre de 2011)

¿Hemos hablado un poco de todo?

Hemos llegado hasta *Emancipator* que eso es en 2004 y a partir de 2004 hasta ahora, eso sí que está en la web y podemos seguirlo de manera más ordenada (www.ideatomics.com). Sobre lo que comentábamos de ser identificada con lo que haces, esa ha sido la razón por la que recientemente vengo utilizando la palabra «Ideatomics», para englobar todos los proyectos que he ido haciendo por mi cuenta o como parte de un grupo. Esta es la portada, que es el banco de ideas, en la que a modo de presentación voy colocando cada cierto tiempo ideas mediante un dibujo y una breve explicación. Son ideas que no están hechas y mostrarlas me parecía una manera de poder encontrar personas con las que hacerlas. Por ejemplo con el *Trivial Fem* contacté con una chica que le interesaba la idea, se trata de hacer un juego de mesa sobre temática de género y ahí estuvimos viendo sus posibilidades, aunque finalmente no nos pareció factible realizarlo de un modo real, sobre todo por el tema de su distribución y comercialización.

¿Es de 2004?

La web la he hecho el año pasado, en el 2007. Y todas estas ideas son desde el 2007 hasta hoy. Al final es un banco de ideas, una forma de compartir mis ideas por si a otra persona se le ha ocurrido algo parecido o le interesa trabajar en colaboración. Puede ser también una manera de abrir ese espectro de personas con las que sueles trabajar y de confrontar las ideas que vas teniendo. Y porque no puedes hacer todo lo que se te ocurre, pero puede ser divertido escribirlo por si alguien se interesa u otra persona puede tomar esa idea y hacerla.

Aquí está la lista de proyectos, aquí están como las líneas de trabajo activas y este es el *Emancipator Bubble*, que es lo que comentamos, la burbuja inflable con el reparto de chicles por Bilbao, Donosti, Gasteiz, también en Gijón y en Madrid, dentro del certamen Madrid Abierto.

Esto es... —Saioa comenta mientras vemos los proyectos en la web— el diseño de la identidad visual de Arteleku que quería en-

fatizar la idea de Arteleku como nodo de conexiones y que se relacionaba con diferentes asociaciones, esa la razón de que tenga esas líneas a modo de nexos.

Se parece a la forma de un microchip.

Sí, un microchip también está conectado a otras cosas. Las bases explicitaban que el logo de Arteleku debía aparecer junto al de Diputación y estos conectores fueron también una manera explicitar la unión.

Foyu fue el grupo de música que montamos Leticia Orúe y yo. Ja, ja, aquí está la página web e hicimos algunos videoclips y algunas actuaciones, la última en Madrid dentro de «En plan travesti» y luego decidimos dejarlo.

¿Qué es *Zumaia para ti?*, es el proyecto con el que participé dentro...

Perdona que te interrumpa, tú lo que haces es pasártelo bien con todos esos proyectos, quiero decir que cuando haces un proyecto y ya le das vida o le das forma, luego no sigues de una manera digamos rentable mejorándolo o desarrollándolo, sino que parece que lo que buscas directamente es ilusionarte con un nuevo proyecto que no tenga que ver con lo que has hecho.

No sé si es así exactamente. Hay proyectos que han sido muy largos, por ejemplo *Emancipator Bubble* con el que estuvimos desde el 2000 al 2004 ó 2005 y después de eso hemos seguido moviéndolo porque nos lo han seguido pidiendo. Generalmente es el proceso de puesta en marcha lo que más te emociona pero hay proyectos en los que es diferente.

¿Depende de la respuesta que recibís del entorno?

Con *Foyu* por ejemplo nos lo estábamos pasando muy bien y era una actividad sin ningún ánimo de ningún tipo. Un grupo de música como cualquier otro, bueno quizás un poco peculiar. Quedábamos el fin de semana o cuando nos daba la gana, no era como otros proyectos que a lo mejor tienen más condicionantes o has pedido una subvención, no, no, esto era nosotras con nuestro tiempo hacemos lo que queremos. Como en general surgen estos grupos de música. Y cuando lo dejamos a lo mejor sí que fue en el momento en el que nos estaban diciendo para hacer un concierto aquí, un concierto allá, llevábamos hechos unos cuantos videoclips, habíamos hecho una página web... A lo mejor sí que fue lo típico de que ya demasiadas cosas...

Porque también con el «Emancipator» hubo gente que os llamó para encargar una partida de no sé cuántas unidades del «Emancipator Bubble» para navidad...

Sí, de Chile nos escribieron algún e-mail para distribuirlo allí. Nosotros claramente en

este proyecto no estábamos interesados en sacar el *Emancipator* como producto comercial, porque era precisamente una ironía, es decir, muy mal tendría que estar el mundo para comercializar el *Emancipator*, pero sí jugamos todo el rato a llevar la ficción hasta el límite y decíamos que se podría «adquirir próximamente en su centro comercial más cercano». El proyecto *Emancipator* como tal tuvo lugar principalmente cuando hicimos sus campañas de comunicación, en septiembre, octubre,... diciembre del 2004 (aunque también hicimos acciones previas como la de *Madrid Abierto*), que es el tiempo durante el que mantuvimos el *fake*. A partir de entonces, cuando nos han seguido pidiendo *Emancipator*, enseñar el video o presentar el proyecto, ya no estábamos manteniendo la ficción de que el *Emancipator* era un producto que existía, sino que era ya más enseñar la documentación y lo interesante que pudiera tener eso. Sí que era un proyecto con un principio y un fin. Del resto de proyectos, cada uno ha tenido su duración, pero la mayoría tienen un principio y un fin.

La pregunta que me hago a nivel pragmático es ¿cómo se puede desarrollar todo esto, de qué manera lo costeáis?

Al principio digamos que tienes pocos gastos porque sigues viviendo en casa de tus padres y pides una beca o pides una subvención, o son proyectos que de por sí tienen un coste material bajo aunque inviertas mucho tiempo... Hasta que no hice *Emancipator Bubble* no me emancipé, justo coincidió ahí, creo que el proyecto me estaba consumiendo tanto que no llegué a emanciparme hasta entonces. A partir de ahí compatibilizas, hago cosas de diseño gráfico, he trabajado en temas de educación dentro del Guggenheim...

¿O sea, que todo te lo costeas haciendo trabajos paralelos? Pero habrá otras fuentes, porque por ejemplo para Wiki-Historias...

Sí, sí, lo financiaban la Fundación Troconiz y Arteleku. Claro lo otro era muy al principio. En realidad lo que hemos hecho es buscar financiación para cada uno de los proyectos, bien a base de directamente contactar con un centro de arte o a través de una subvención o través de una beca o a través de un certamen. En *Emancipator* se encargó más Amasté, pero también pedimos una beca a Montehermoso, fuimos seleccionados en la convocatoria de *Madrid Abierto*, tuvimos una reunión con el Departamento de Juventud y el de Vivienda del Gobierno Vasco. Fue buscar financiación sobretodo en entidades públicas aunque con *Emancipator* nos planteamos por ejemplo tocar la puerta de Ikea, pero claro, en esos casos tienes que tener en cuenta qué tipo de empresa es y qué connotaciones simbólicas e ideológicas transfiere esa colaboración al proyecto. Por ejemplo que *Emancipator Bubble* hubiera estado patrocinado por un banco que ofreciera

unos créditos hipotecarios a no sé de qué tipo de interés, sería totalmente paradójico o neutralizador, ¿no?

De todas formas a lo mejor es una pregunta ridícula, lo hablamos muchas veces en clase, porque se suele pensar que hacer una obra de tipo objetual parece más rentable de cara al mercado y resulta que no hay mercado, es todo irreal...

Ya, yo lo he hablado con amigas que hacen un tipo de obra más objetual y te dicen que la galería no les vende nada... También es paradójico que muestras de arte que claramente no tienen un interés comercial se organicen en plan *stand* al estilo de ferias comerciales de arte, seguir un formalismo innecesario y que no aprovecha las circunstancias, a mi entender.

Es todo muy precario. Yo me refería a eso el otro día en el encuentro del Guggenheim que al final hagas lo que hagas te encuentras con la misma pared...Pero hablando por ejemplo con Muntadas, que es un artista que trabaja a un nivel internacional... y todo lo que quieras, pero con un tipo de trabajo en parte objetual, pero tampoco se le puede llamar así, porque utiliza la nueva tecnología, trabaja con el contexto, Internet,...y él dice que desde los años 60 las galerías lo venden todo, quiero decir que no hace falta hacer un objeto, sino que pueden vender cualquiera de estos proyectos, "sólo" hace falta que tengas la plataforma adecuada, la galería adecuada, el museo adecuado o el espacio de legitimación adecuado, que Muntadas está claro que lo tiene...O sea, que tenemos una idea falsa, no sé, a veces pensamos que hacer algo objetual es más comercial y es totalmente falso, sólo algunas galerías son capaces supuestamente de venderlo todo cuando trabajan con artistas legitimados digamos como los más altos del ranking, aparte del contexto en el que se está...Por eso yo en clase les suelo decir que a nivel de proyecto no se pueden quedar en lo que ellos o ellas creen que va a ser más asequible en el mercado, sino que hagan realmente lo que les dé la gana porque no hay una salida comercial para casi nada...

Sí, bueno, qué galerías venden todo no lo sé, pero creo que quienes pueden ser más susceptibles de hacer apuestas más arriesgadas son las entidades públicas porque se rigen por otros criterios como configurar un patrimonio, reflejar un momento histórico, fomentar la creación..., no sólo el del arte como inversión, placer estético o como dador de estatus. Claro, también puede depender de la sensibilidad del gestor que esté a cargo pero creo que en general el coleccionista particular funciona con otras lógicas. Pero sobre todo estoy convencida de que hay que buscar fuentes de financiación alternativas, lo cual no es tarea fácil, pero hay quien ya lo está haciendo. De cualquier manera, hay que hacer lo que crees que tienes que hacer. Ya encontrarás la manera de conseguir el

dinero, que no es poco problema, es de por sí bastante importante para el propio proyecto y también en relación a ti mismo, qué tipo de vida llevas, cuántas horas de actividad metes al día, si tus relaciones personales se ven deterioradas a cuenta de esto. Yo si quieres que te diga la verdad no he sido muy estrategia cuando he terminado la facultad, me he centrado únicamente en hacer los proyectos que me emocionaba hacer, pero hay gente que piensa mucho en la estrategia y ve que tiene que estar en unos sitios en pro de luego estar en no sé dónde. Pero bueno, son opciones vitales y profesionales...

Eso es lo que se vio un poco en la charla del otro día...

Sí, a mí me da vértigo pensar que la gente cuando sale de la facultad esté pensando en eso, pero por otro lado yo no voy a ser tan osada de decir cuál es la mejor manera, desde luego no es el camino por el que yo he optado. Sí es importante sin embargo tener la estrategia adecuada a tus objetivos y expectativas y una percepción realista del entorno en el que te mueves y de cómo funcionan las cosas.

De todas formas el pensar en un tipo de estrategia con una serie de escalones que obligatoriamente hay que ascender para «llegar a», yo creo que eso condiciona totalmente el tipo de obras y proyectos que se hacen, porque ya no son tan libres...

Claro que condiciona, totalmente, pero libre yo creo que no somos ninguno, lo que pasa es que haces más o menos concesiones. Libre, libre, no hay nadie. A mí lo que me parece horroroso es hacer una producción para que pueda estar en un espacio expositivo, o sea, ya estar pensando en el espacio expositivo a priori...

Pero al final todos son espacios expositivos diferentes, la calle, un pasillo, un espacio virtual x, digamos que siempre hay un marco...

A veces, depende de qué proyecto, no tienes por qué tener dispositivo de presentación, puede ser una cosa que suceda y ya está. Me refiero a que tengas que formatear tu obra para el espacio expositivo tradicional del sistema del arte. A que ya estés pensando desde el principio en esa dirección.

Tu trabajo entonces viene más... o sea, la pregunta que te quería hacer es si tú te habías fijado en colectivos, te gustaba esa forma de trabajar, porque yo lo que estoy viendo es que más que trabajar en colectivo, te gusta un tipo de proyectos complejos, pero la que genera las ideas muchas veces eres tú...

Las dos cosas, por un lado los proyectos son complejos y ves que tú sola ni abarcas todo, ni eres la mejor haciendo determinadas cosas y, por otro lado, que un proceso así es más enriquecedor.

Claro, realmente el nivel de complejidad de la experiencia sensorial en nuestra

sociedad, que está súper-estetizada, donde la gente cada vez está más acostumbrada a ver anuncios con un nivel de manejo del campo infográfico impresionante y encima son creaciones con imagen y sonido..., o sea, que el nivel de los acontecimientos sensoriales a los que estamos expuestos es cada vez más complejo, entonces tú no puedes venir ahí con tu dibujito y colocarlo y pretender que la gente te haga caso, a lo sumo llegarás a dos personas que les interesa el dibujo...Entonces parece que el tipo de proyectos a los que tú te estás enfocando es un tipo de proyectos que requieren esa complejidad, este es uno de los temas de mi tesis...

Sí, sí, está claro que no lo puedes controlar todo, ni puedes saber de todas las disciplinas y cuando un proyecto es grande a lo mejor necesitas a un fotógrafo, a una persona que haga bien conexiones con grupos de interés, a alguien que controle aspectos espaciales... Pero lo complejo no es interesante de por sí. También puedes especializarte en proyectos muy singulares en cuanto el punto de vista que proponen. Dependiendo qué lugar ocupes en la sociedad y qué perspectiva vital tengas se te ocurren unas cosas u otras, por lo que no se trata de competir haciendo productos que podría generar una agencia de publicidad por ejemplo (que de hecho se pueden costear el pagar a mentes supercreativas y cuentan con medios tanto para la creación como para la difusión). No todo es generable desde cualquier sitio geográfico, cultural o vital.

Pero al final es más importante la obra o el proyecto que quién lo hace, que quizá es una de las razones por las que el sistema del arte es más reacio a secundar los trabajos colectivos...

Sí, es reacio porque todavía les viene bien la figura del artista genial, que tenga una trayectoria, que todos los productos que se adquieran a esa persona tengan el sello de calidad de esa persona ya validada por el sistema, una garantía... quizás los colectivos van mutando más.

Al final es algo más reductivo porque el tipo de obras que una persona sola puede hacer es mucho más limitado quizá.

Incluso si nos fijamos en muchos estudios de arquitectura, utilizan el rollo este del nombre de autor como marca, como garantía, como firma, pero ¿cuántas personas están trabajando detrás de ese nombre? Por ejemplo, ¿cuántas labores quedan invisibilizadas detrás del nombre de autora de Zaha Hadid?

Al final es el nombre de una empresa, es una forma de trabajar como las grandes compañías, como Coca-Cola, como Pepsi, como Apple o como lo que sea, adoptan el nombre Herzog y Demeuron, y si la marca funciona luego se pueden permitir tener a multitud de gente trabajando para ellos y seguramente muchos de sus

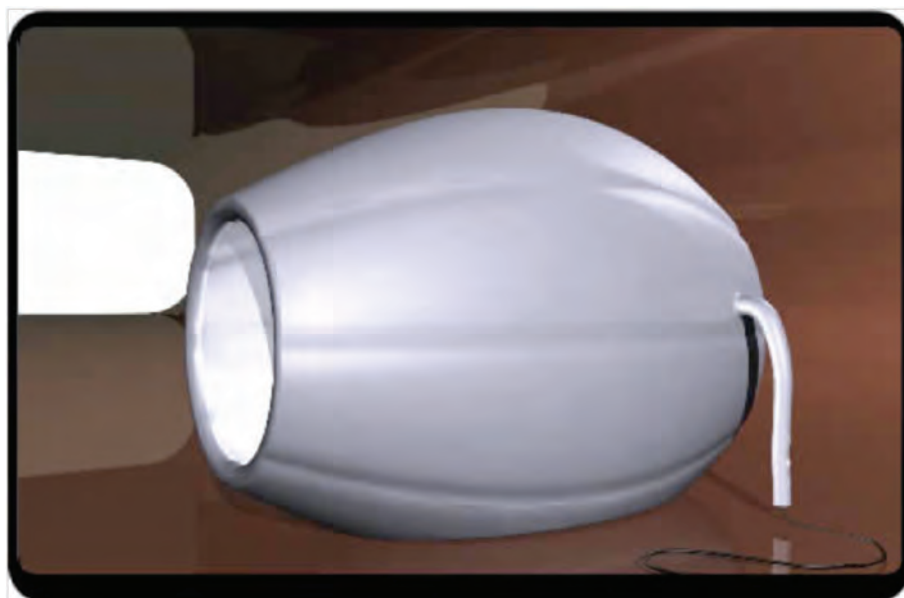
proyectos más innovadores vienen de esos colaboradores no reconocidos, pero el nombre de la marca que vende es el que es, pasa lo mismo a veces en el mundo de la alta costura...

Sí lo que pasa es que hay una diferencia entre que se llame Coca-Cola o que se llame Zaha Hadid. Es diferente cómo entiendes la marca como receptor y supongo que también es diferente cómo te puedes sentir vinculado a ella como trabajador del estudio. Es difícil abstraerte de que Zaha Hadid es una persona, y aunque de un modo reflexivo es obvio que ella como profesional es ella más su estudio y que tendrá delegadas partes muy importantes en todos sus trabajos, en un primer momento, de manera automática conectas esas «*arquitecturas de autor*» únicamente con ella.

Hay cierta tendencia a contar las cosas de una manera simple y muchas veces esto es incorrecto, invisibiliza a personas o esconde trabajos de equipo bajo apariencias de autoría individual, que sigue teniendo cierta aura de genialidad y artisticidad intrínseca de la persona.

Cuando trabajas en colectivo, o en red ciertamente la gente se lía. Por ejemplo no sé ni cuantas veces hemos dicho que *Emancipator* es un trabajo colectivo, y a veces o aparece

Proyecto *Emancipator*, 2000-2004. «El diseñador industrial Pedro Pérez, ha desarrollado para BUBBLE BUSINESS S.A. un nuevo y avanzado prototipo de EMANCIPATOR BUBBLE. Aquí te lo enseñamos, con todo detalle, y fabricado de un innovador PVC, se consigue una confortable habitabilidad gracias a su agradable, a la par de comedido, acolchamiento». Imagen y texto extraídos de la página web del proyecto: <http://www.emancipator.org/pags/conocelo/3D.htm>



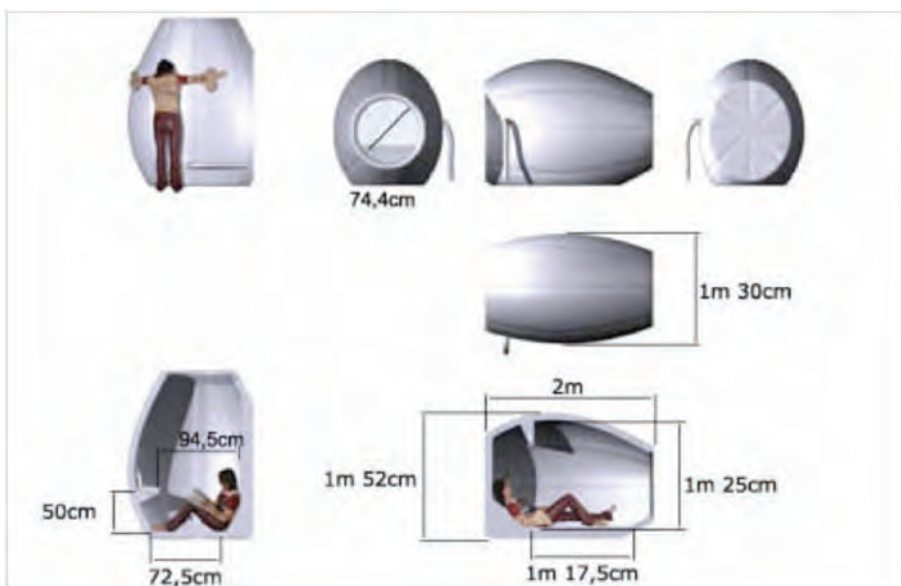
sólo Amasté o aparezco sólo yo, y es que te fastidia porque no es un proyecto individual, porque la idea original fue de dos arquitectos...

Pero al final muy poca gente sabe que la idea original es de los arquitectos Alex Mitxelena y Hugo Olaizola...

Quizás el proyecto Emancipator fue un caso especial porque para mantener aún más el *fake* y también para dar reconocimiento a todas las personas que habían tomado parte en el proyecto, indicando exactamente qué había hecho cada cual en él, nos inventamos el nombre de empresa, también ficticia, «Bubble Business» y la página web es el lugar donde aparecen todos los créditos. Es cierto que al final como tú has estado que si en el teletienda, que si en el reparto de chicles, que si en presentaciones, en el día a día... Te conocen más a ti en relación al proyecto, pero desde luego allí donde hemos ido hemos explicado que ellos fueron los que se inventaron el concepto de *Emancipator* y el universo emancipator inicial y que nosotros tomamos el relevo, apostando porque tenía interés difundir aquella idea. Seguir tirando del hilo a través de una propuesta artística.

Sí a lo mejor tuvieron la idea como cuando tú cuelgas estas ideas en tu web y luego de repente alguien decide desarrollar uno de ellas y le da una forma que a lo mejor no tiene nada que ver con lo que tu habías pensado.

Creo que la filosofía que está detrás del banco de ideas de Ideatomics^[161] se debe también a ese entendimiento de la creación más allá de uno mismo y quizás también se deba en parte a esa actitud de no sentirte tan celoso de lo tuyo, que claramente estuvo presente cuando nos dijeron que si queríamos seguir con *Emancipator* por nuestra parte



Proyecto Emancipator, 2000-2004.
«Estos gráficos nos permiten cerciorarnos de la escala así como de la versatilidad de posiciones y usos que le puedes dar a este excepcional producto». Imagen y texto extraídos de la página web del proyecto: www.emancipator.org

que adelante, ya que ellos entendían que con *Emancipator* habían llegado hasta allí y que no le veían sentido a estirar más la ironía. Por otro lado también creo que está en relación con mi paso por Abisal. Abisal ya existía como estructura, yo me involucré en ella bastante intensamente durante dos años y luego otras personas siguen entrando y saliendo haciendo suyo el proyecto durante el tiempo que son socios. Me parece interesante que algo vaya más allá de tu persona.

Por otro lado, generalmente cuando termino un proyecto tengo un sentimiento de deuda con todas las personas que han aportado algo. Todas las personas a las que les debes el proyecto, que no lo has hecho tú sola, que tú has podido estar tirando del carro y a lo mejor has invertido muchísimo tiempo en él, has podido estar dirigiendo y realizando el proyecto pero ahí hay un montón de gente sin la que no se habría podido hacer. Igual que a ti no te gusta quedar invisibilizada, no quieres invisibilizar a los demás.

Ya pero está claro que hace falta una especie de energía, de ilusión o de visión para captar el potencial que puede tener esa idea y materializarla. Y varias personas con las que he hablado estaban de acuerdo en que tú eras el motor de «Emancipator Bubble», o sea que tú eras la que se había ilusionado con el potencial que podía tener esa idea y llevarla hasta el final, convertirla en un objeto y hacer los anuncios publicitarios y todo eso, yo creo que probablemente los arquitectos no la habrían desarrollado de esa manera.

Al final es qué hizo cada uno y ya está. Por ejemplo Amasté y yo íbamos discutiendo todas las ideas del proyecto, ellos se centraron en la búsqueda de financiación y la comunicación, yo en la proposición y realización de los distintos elementos y estrategias que formaron el *universo emancipator*, digamos que el peso del día a día del proyecto lo llevaba yo, pero fue posible en conjunto y con todas las personas que también participaron.

¿Dentro de los otros espacios, qué incidencia ha tenido Internet en tus proyectos colectivos?

Ha sido un medio más, al que le ves el potencial de llegar a mucha gente y también se convierte en un modo de mostrar propuestas que generalmente no se concretan en objetos. También hay proyectos o partes de los mismos que han sucedido en Internet, por ejemplo en *Emancipator* el concurso de *Inventa tu Emancipator a Media*, eso sucedía en Internet, también el test, o en el caso de Euskadi™, el foro sucedía en la web.

¿Está relacionado esto con no ver el arte como un objeto acabado, sino más como una especie de interconexión de pensamiento entre personas, de acción y pensa-

[161] <http://www.ideatomic.com/> (consultado el 5 de diciembre de 2011)

miento pero en cualquier caso se trata de un tipo de obra más inmaterial que tiene que ver más con la interrelación entre la gente...?

Sí, el valor inmaterial, yo creo que además eran cosas sobre las que hablábamos bastante también por Arteleku: sobre el valor inmaterial de tus creaciones, sobre el interés de proporcionar una experiencia en vez de un objeto de consumo... Para mí la artisticidad no la da el tipo de materiales que utilizas en tus creaciones sino las actitudes, experiencias, sensaciones que consigues transmitir. No está en nada de lo que yo produzca, sino en lo que queda en el receptor a partir de lo que creas.

¿Tú has estado en «Inmersiones 2009» presentando tus proyectos, pero en diferentes secciones, verdad?

Nosotras vamos a presentar *Wiki-Historias* en las presentaciones al público. Y luego yo mandé el dossier de proyectos para la parte de dossieres.

¿Tus proyectos, te refieres a los que aparecen aquí, son ideas tuyas, o sea, proyectos individuales?

Mías,... y con más gente. Mi dossier de proyectos son proyectos que yo he hecho pero que pueden estar hechos en colaboración con más personas o como integrante de un colectivo. Algunos son más individuales y otros más colectivos, y yo lo indico tal cual está aquí: presento el proyecto y qué personas hemos formado parte de él. Por ejemplo si miramos el proyecto *Coctelaciones*, ahí aparece en qué consistió el proyecto, cuál fue el equipo de trabajo, qué entidad aportó dinero a la financiación, etc. Es decir, en cada proyecto se especifica qué, quiénes, dónde, cómo, cuándo... Que al final es la solución que he encontrado para poder ordenar un poco lo hecho hasta ahora y poder contar lo que hago, porque tampoco es justo no poder contar lo que hago porque sean proyectos colectivos...

Y porque también vas cambiando de personas con las que colaboras y además no son objetos vuestras obras... ¿Me cuentas un poco algo más sobre los últimos proyectos? Lo que tú consideres más representativo de tu actividad creativa, los proyectos más interesantes...

«*Vuelven las atracciones*» fue un proyecto interesante. Consistió en unas visitas guiadas al Parque de Atracciones de Artxanda, en su estado de abandono actual. Es un proyecto realizado con Consonni. Nos centramos en cuál era el atractivo del parque de atracciones hoy en día, una vez desmanteladas las atracciones que le habían dado su razón de ser. Nos inventamos diez nuevas atracciones a partir las partes más llamativas del parque en su estado actual y las que pensamos que podían dar juego para comentar aspectos sobre nuestro modelo de ocio y cultura. Por ejemplo en el sitio que denominamos

como *La Nave Espacial*, hablábamos sobre la sociedad del espectáculo o dentro de *La Guarida de los Peligritos* sobre el contrapunto de terror y oscuridad que toda creación paradisíaca humana suele tener. Estas eran las diez atracciones diferentes que se pueden ver aquí en la página web...

O sea, que no pusisteis físicamente nada nuevo, era todo a partir de lo que ya estaba...

Exactamente, no modificamos nada, lo único que hacíamos era conducir la mirada de los visitantes. A partir de lo que ya estaba hacíamos unas visitas inventándonos diez lugares relacionándolos con el pasado y con el presente y con datos inventados. Aquí se pueden ver las atracciones, por ejemplo *La Guarida de los Peligritos* era un espacio oscuro donde se veía revolotear no sabíamos bien si era una golondrina o un murciélago, o la *Nave*

Vuelven las atracciones, 2007. Grupo de personas visitando el parque de atracciones de Artxanda.



Espacial era el antiguo self-service que tenía esta estructura de la pirámide que parecía un poco un escenario de ciencia ficción, o la *Casa de las fantasías abandonadas* era la antigua *Casa de las fantasías* pero en vez de ofrecernos el escenario de una fantasía brillante e ilusionante, en ella los muñecos están deshilachados, descabezados...

¿Y esto tiene una duración concreta o luego se queda para que lo puedan utilizar indefinidamente colegios o visitas gestionadas por alguna institución?

En realidad conseguimos el permiso para un mes. El parque llevaba cerrado diecisiete años y Diputación no permite la entrada, entre otras cosas por temas de seguridad. Sí se habían hecho dentro cosas concretas, como un videoclip, el propio Consonni había estado los dos años anteriores haciendo el proyecto *Luna Park* en el que se llevaban a artistas internacionales a hacer intervenciones efímeras en el parque y ahora está ya decidido que se va a desmantelar. Nosotras organizamos estas visitas señalando el valor de la ruina contemporánea para pensar la sociedad en la que vivimos, para pensarnos a nosotros mismos.

¿Para quiénes hacíais las visitas?

Estaban abiertas al público en general. Conseguimos que pudieran subir más de 500 personas, llenamos todos los grupos previstos e incluso había una lista de espera en la que había más de 600 personas apuntadas por si hubiera surgido la posibilidad de prorrogarlas. Bastante tiempo después de haberlas concluido mucha gente nos seguía preguntando por ellas. Es una pena, pero la gente se quedó con ganas. Sabemos que por un lado el propio hecho de subir al parque tenía interés por sí mismo: llevaba mucho tiempo cerrado y las personas de treinta a cuarenta años que habían estado allí de pequeños tenían cierta nostalgia o romanticismo por el lugar. Nosotras aprovechamos esto para verter una mirada singular sobre el parque. Y vimos que la gente salía muy contenta de las visitas y que les interesó la manera de aproximarnos a lo que teníamos delante, y lo sabemos porque recogíamos el *feedback* de los visitantes al final de cada visita.

¿O sea que algunos de los proyectos están cerrados y otros están abiertos, me refiero a que algunos están aquí en la web y que siguen en activo?

Las visitas guiadas terminaron, pero ahora estamos preparando un libro sobre ellas. Si una empresa o quien fuera hubiera recogido el relevo y continuado haciendo las visitas por su cuenta, nosotras habríamos estado encantadas, ya que nosotras lo que queríamos era hacer un grupo piloto de visitas, y esto funcionó bien. El proyecto está concluido porque no era nuestra intención seguir haciendo las visitas eternamente y porque tampoco veíamos una manera sostenible económicamente de seguir haciéndolas. Pensábamos que si a otra persona le interesaba, sería más eficaz en sistematizarlo

que nosotras. Vamos, que estábamos contentas con ponerlo en marcha y hubiéramos estado encantadas de que alguien hubiera desarrollado una iniciativa económica para hacer esas visitas, que más gente pudiera haber ido y que se hubiera aprovechado la perspectiva con la que habíamos dado forma a las visitas de un modo más prolongado en el tiempo. Pero esto no surgió y pensamos que nuestra tarea finalizaba ahí.

Supongo que ahí habrá muchos intereses inmobiliarios por medio y planes urbanísticos, etc...Dependerá de los planes para esa zona.

Bueno, Diputación habría estado contenta si hubiéramos ido con un plan en el que hubiéramos asumido por ejemplo los gastos de mantenimiento del parque a cambio de realizar visitas en el parque, pero esto, por supuestísimo, no era factible. El tema de la seguridad también era un problema. Realizar unas visitas guiadas a un sitio que está abandonado, entraña una responsabilidad hacia las personas que llevas. Íbamos todos con casco porque ahí había problemas de seguridad, entonces sabes que lo que estás haciendo es excepcional, que eres capaz de plantearlo tú porque tienes unas inquietudes concretas, y sí, aprovechas ese estado de excepción que a veces permite el arte, pero que de otra manera no surge algo así y que como plan de negocio requeriría otro planteamiento que nosotras veíamos que no íbamos a hacer, no nos interesaba y quizás ni siquiera era viable.

¿Y esto cuándo fue?

Durante el mes de octubre del 2007.

Otros proyectos han sido por ejemplo *Futurize*, un seminario dentro de los cursos de verano de la UPV sobre proyectos que desde el presente intentan dibujar líneas de cambio para un futuro más deseable en diferentes ámbitos: arquitectura, diseño, urbanismo, acción social... Fueron unas jornadas que mi intención era continuar en una segunda parte más centrada en proyectos artísticos que ayudaran a visualizar proyecciones del futuro en positivo. De momento para la segunda parte estoy intentando encontrar fondos.

Galleteras fue dentro de Pripublikarrak, un proyecto sobre la memoria activa de las trabajadoras de la fábrica de Artiach. Hicimos un documental, un evento y una página web en la que las galleteras podían colocar imágenes de toda la historia de su lucha por los derechos de la mujer en el sector de la industria y esto lo hicimos con el Área de la mujer del Ayuntamiento de Bilbao. Por otro lado ¿Por qué...? era una idea que nos rondaba en la cabeza, sobre la cantidad de preguntas que tenemos y a las que queremos encontrar respuestas y a través del blog que teníamos, hicimos unas cuantas pegatinas para repartir entre la gente y lanzar estas cuestiones que nos inquietaban dentro del

blog y que otras se colocaran también dentro del espacio Bastero.

¿Sobre los tópicos que se manejan en la sociedad respecto al género?

Sí. Dentro de espacio Bastero hicimos estas pegatinas y la gente podía escribir sus preguntas y compartirlas con otras personas colocándolas en el muro y así darte cuenta de si las inquietudes que otras personas tenían respecto a cuestiones de género eran similares a las tuyas y si a preguntas que tú planteabas otras personas tenían la respuesta.

En el espacio Bastero también presenté un proyecto como parte de la línea de trabajo *EUSKADI Trademark*, Euskadi como marca, que fue un foro en internet, en el que se lanzaban distintas preguntas y se les planteaban a gente cuya actividad tenía relación con el tema en cuestión y estas preguntas y las respuestas de la gente, tenían que ver con *branding* del lugar. Al hilo de ese proyecto hice bastantes sub-proyectos, como tratar con qué es lo que se considera como vasco y uno de ellos fue un proyecto específico en Andoain en el que trabajé con los iconos de representación del pueblo y qué es lo que la gente identificaba como de Andoain y sobre el *branding* público, el *branding* privado, hice también un pin *souvenir*...



Pin del escudo de Andoain, 2007. «Andoain 20140» fue un proyecto sobre Andoain y sus formas de representación. Trataba sobre qué elementos nos permiten referirnos a Andoain (por ejemplo su escudo, su código postal, su arquitectura icónica...) y sobre si las personas del pueblo se identificaban con ellos o propondrían otros. Tanto la instalación como el pin tomaban el escudo de Andoain como signo gráfico que servía como punto de partida para reflexionar sobre aspectos identificativos de Andoain. El proyecto formaba parte de la línea de trabajo iniciada en *EUSKADI Trademark*. Imagen: <http://www.ideatomic.com/16.html>

¿Y este número a qué corresponde?

Es el código postal,...Todo el mundo me lo pregunta porque ciertamente parece un número de serie como los que se utilizan para limitar el número de copias de una obra de arte seriada. Estas formas de comercializar, convirtiendo un bien fácilmente reproducible en algo escaso limitando su capacidad de reproducción me llaman mucho la atención. Me hacía gracia la confusión, porque nunca he pensado en utilizar este método. En realidad, es algo más sencillo que todo eso. Es simplemente el código postal de Andoain, y como el proyecto iba sobre distintas maneras de representar y simbolizar lo público, me pareció bien utilizar el número que me resultaba neutro y frío a la vez que unívoco. El número me sirvió para el título del proyecto.

Esto es el pin de superficie de espejo, para llevar en la solapa y así mientras paseabas por Andoain ibas metiendo dentro de la silueta del escudo las imágenes cambiantes de los sitios por los que pasabas, era como un símbolo, una metáfora.

Y luego, qué más... *Coctelaciones* fue una acción también dentro del colectivo Pripublikarrak en la calle, al hilo del curso «Generando Arte e Identidad y Género en movimiento». Ahí partíamos de la idea de que la identidad es algo que va cambiando y que no es algo estático y pedíamos a la gente que hiciera su mapa, su constelación identitaria, no a través de sustantivos, sino de verbos, y les sugeríamos que podían prestar atención a aspectos relacionados con el trabajo, el sexo, las aficiones... Luego les intercambiábamos esos mapas que iban colocando aquí en la lona por un cóctel personalizado. La intención de *Coctelaciones*, fue la de sacar a la calle, "el sabor" de algunas de las cosas que se habían ido comentando en el seminario, acercarlas a la gente que estaba paseando por Bilbao, buscando llegar a un público más amplio, de una forma más lúdica y de contacto personal.

Y *Optikak* fue un proyecto de 2006 que planteaba una serie de preguntas relacionadas con el trabajo, la sexualidad, la casa...

¿Este proyecto también es con Pripublikarrak?

Este también es un proyecto con Pripublikarrak, al final del 2005 al 2007 estuve haciendo proyectos como miembro de Pripublikarrak...

Ya me acuerdo de aquella exposición en el escaparate de Rekalde con la exposición «Para todos los públicos» que se hizo preguntando a mujeres de aquí, ¿no?

Era contactar con 35 mujeres y pedirles que respondieran a esta serie de preguntas mediante fotografías. Y nosotras lo que buscábamos era que fueran mujeres de condiciones

muy diferentes. Xabier Arakistain fue el comisario de «Para Todos los Públicos». A él le apetecía trabajar con un grupo de chicas jóvenes y nos lanzó la propuesta de investigar en torno a la visibilidad y el uso del espacio público de mujeres de distintas culturas en el barrio de San Francisco. Nosotras preferimos enfocar el proyecto no tanto hacia la visibilidad de la mujer sino qué es lo que la mujer ve desde donde está, primar a la mujer más como sujeto que mira que como objeto mirado.

Más lo que ella ve, que cómo la ven.

Sí. Los resultados de esta investigación informal se acabaron concretando en una lona sobre la que iban impresas las imágenes y los comentarios de las participantes, unos vídeos, la web y una serie de postales con las fotografías, preguntas y comentarios de las participantes que llegaron a 1/3 de las viviendas de Bilbao. Después de su presentación dentro de la sala Rekalde, estuvo en la Feria de Asociaciones de Mujeres de Bizkaia en la plaza del Arenal de Bilbao y en el Palacio Euskalduna con motivo de un Congreso sobre Políticas de Género...

O sea que al final en los últimos tiempos sí que has tenido más que ver con proyectos relacionados con políticas de género.

Sí, al final en estos años he estado trabajando dentro de Pripublikarrak en proyectos sobre género, arte y feminismo. Pienso que en los proyectos anteriores se pueden ver inquietudes sobre el tema pero que es entonces donde toman mayor protagonismo sobre otras cuestiones. *Wiki-Historias* es el proyecto en el que estoy metida ahora, aún no está incluido en la web, es también sobre género aunque ya fuera de Pripublikarrak. Se centra en repensar la historia del arte en nuestro contexto cercano. Pienso que este proyecto aparece en ese momento concreto porque andaba pensando sobre la historia porque necesitaba recapacitar sobre el trabajo que había hecho yo misma hasta entonces y ver cuáles son los siguientes pasos que voy a dar y creía que esa labor de mirar atrás tenía su interés, cosa que no me había surgido antes. Que me venía bien para reflexionar sobre qué es lo que has hecho



Grupo de artistas en la presentación de Wiki-Historias dentro del ciclo «Aquí y Ahora» de Erreakzioa en la Sala Rekalde, Bilbao 2008. Wiki-Historias es un proyecto impulsado por Haizea Barcenilla y Saioa Olmo, en colaboración con la Fundación Trocóniz Santacoloma y Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa. La segunda fase del proyecto (2009-2010) está dirigida por Eduardo Hurtado y Aloña Intxaurrendieta gracias a una beca de investigación del Centro Cultural Montehermoso. Imagen: www.wiki-historias.org (consultado el 5 de diciembre de 2011).



Wiki-historias. 2010. Uno de los proyectos surgidos de Wiki-historias consistió en una serie de visitas guiadas al museo de Bellas Artes de Bilbao desde una perspectiva de género. Estas visitas consisten en un recorrido por los espacios de exposición del Museo de Bellas Artes correspondientes a la colección permanente. En estas visitas se ha buscado comprender cuál ha sido la presencia de las mujeres en la Historia del Arte, y también la influencia del coleccionismo en la comprensión de esta Historia.

(repercute en cómo te piensas a ti misma y a tu trabajo) y sobre cómo se visualiza esto (que influye en las oportunidades que se te pueden abrir hacia el futuro).

No he visto mucho lo de Wiki-Historias, lo he mirado un poco, si quieres lo vemos ahora, pero ahí estás metiendo cosas de otros proyectos, como las visitas guiadas...

Al final como te interesan una serie de cosas hay estrategias que sí se repiten, por ejemplo en *Euskadi Trademark* en el fondo lo que hacía era plantear preguntas y el proyecto sigue planteando preguntas y en el *Wiki-Historias* hay unos apartados en los que también se plantean preguntas, al final yo creo que también los proyectos que hago tienen que ver con plantear preguntas...

Y lo de las visitas guiadas en *Ateka*, se hicieron visitas guiadas a los portales de edificios de Bilbao, hemos hecho visitas guiadas en Artxanda y... No ha sido una cosa intencionada, pero sí, hay coincidencias.

Creo que es importante porque si no, no las hace nadie, por ejemplo las visitas guiadas al museo de bellas artes de Bilbao desde una perspectiva de género...

Estoy segura de que habrá un montón de museos en los que se hacen visitas desde una perspectiva de género... pero eso no quita para que tenga interés hacerlas en este contexto y dentro del marco de este proyecto.

Montón no creo, porque suele ser una cosa de las que se acuerda la gente o las instituciones cuando llega el 8 de marzo por ejemplo, pero lo más original que hacen es proponer que haya en ese mes más exposiciones de mujeres o algo así, pero poco más, realmente tenemos una idea de que la cosa está mucho mejor de lo que está en realidad...

Sí, vivimos en un espejismo de igualdad de derechos y oportunidades, encubierto por discursos políticamente correctos y condescendientes con las mujeres pero no tan interiorizados en la práctica. El sistema patriarcal es más complejo que una serie de enunciados sexistas obvios, que casi todo el mundo es capaz de

demonizar. Tiene estrategias más sibilinas para marcar diferencias y asignar roles distintos, pero sobre todo de connotaciones no igualmente positivas, emancipadoras o empoderadoras. Analizar la historia, y en nuestro caso concreto la historia del arte, es una manera de buscar cómo llegamos, hasta dónde estamos y decidir cómo nos posicionamos en el momento actual.

Pero hay que tener cuidado, por ejemplo yo he tenido conversaciones con alumnos y alumnas que van aquí dentro de la facultad de bellas artes a una asignatura de historia que es «Arte y Mujer», y alguno/as dicen que es contraproducente, son alumnos y alumnas que tienen cierto criterio y que son bastante críticos, o sea, que se plantean los porqués de la discriminación de la mujer en la historia, y dicen que al final es dar unas clases sobre ciertas mujeres artistas de hace varios siglos y entonces los comentarios de los textos que aparecen son de la época, te puedes imaginar «su belleza y sus virtudes como madre superaban a su talento como artista...», o sea, que al final la gente con la que he hablado que va a esas clases dice que vale, que está bien que haya esas asignaturas porque si no estuvieran sería como seguir negando que hubo mujeres artistas desde el Renacimiento y en todo tiempo, pero que algunas veces esas asignaturas son contraproducentes por el hecho de que son asignaturas puestas ahí como una cápsula en el tiempo y que se acompañan con unos comentarios que no se utilizan para hablar del arte de hombres, o sea, que no se estudia con una perspectiva igualitaria ...

En concreto esa última objeción que comentas creo que va en la misma dirección que la discusión que se da con el tema de la discriminación positiva, mucha gente dice discriminación positiva no porque lo que estás haciendo es una discriminación... Sin embargo yo creo que no ejercer medidas correctivas es lo que es discriminatorio ya que mantienes y eres cómplice de una situación de desigualdad. Cuando esas medidas dejen de ser necesarias, no hay más que dejar de aplicarlas.

Yo me refiero más a la forma en que se da, es decir, no les parece mal que exista la asignatura en sí, sino la forma en que se da, que no se trata de una manera que las legitima como valores importantes dentro de la historia del arte.

Sobre el cómo se cuentan las cosas, en las visitas guiadas con perspectiva de género que organizamos en el Museo de BBAA de Bilbao nos detenemos en una obra de Robert Delaunay y comentamos también el trabajo pictórico de Sonia Delaunay, que no está en la exposición ni en la colección, haciendo mención a cómo se describe a uno y a otro en la versión inglesa de la Wikipedia, ya que se hacen tratamientos distintos de la información: a quién se le atribuye el protagonismo de fundar el orfismo, la importancia que se le da "el ser marido o esposa de" en una entrada o en otra, a qué facetas artísticas

se les da preferencia frente a otras... un ejercicio muy revelador. Y mirar cómo se hace esto en las distintas versiones idiomáticas, también muy interesante para percatarnos de la importancia que tiene desde qué perspectiva se construye el relato, la cual nunca es neutra y cómo cogen fuerza unas versiones o estilos sobre otros.

Yo me refiero más a lo que comentan los/las estudiantes en clase. Sus comentarios en clase van más en el orden de las anécdotas de la vida de esa mujer, es decir que son comentarios a otro nivel más que hablar sobre su valor como artista, en vez de hablar por ejemplo como hablan de Rafael, de Miguel Ángel, de Leonardo,... o de tantos otros artistas hombres, no hablan de esa manera para hablar de las mujeres, sino que habla de otra manera, a un nivel anecdótico, en vez de hablar de lo que esa mujer aportó en el terreno del arte, a nivel de temas para la historia del arte, a nivel pictórico, a nivel compositivo, a cualquier otro nivel... Se sigue hablando de lo anecdótico como mujeres. O sea, no se quejan de que exista una asignatura así, sino que se quejan de la forma en que está enfocada la asignatura, es decir que no está enfocada desde una perspectiva igualitaria.

Yo creo que dentro de la historia está bien tratar distintos aspectos que nos ayudan a contextualizar una producción artística. Ahí entramos en qué modelo historiográfico se utiliza, con qué criterios se selecciona una información frente a otra y finalmente qué ideología y valores están implícitos en esas elecciones.

Claro, pero la forma en que se habla de estas mujeres no las legitima como artistas, sino que se sigue hablando de las pequeñas anécdotas que conformaban sus vidas, que también está bien, pero que al final no se habla de ellas en los mismos términos que se habla de los hombres, que al final son los que escriben la historia, es decir, yo creo que no te puedes quedar sólo con los textos de aquella época, sino que hay que aplicar otros criterios de análisis más igualitarios.

Ya, lo que pasa que quizás no se trate de aplicar a tod@s los criterios que se aplican por ejemplo a un tipo de artista cuyo espacio vital dedicado a producciones dentro del espacio público es enorme y cuyo espacio dedicado a lo privado y personal es muy pequeño sino de proyectar una mirada diferente que resalte lo valioso de ambos terrenos. ¿Y la asignatura quién la da?

No sé quién la da, sólo he oído comentarios de estudiantes y sé que está en la guía docente...Pero bueno, lo dice la gente con la que yo he hablado, que tampoco son muchos, o sea, que a lo mejor tampoco es representativo para dar una visión objetiva...

Pienso que de cualquier manera que hablen de ello y se posicionen ya es positivo...

Sí y además son gente que se ha matriculado en esa asignatura porque está claro que les interesa el tema. Yo creo que el problema es que no pasan de unos años, es decir, que cuando realmente la historia del arte escrita digamos por mujeres artistas es más en el siglo XX, a partir de los años 60 y 70 para acá. Entonces de eso no se habla, se habla de esa época renacentista y no se pasa luego a hablar del lenguaje realmente construido de manera más igualitaria entre artistas mujeres y hombres que es más contemporáneo, y de todo eso ya no hablan...

¿Del siglo XX no se habla?

No, cuando encima hay mucho material para hablar...Y por eso creo que dicen que resulta contraproducente, porque lo dejan anclado en una época y se habla de esas artistas con una terminología de aquella época, es decir, se utiliza un método de análisis histórico que no las ha valorado en su justa medida, vamos que no las ha valorado en absoluto...Y se habla de una manera que no se utiliza para hablar de la obra de artistas hombres y luego ya no pasan a ver la obra y la obra de artistas más actuales, desde los años 60 hasta hoy, que es cuando más presencia de mujeres artistas ha habido en la historia...Y más presencia mediática también.

Sí, a la vez que la mujer se ha emancipado ha habido más mujeres artistas y más producción de mujeres artistas. Y mujeres que se han identificado a sí mismas como artistas y no únicamente como si lo que hicieran fuera un hobby que adorna su personalidad. Al menos hoy las conocemos más.

¿Vemos un poco la web? Bueno, en principio lo que tú quieras contarme. Luego ya lo iré transcribiendo y se me ocurrirán más cosas. Yo lo que quería era tener un primer acercamiento a tu trabajo, porque yo tengo nociones sueltas de proyectos tuyos, pero quería ver tus trabajos de cerca y a partir de ahí ya te iré concretando más.

Muy bien, sí.

Luego hay una pregunta que siempre se les suele hacer a los colectivos de manera un poco malintencionada porque va como implícito el veneno de la falta de independencia ideológica, que es ¿qué te parece que la mayoría de tus proyectos estén subvencionados por instituciones públicas? Aunque yo creo que ningún/a artista, ni en colectivo ni individualmente, puede sobrevivir sin que alguien le subvencione, ayude...

Hablar de dinero no es un tema que me incomoda, al contrario, me parece interesante, siempre y cuando no se intente usar a modo de arma arrojadiza. En la medida en la que los proyectos que hago intentan llegar y ser de valor para un público amplio, yo veo bien que esté hecho con dinero público, que al final es el dinero de todos. En cualquier caso

son los gestores de lo público los que deciden si mi trabajo puede ser interesante para la sociedad, al menos así es como entiendo yo las subvenciones. Si al final se da más manga ancha y entonces no miran si el proyecto que tú haces revierte en la sociedad de algún modo, por muy indirecto que sea, entonces tendríamos que pensar si el sistema de subvenciones es el adecuado. Aquí entramos ya en disquisiciones diferentes y sobre las que creo que muchos artistas estaríamos dispuestos y proponer si surge la oportunidad. A mí no me causa ningún problema recibir dinero de lo público porque lo intento emplear en algo que considero que merece la pena, de acuerdo con mis convicciones y para lo que se me otorga la ayuda.

Yo no suelo hacer esta pregunta porque hay gente que la hace de una manera malintencionada, como he dicho antes, y porque en el fondo yo veo lo mismo una subvención para hacer esta wiki que una beca para un/a artista que trabaja de manera individual, porque la pregunta implícita es ¿si la institución es la que paga hasta qué punto luego tu eres libre? Pero si cuando le dan una beca a un/a artista individual ni siquiera suelen hacer un seguimiento serio de lo que ha pasado con el dinero, mientras que para un proyecto como este de la wiki todo el mundo puede ver la evolución de lo que se ha hecho con el dinero público...

Los proyectos que he venido desarrollando hasta ahora tienen esta vocación de llegar a un público amplio, por lo que es cierto que se puede hacer fácilmente un seguimiento de ellos, pero entiendo que otro tipo de prácticas «más de laboratorio» o con una vocación de menor difusión pueden ser igualmente valiosas y de hecho son susceptibles de recibir ayudas.

La crítica es que hay gente que tiende a pensar que si eres un colectivo de arte independiente o alternativo, a lo mejor estos proyectos no son tan libres,...

Ya, que si no estuviera el dinero no estarías haciendo eso o algo así...

Pero yo creo que la institución realmente no te dirige hacia dónde tienes que ir, al final tu presentas el proyecto y la institución no es como cuando tu diriges una película en la que el productor que pone la pasta te hace cambiar el guión.

Siempre existe la posibilidad de sufragarte lo que haces con un trabajo aparte, pero entonces lo que no tienes es el tiempo, o tanto tiempo y disponer de tiempo es fundamental y una de las cosas que más libertad da. Respecto al dilema financiación pública versus privada, yo creo que en el ámbito privado hay más condicionantes incluso. Por ejemplo yo he oído que a personas que trabajan con galería les dicen: «tienes que hacer más piezas como ésta porque se vende muy bien». O sabes que tal tema dentro de cierto espacio no lo puedes tocar porque es demasiado y entonces ni siquiera lo propones (la

autocensura es casi peor, es uno de los mecanismos más perversos de control). Cuando me he presentado a convocatorias públicas no he tenido nunca problemas de este tipo y en alguna ocasión que he presentado un proyecto dentro de un festival promovido por una marca privada me he encontrado con que no les interesaba el proyecto porque el terreno de la reflexión política podía no ir bien con sus intereses comerciales, eso sí me ha pasado... Entonces lo de la libertad yo diría al contrario, a mí me gustaría que desde lo público hubiera un mayor diálogo, que la subvención no fuera solamente «te doy el dinero», pero claro, es por el tipo de cosas que hago, me gustaría por ejemplo que hubiera más diálogo sobre terrenos en los que puede ser positivo trabajar porque hay un mayor interés público en ellos.

¿A lo mejor verlo más como un encargo de la institución, del tipo “nos interesa profundizar sobre esto con este sector de población”? ¿O normalmente no hay ninguna directriz de la institución?

Por ejemplo con el proyecto *Galleteras*, surgió más como un encargo. El área de Igualdad del Ayuntamiento de Bilbao iba a sacar junto con unas historiadoras un libro sobre las



Pripublikarrak, «Galleteras», 2007. Homenaje a las antiguas trabajadoras de la fábrica de Artiach. Imagen: www.ideatomic.org (consultado el 5 de diciembre de 2011)

galleteras de Artiach. Anteriormente habían hecho con nosotras el proyecto *Optikak* que fue un patrocinio, no un encargo, y entonces querían hacer algo en relación a las galleteras, no sabían si una presentación del libro o un evento o qué y entonces nosotras presentamos diferentes alternativas, una era más como un programa de televisión en el que quedaban retratadas diferentes mujeres con diversos trabajos y contaban su día a día en esos trabajos y otra de las opciones era ésta. Vale, no era un encargo cerrado, era un encargo de ver un poco qué les proponíamos, abierto en relación a un tema que a nosotras nos parecía interesante, pero sí era un encargo y a mí eso me parece positivo, no tenía problema para trabajar dentro de las coordenadas que nos planteaban, al contrario, me parecía que de ahí podía surgir un proyecto mucho más rico que trabajando de una manera autónoma. Dentro del grupo no todas opinábamos igual, había diversidad de opiniones al respecto.

Yo creo que ha sido una especie de enfermedad del lenguaje tautológico y auto-referencial de algunas vanguardias del siglo XX, el arte parecía estar completamente ajeno a todo y el artista siempre metido en su estudio organizando su lenguaje y su inconsciente y haciendo una obra totalmente exenta de ninguna función aparente, el arte por el arte, que luego terminaba vendiéndose como objeto de lujo en las casas de subastas o en las galerías de la burguesía parisina. Pero eso es una cosa totalmente ficticia que tal vez no se pueda mantener más, digamos que prácticamente en toda época el arte ha sido por comisión, es decir, por encargo o por una necesidad que parte de la sociedad...

Sí, vamos, encargado por la parte de la sociedad que estaba en el poder económico, político y social: la Iglesia, los monarcas, los aristócratas,...Con las vanguardias surge a mi entender la falacia de que el arte se hace de manera libre y luego, ¡oh sorpresa! o quizás no tanto, es la burguesía la que acaba pagando el arte. Eso sí, el artista no se mancha con el dinero (está demasiado ocupado con cuestiones de altos vuelos, construyendo su imagen bohemia que cierra bien la jugada) y es el galerista quien lo hace por él. En cualquier caso es visto como un mal menor, inevitable si se quiere vivir de esto, lo cual no es del todo cierto y en ocasiones llega a ser sumamente contradictorio con los discursos que mantienen ciertos artistas. En el mejor de los casos es asumido como manera de que la obra quede insertada en una colección en la que conviene estar conceptualmente presente. La coherencia es algo que creo que escasea en el ámbito artístico y en ocasiones me pregunto si realmente es deseable.

Siempre ha habido una demanda de arte desde la sociedad o desde un grupo social determinado. Ahora por ejemplo hay instituciones públicas que de repente quieren rehabilitar un barrio o hacer que un espacio sea de una determinada manera...

Sí. Al final yo creo que es más una cuestión de si a ti te interesa esa función o no. Porque función como tal siempre hay una función, aunque sea el propio disfrute personal. A veces se glorifica la inutilidad del arte, como característica a preservar de él y esto es interesante en un contexto como en el que estamos en el que el arte y la cultura son contantemente instrumentalizados con fines económicos o políticos. Pero realmente inútil, el arte nunca es inútil y siempre tiene una función seamos o no conscientes de ella.

Realmente yo a veces creo que lo raro es lo otro, lo que ha ocurrido en el siglo XX con las neovanguardias y su metalenguaje como arte.

Pero sí que hay una función encubierta, aunque el autor las haga pensando que no tienen ninguna función y que es simplemente auto-expresarse. Si al final van a formar parte del sistema de coleccionismo y van a crear un valor económico. En ese caso yo casi preferiría tenerlo en cuenta desde el principio, a que el arte tenga una función que yo no quiera y autoconvencerme para obviarla...

A parte de que todo el mundo sabe por ejemplo que ciertos movimientos artísticos o ciertos artistas han sido instrumentalizados a posteriori o utilizados en el mismo momento en que se generaban por el gobierno de turno, para tal o cual fin. En la época de la guerra fría se dice que los Estados Unidos promocionaron exposiciones por todo el mundo de los expresionistas abstractos norteamericanos para demostrar digamos que la libertad en los Estados Unidos era un bien en el que no podían ni soñar los ciudadanos del bloque del Este y a la vez dar una idea de desarrollo, modernidad y libertad individual que ponía de manifiesto esta brecha. O sea, que al final al arte se le utiliza siempre. Porque realmente el arte es algo social, si todo lo que un/a artista hace lo hace para sí, yo creo que al final no haría nada, o sea, todo lo que hacemos lo hacemos porque tenemos un interlocutor ahí, alguien que observa, alguien que recibe y de alguna manera responde...

Incluso si tu no le has asignado una función, al final acaba cumpliendo una función, entonces yo soy partidaria de pensar a priori cuál va a ser esa función, ahora bien, a lo mejor Picasso no pensaba a priori cómo se iban a utilizar sus obras o Duchamp, no sé...

O pensaban más en una expresión personal o en un arte que cumpliera unas expectativas intelectuales determinadas, pero quizá ambos daban por hecho que el destino de sus obras era ser vendidas para disfrute de una clase social que se lo podía permitir, que además eran los únicos que tenían una formación intelectual como para poder apreciarlas.

Aunque yo aquí también tengo que decir que siempre solemos hablar del arte objetual como algo que sólo se pueden permitir unos pocos, pero definiendo que yo

he hecho por ejemplo miles de exposiciones en casas de cultura, en espacios alternativos, en todo tipo de espacios y todo el mundo ha entrado gratis, como pueden entrar a un blog o a un sitio web, y todo lo que yo he expuesto, que no he vendido prácticamente nada, o sea, que todo lo que he hecho es llenar de obras las casa de mi familia, los almacenes de las diferentes casas de las que he vivido, al final todo lo que he hecho es gratis también, porque no hay un mercado real, por lo tanto no han servido para crear colecciones, pero tal vez sí algo en el imaginario de la gente que las haya podido ver...A lo mejor a un nivel de Picasso y artistas así hay una función de auto-expresión que termina sirviendo para hacer exposiciones a las cuales también tiene acceso mucha gente gratis y que finalmente termina derivando en una obra que tiene un valor en el mercado, que es necesaria para que ese tipo de artista subsista, pero en mi caso ha sido todo gratis, es decir, por eso yo siempre he tenido que recurrir a trabajos compatibles con mi práctica artística, pero a veces estoy cansada de oír que el arte en la web es más democrático porque puede acceder cualquiera, es gratis, para todos los públicos y no es verdad, sólo el 20% de personas en el mundo tienen acceso a Internet...

Sí, y que tienes que localizar la página web en cuestión...

...Mientras que al arte expuesto en espacios reales se le desprecia porque se dice que es comercial, y en realidad no es comercial porque no se vende y también está al alcance de todos porque todo el mundo puede entrar libremente a las salas y ver las obras del mismo modo que entra en un blog o una página web...Bueno mejor porque allí las obras las ve al natural. Que sí, que el otro a lo mejor es un público más rancio, o más elitista, porque sólo se llega a un tipo de personas previamente interesadas por el arte, un público que está acostumbrado a ir a esos espacios o que igual pasaba por allí porque tenía frío...No soy muy amiga de las descalificaciones generalizadas...

Yo no soy muy integrista con este tema, además ya ves que hay algunas cosas que sí se han presentado en espacios expositivos pero digamos que sí me ha gustado experimentar con salir fuera del espacio expositivo porque intuía que esto me permitiría llegar a más gente y esto siempre me ha preocupado. Pero que las propuestas artísticas lleguen a más personas no es sólo una cuestión del espacio, sino que depende también de las propuestas en sí mismas para que más o menos gente se interese por ellas.

El espacio expositivo tiene sus ventajas y sus desventajas. El espacio de exhibición lo que te asegura es que la gente que va ahí te va a prestar atención y a dedicarle un tiempo a la creación, que no es poco. En relación a esto también ha habido en mi trabajo cierta tendencia a buscar los límites del arte, a poner en duda todo lo que se da por sentado. Si esto me lo hubieran permitido los espacios especialmente destinados al arte, lo hubiera hecho dentro de ellos.

También lo que puede pasar es que en los espacios dedicados al arte los visitantes se comporten como autómatas siguiendo unas normas implícitas de cómo se debe visitar una exposición, sin embargo en estos otros proyectos te aseguras de que vas a contar con un gran número de gente totalmente inocente, es decir, vas a contar con la cruda realidad, o sea, gente no contaminada digamos por los tics del arte, y ahí por supuesto que también hay muchas ventajas y muchos inconvenientes, porque ahí puedes encontrar también muchas incomprendiones, o sea, por desgracia hay mucha gente de la calle que va como predispuesta a decir «soy un ignorante o soy una ignorante, me voy a callar porque no entiendo de arte, no estoy a la altura...»

Cada vez que oigo eso me provoca tristeza, cuando te dicen «yo es que de esto no entiendo». Primero porque implica que alguien ya les ha deslegitimado para que ellos o ellas tengan opinión (o al menos ellos se colocan ahí). Es como si se les hubiera dicho que si no disfrutan de eso es que no tienen suficiente conocimiento. Me da la sensación como de que la obra se convirtiera en un objeto de agresión ante la que unos espectadores dicen «yo de esto no entiendo» y se dejan pegar y otros dicen «esto es una mierda» y devuelven la bofetada.

O simplemente lo que hay es poco contacto...

Cuando mucha culpa de eso es del propio distanciamiento que el arte ha experimentado respecto al público desde las vanguardias. Vale que falte educación y que si tienes más datos puedes disfrutar más de la obra, pero por otra parte...

Esa gente no tiene la suerte de haber tenido tanto contacto con el arte como otra que tiene más acceso a la cultura... para darse cuenta de que algunas obras tienen un código muy cerrado...

Pero es que a mí también, que he estudiado bellas artes y estoy metida en este mundillo, hay obras que se me hacen súper-herméticas. Creo que en ocasiones la complejidad no puede ser sustituida por algo más accesible sin perder parte de su interés, pero que en otras ocasiones el hermetismo y la complejidad son totalmente gratuitos y que algunos artistas lo adoptan para dotar de cierta «artisticidad» elitista y elevada a su creación, un puro formalismo. Muy bien, puede ser tu opción, pero si lo que estás haciendo sólo va a poder ser apreciado por unos pocos, entonces hazlo evidente y ponlo exactamente en los sitios a los que van a ir esos pocos y no supuestamente abierto a todos los públicos, si es que no vas a aportar los recursos para poder aproximarte a la obra.

De todas formas en la calle a lo mejor no tenéis problemas, o en la calle o en otro tipo de foros, por ejemplo haciendo las visitas guiadas a Artxanda, porque allí la

gente no se pone tan a la defensiva porque no consideran que lo que hacen con vosotros es arte, ¿sabes lo que te quiero decir?

Ahí la cuestión que entra a debate es si para poder tener una experiencia estética hace falta ser consciente de identificar lo que tienes delante como arte. Y ahí entramos en el debate al que siempre se llega de qué es arte y qué es experiencia estética... que si bien no hay una respuesta única está bien tener claro desde qué perspectiva trabajas tú. En mi caso, el tipo de arte que me interesa tiene un alto componente de poner en duda lo que damos por sentado, por lo que si la gente no considera las visitas como un dispositivo artístico, no es algo sobrevenido, sino que el propio planteamiento lo fomenta.

Es cierto lo que tú dices. Cuando estábamos organizando las visitas, también nos encontramos con una persona que nos llamó por teléfono y nos dijo «¿y yo para qué voy a ir?». Ya sin entrar si es arte o no, ¿yo para que voy a ir a un sitio si está todo derruido, si no hay nada que ver? Ahí la respuesta sería ¿y usted para qué nos llama si ya ha leído que es un parque abandonado? No es ya que no identificara la visita como una propuesta artística, sino que la propia actividad no sólo le resultaba poco interesante, sino que ni siquiera entendía que a alguien se le podía ocurrir organizar algo así, y precisamente por eso nos llamaba. Quizás ella, a pesar de no subir al parque, experimentó finalmente un descoloque estético.

Claro, pero tampoco se van a situar de alguna manera en posición de inferioridad como le ocurre a la gente profana en los espacios digamos consolidados como espacios para el arte porque dicen «bueno, al menos esto no se vende a un precio totalmente desorbitado y yo no entiendo por qué vale tanto», o sea, que no se sienten estúpidos/as porque al final lo pones de una manera que no lo leen como una especie de lenguaje altamente cifrado, sino más como una acción lúdica. Porque en realidad el arte sí que es una especie de ente cerrado para expertos y la élite que se ha formado en él...

Pero no es por definición, sino porque llevamos una tradición así, porque yo no creo que tenga que ser necesariamente ni encriptado, ni hermético, ni elitista.

Pero porque tu formas parte de este grupo formado y entendido, y digamos que absorbes lo que una obra muy hermética te puede aportar de una manera mucho más relajada que la gente no entendida porque no exiges una explicación o no te preguntas «con esto el/la artista qué ha querido decir?» Porque también yo creo que la gente de la calle tiende a interpretar el arte de una manera exclusivamente visual o retiniana, y si no les atrae visualmente y tampoco le ven una función clara, cómo a un anuncio publicitario que ahí sí le ven un para qué y además no le

ponen la etiqueta 'arte' y ven claramente el objetivo de eso...Y entonces todo lo que se salga de ahí se quedan como perplejos, porque tampoco tienen conciencia de todo lo que ha pasado en la historia del arte y, como les suelo decir en clase, uno no puede de repente abrir por la mitad un libro de biología molecular y pretender entenderlo, y yo creo que esto es justamente lo que le pasa a la gente de la calle, que de repente se pone a ver algo contemporáneo y no entiende nada porque su última idea de arte se quedó en las corrientes de finales del XIX...No saben lo que ha ocurrido en todo el siglo XX, ni ven la historia como un discurrir orgánico. El ejemplo más claro para mí es lo que pasó en la inauguración del Guggenheim Bilbao que se abrió con una colección de arte minimalista de los 70, y ¿qué ocurre? Que la gente salía diciendo «el museo me encanta, lo de dentro horrible». O sea que de repente ves toda una colección de arte del Minimalismo histórico que a lo mejor ya ni encaja con el espíritu de la época actual y te lo ponen con un envoltorio como el Guggenheim de Gehry que es todo lo contrario, que es una locura arquitectónica llena de reflejos y curvaturas imposibles... Y qué pasa, que a la gente se le cruzan los cables porque a lo mejor nadie les ha dicho que el Minimalismo se desarrolló durante los años 70, y que esa conciencia de lo mínimo se dio en todos los campos de la creación, en esa época John Cage estaba haciendo su concierto de silencio 4'33", en teatro también salía un actor a escena y no había guión ni decía nada, sino que se quedaba observando al público... Pero ese tipo de arte resulta que lo estamos viendo cuarenta años después y ya no estamos en esa época y es como si le haces un regalo a alguien y le pones un envoltorio súper precioso y dentro le pones una piedra, pues por mucho que la piedra provenga de un yacimiento de no sé dónde...esa persona no va a apreciar su valor porque quizá esperaba otra cosa...

Sí, lo has explicado perfectamente. Es lo que pasa con generar elementos que permanecen y sobre los que se construyen intereses económicos que les hacen perdurar, pero también historiográficos, la necesidad de contarnos a nosotros mismos a través de la historia. Por ejemplo, cuando vemos un cuadro de Rubens, aunque sea figurativo y podamos apreciar en él su virtuosismo técnico, nos faltaría todo el contexto en el que fue creado para entender todas sus capas y poderlo apreciarlo mejor... Para eso es fundamental la labor del mediador o la mediadora. La clave puede estar en la educación...

¿Qué ibas a decir de esto cuando te he cortado? Decías que el arte no tiene por qué ser algo hermético y yo me he enrollado con que la gente de la calle suele buscar lo puramente retiniano...

Simplemente eso.

Yo te decía que hay mucha gente que si visualmente algo no le llama la atención

no entiende por qué eso es arte...

Sí, bueno, porque primero intentan identificar lo que tienen delante, lo que se nos ha enseñado que es arte, si no lo identifican pues entonces ya sueltan la frase «no lo entiendo» o «no es arte». Yo sigo teniendo esas conversaciones con amigos que no son del mundillo del arte, sobre por ejemplo la lata de mierda de artista. No sé ni cuantas veces habrá salido charlando, pero bueno, al menos en ese caso el artista acaba logrando el choque que andaba buscando. Por ejemplo, con la lata de mierda de artista, no tengo ningún problema con que esa obra sea hermética para la gente porque era parte de la obra el chocar, el crear incompreensión, o lo mismo con el urinario de Duchamp, pero hay otras obras en las que no veo por qué tienen que ser tan herméticas, ni por qué exigen tanto de la gente. Pienso que incluso al final es muy sencillo lo que pasa, que simplemente se hace la obra y no se tiene en cuenta al espectador a la hora de crearla, como si la obra fuera el objeto en sí mismo y no la experiencia que provee. Recientemente he oído un comentario que no cargaba todas las tintas en el papel del artista, lo que éste puede hacer o dejar de hacer, sino en la postura del espectador. Que el espectador dice que no entiende porque no ve en la obra lo que quiere ver en ella, como que el espectador también tiene que poner de su parte y no ir con ideas preconcebidas buscando ser simplemente ratificadas.

Por qué se mantienen en esa especie de mundo misterioso, altamente cifrado...

Es como marcar una separación entre las personas...Algunas personas pueden ver en ello algo intelectual que no alcanzan, cuando a lo mejor detrás de ese oscurantismo lo que hay es mucha vacuidad. O tras veces no, puede haber mensajes que no los puedes decir, emociones que no puedes transmitir, o situaciones que no las puedes provocar de una manera sencilla...

También yo creo que «hablamos» dentro del lenguaje del arte porque son cosas que no se pueden «contar» de otra manera, puedes hacer el esfuerzo de traducir las cosas a palabras, o sea, el o la artista puede hacer el esfuerzo de tender puentes para la gente, pero hay artistas que no quieren digamos «rebajar su discurso» o no quieren hacer ese esfuerzo o quieren mistificar su obra o no pueden. Por ejemplo Iñaki Sáez no puede muchas veces poner en palabras sus obras, es como si lo que hace le saliera de las tripas y me acuerdo que cuando expuso en Artium, siempre piden al/ a la artista que dé unas pautas sobre su obra para el Departamento de Educación y las educadoras que van a hacer las visitas guiadas y los talleres, pues Iñaki Sáez fue incapaz de decir apenas nada sobre su obra...

Sí, por supuesto, eso es lo interesante del arte que no es un lenguaje discursivo y lógico sino que tiene su propia manera de funcionamiento y las traducciones son nuevas crea-

ciones en sí mismas. Yo me refiero más a un tipo de obras en las que los autores son conscientes de las posibles claves de interpretación de la obra porque tienen una intencionalidad clara. Desarrollan una producción que no está dirigida a todos los públicos cuando finalmente saben que muy probablemente van a ser expuestas a un público que no es únicamente el sector experto. A mí esto me crea la duda de si entonces lo bueno sería explicitar lo que está implícito, y mostrarlas únicamente a aquellos para quienes están hechas y no crear la confusión de «producción para todos los públicos» cuando en realidad no es así.

Yo creo que algunos de esos artistas son herederos digamos de la legendaria incompreensión que sufrió la vanguardia histórica, es decir, en aquel momento el artista iba por delante de la época que le había tocado vivir y como tenemos metido en la cabeza este paradigma de artista que en su época no es comprendido por sus contemporáneos y después la historia lo coloca en un lugar prioritario, pues al final algunos creen que el hecho de que la gente de a pie no se entere de nada es un buen síntoma y al final se pueden estar haciendo estupideces “main stream” que están ahí y no las entiende nadie pero que el sistema las avala para no quedar mal o porque parecen originales o innovadoras.

A mí tengo que decir que las Vanguardias me encantan, pero a veces se heredan formalismos que fuera de contexto son desafortunados.

Eso es pensar la historia de manera simplista, o sea, creyendo que se pueden hacer paralelismos históricos y reglas de tres... No se puede pensar que porque a ti no te entienda tu vecino estás haciendo ya algo interesante...

Bueno, hablando de historia, ¿me cuentas entonces algo más de Wiki-Historias? Y, por favor, perdóname, yo el problema que tengo es que a veces no te dejo hablar.

Está bien, así surgen temas interesantes, si no es un monólogo.

Pues *Wiki-Historias* surge del interés de intentar experimentar con la construcción de la historia de una manera alternativa a cómo se hace habitualmente, a partir de una persona experta que se documenta en distintas fuentes. Aquí sería cómo esas propias fuentes, las personas que trabajamos dentro del ámbito del arte en el contexto vasco, aportamos en primera persona testimonios con la idea de llegar a construir historias paralelas, cruzadas, contradictorias, nimias, secretas, clarificadores... resultando en un testimonio amorfo y bello a la vez, quizás más realista o cercano a la realidad que otras construcciones más perfectas. Lo que nos interesaba sobre todo era poner en valor lo que pueden aportar artistas, comisarias, educadoras, críticas... porque pensamos que

hay una tradición en las que han quedado más reflejadas las historias y las trayectorias de los artistas hombres y pensamos que en esta ocasión nuestro esfuerzo de dinamización va a ir más por contactar con artistas y mediadoras mujeres y ver lo que pasa.

¿Tú mañana estarás aquí en la facultad?

Mañana presentamos *Wiki-Historias* en Historia del Arte.

*Es que te iba a proponer que presentaras el proyecto en mi clase de Análisis Experimental. La clase es en inglés, pero si quieres lo presentas en castellano. Es que el siguiente ejercicio que les voy a proponer es hacer un trabajo en grupo y mañana vamos a hablar de artistas que han enfocado su trabajo no en hacer su obra individual sino que hacen un trabajo colectivo o con un contexto social y entonces si tú quieres venir a presentar *Wiki-Historias* estaría bien.*

Podía venir antes y sí, lo puedo hacer en inglés, sí que puedo, incluso como vamos a ir Haizea y yo juntas a Vitoria mañana, vamos a coger el autobús... a lo mejor se puede venir ella también, si no vengo yo sola, además vamos a hacer lo mismo en Historia mañana.

*Claro, es que he pensado que por qué no aquí, porque en este curso a veces en clase ya se ha planteado con estudiantes mujeres, sobre todo, el debate de la presencia o ausencia de las mujeres en la historia... Aquí hay gente interesada en eso y gente muy dinámica, de hecho algunas de las que organizaron el encuentro de *Abisal* en la obra de Tiravanija están en este grupo: Marta, Vicky, Edu...*

Vale, mañana vengo.

.....
Saioa, mirando el cuestionario tipo que tengo, me quedaron algunas preguntas por hacerte. Si no es mucha molestia, ¿me las podrías contestar? Son las siguientes: ¿Dirías que los proyectos que has hecho son alternativos o independientes?

Alternativo o independiente son adjetivos que siempre se me han resultado extraños, de hecho nunca los he utilizado para presentarme: ¿alternativo a qué?, ¿independiente de quienes? Alternativo a un tipo de arte oficial o preponderante me imagino, y ciertamente lo que hago no lo planteo como una alternativa a otra cosa, sino con un valor en sí mismo. Y sobre independiente, me cuesta pensar en algo que sea independiente. En general siempre estamos dependiendo de algo ideológicamente, económicamente o afectivamente, somos seres sociales. La independencia también puede ser que bajo el espejismo de autosuficiencia provoque aislamiento, igual que la dependencia un cautiverio que supedita tus acciones a las necesidades de otros. Rara vez la realidad se

presenta en términos absolutos. Diría que mi trabajo tendrá seguramente una mezcla de condimentos alternativos y convencionales, independientes y dependientes simultáneamente. Supongo que es más fácil de considerar esto desde fuera y dependiendo de respecto a qué se coloque mi trabajo.

¿Puedes hablar un poco de lo que supone para ti el desplazamiento de la producción individual como fin en sí mismo y el cambio hacia nuevos formatos de expresión a través del trabajo en colectivo?

Creo que somos herederos de una figura de artista como agente individual. Pienso que yo me quedé en esa fase de cuando eres pequeña en la que, a cada cosa que descubres, preguntas ¿y por qué?, ¿y por qué?, ¿y por qué? pues lo que hago muchas veces es experimentar y ver si las cosas son posibles de otro modo. Personalmente también me supone un reto en sí mismo porque siempre he tenido bastante tendencia a querer hacer las cosas de un modo autosuficiente. Trabajar de manera colectiva me resulta muy enriquecedor como persona, como artista y juegas con muchas ventajas para que puedan llegar a salir proyectos incluso más interesantes que si te hubieras planteado el proceso en solitario. Por supuesto depende mucho del equipo que formes y las expectativas, disposiciones y formas de hacer las cosas de cada una de las personas, así como la química que surja entre todas.

¿Qué ha supuesto el trabajo en grupo para tu obra individual? ¿Sigues haciendo algún proyecto individual?

Sí, por supuesto, además los disfruto mucho. Frecuente nada más terminar un proyecto en grupo pidiendo colaboraciones o la participación de terceras personas, me digo, «el siguiente individual». La dinámica grupal tiene sus propias peculiaridades, que pueden ser muy gratificantes pero en ocasiones también pueden desgastar mucho.

¿Cómo crees que influye vuestra forma de trabajar en los resultados que obtenéis? Con forma de trabajar me refiero a si habéis utilizado algún tipo de técnica colectiva: brain storming, cadáver exquisito, juegos e intercambios de roles, dinámicas grupales... en vuestros procesos de trabajo...

Sí, lluvia de ideas, reservar un tiempo a la semana para dedicarlo al grupo... Creo que todo finalmente va saliendo de una manera bastante natural, pero generalmente cuando mejor considero que salen las cosas es cuando, aparte del proyecto en sí mismo, hay una complicidad de compartir otras cosas entre las personas que formamos el colectivo. La parte emocional es el aceite que hace falta para que salgan bien las cosas. Si hay algún problema aquí, se va a filtrar al trabajo. Y al contrario ha habido proyectos en los que casi tan importante como lo que estábamos haciendo, era el juntarnos y compartir una experiencia.

*¿Qué colectivos locales, estatales o internacionales te han interesado más?
¿Mantienes contacto con alguno de ellos?*

Lo que sucede con los colectivos es que cambian mucho. Aparecen, desaparecen, vuelven a surgir. A veces la palabra colectivo queda grande, son parejas, empresas, asociaciones o agentes individuales que ocasionalmente se unen para un proyecto. Se me hace un poco difícil responder así a esta pregunta, quizás se me hace incómodo resaltar a unos frente a otros.

¿Qué respuesta encuentras en los públicos, en las instituciones y entre otro/as artistas a este tipo de proyectos?

Proyectos generados de manera colectiva, ¿verdad? De un tiempo a esta parte creo que se percibe de manera positiva que una iniciativa esté respaldada e impulsada por un grupo de personas. Incluso al ser varias personas trabajando en una misma línea, lo que permite es mayor capacidad de generar inputs en el mismo sentido. Por otro lado, me consta que a algunas instituciones también les gustaría que se generaran asociaciones, por ejemplo de artistas, para tener un interlocutor claro que sirviera para establecer diálogos, cuya voz fuera representativa de un número amplio de personas y facilitara así las cosas. El público, no sé si le da importancia a este factor, puede que pase desapercibido, depende del trabajo que realice el artista o grupo de artistas (si implica un contacto entre público y artista/s o no). Respecto a la percepción de otros artistas, creo que distintas personas juntas con un fin común siempre genera expectativas y una mayor red de contactos.

El hecho de trabajar en equipo supone ceñirse más o menos fielmente a un proyecto o a una intención clara, lo que impone una demora de la acción respecto a la inmediatez de la necesidad propia del o de la artista individual. ¿Cómo has vivido este hecho? ¿Has mantenido algún espacio para tus obras individuales?

Para mí es al contrario. Trabajando en grupo voy más rápido o tiendo a ser más práctica. Cuando trabajo individualmente me paro más en los detalles o me recreo más en las partes con las que disfruto más, y que a veces no necesitan tanto mimo.

Cuando necesito hacer algo de manera inmediata lo hago. Y si dentro de un grupo algo que quiero hacer no lo puedo hacer porque no nos ponemos de acuerdo, pues busco la manera de hacerlo por mi cuenta, en ese momento o más adelante. En mi caso no ha sido nunca que toda mi actividad la he realizado como integrante de tal o cual grupo, sino que siempre he estado haciendo distintas cosas a la vez.

¿Cuáles consideras tus proyectos más representativos?

(...) Creo que esto es una panorámica de proyectos diferentes, cada uno identificado con una línea de trabajo diferente.

- 1-Deseos Indisciplinados <http://deseosindisciplinados.wordpress.com>
- 2-Vuelven las Atracciones <http://www.vuelvenlasatracciones.com>
- 3-Optikak <http://www.optikak.org>
- 4-Euskadi Trademark
- 5-Foyu
- 6-Emancipator Bubble www.emancipator.org

ENTREVISTA MARÍA MUR 14/12/2010

María Mur (Iruña, 1977) licenciada en sociología por la Universidad de Deusto, ha formado parte del colectivo Pripublikarrak y actualmente es directora de la productora de arte consonni.

¿Te sientes identificada con el término «alternativo» o «independiente» para calificar tus proyectos colaborativos? ¿O crees que son cosas del pasado y que vuestro trabajo no tiene nada que ver con ellos?

Yo los términos que se usan muchas veces, sean adecuados o no, no dejan de ser una manera de nombrar las cosas y que realmente,... Evidentemente el lenguaje y las palabras que se usan no suelen ser inocuas, no suelen estar vacías de contenido, pero al mismo tiempo tampoco hay que obsesionarse con lo que pueda significar eso. Entonces me parece que es innecesario tener que utilizar conceptos aunque no te sientas totalmente identificada con ellos.

Hay palabras que no soporto, por ejemplo «innovación» me parece que es una falacia, la innovación apenas existe, ni nada de lo que hacemos es nuevo y además me parece interesante que así sea: que las cosas que se hagan sean una relectura de cosas que ya se han hecho.

Por lo tanto, independiente, sí creo, de alguna forma, dentro de los términos depende de con qué los compares. Somos más independientes que un museo, que Artium por ejemplo o que Arteleku que dependen totalmente de una institución pública, pero quizá somos mucho más dependientes que una casa 'okupa' que hace proyectos de arte. O sea, que depende.

Y en cuanto al término «colaboración»... Me refiero a cuando tú trabajas como ar-

tista, piensa por ejemplo en «Priublikarrak» o cualquier otro colectivo, casi siempre para todo..., para pedir una subvención te piden el nombre de una sola persona, como que las estructuras todavía están pensadas para el artista individual. Y a veces hay trabas que quizá hacen que trabajar colaborativamente te haga sentirte como esa cosa que algunos raritos hacen que es trabajar en equipo o firmar juntos/as algo.

Claro. Yo eso igual lo siento menos porque al fin y al cabo tampoco mi práctica viene... primero que no viene desde el trabajo y segundo que tampoco soy artista. En Priublikarrak sí trabajaba como artista de alguna forma, pero yo me considero productora artística, es con lo que me siento identificada. Y en el concepto de producción que yo entiendo viene absolutamente asociada la idea de colaboración, es imposible, yo no me puedo imaginar trabajar sola en un proyecto porque me vuelvo loca. Necesito una interlocución constante para ver si lo que estoy pensando está bien o si me estoy yendo por las ramas o si no tiene sentido.

¿Tú cómo llegas al contexto artístico?

Yo llego al contexto artístico desde Consonni, desde hacer prácticas en Consonni. Es que no he hecho otro trabajo, bueno, aparte de que fui palomitera en los cines Guridi y que trabajé de camarera...

¿Qué estudiaste?

Yo he estudiado sociología, en Deusto y ya mi tesina de fin de carrera era un análisis del museo Guggenheim que justo estaba inaugurándose entonces. Yo me licencio justo en el momento en que el Guggenheim aparece, bueno, antes casi de que se inaugure.

Entonces te interesas desde el principio por el mundo del arte y la cultura...pero estábamos con lo que comentabas que tú no concibes trabajar sola.

Claro, no puedo. Yo cuando entro de prácticas en Consonni, ya era un equipo de trabajo. Encima es un equipo de trabajo que no solamente es Consonni, sino que siempre es en colaboración con el artista o la artista. Por lo tanto, la artista con la que trabajemos debe asumir que es un trabajo en colaboración. No siento esa presión desde ese lado porque de alguna forma, desde mi manera de trabajar, es una exigencia asimilada. Sí recuerdo a las Cabello/Carceller cuando hablaban que muchas veces cuando se presentaban a becas, ahora eso está cambiando, pero me acuerdo que en el Gure Artea en el primer caso que premiaron a un grupo fue a Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum, pero antes como que no se podía, no se asimilaba esa idea. Entonces yo entiendo que los artistas deban tener muchísimos más problemas cuando intentan acceder a ese tipo de becas y dicen: «Coño, pero es que todo es individual». Cuando ya la práctica actual ya no es

individual, entonces esa rareza que tú dices yo creo que viene de ahí.

El tema institucional siempre tarda mucho más en cambiar que la realidad, en darse cuenta de que se trabaja de otra manera.

Sin embargo nosotras en alguno de los casos podríamos considerar casi la distribución en la medida que somos casi las intermediarias como Consonni, quiero decir, ahí no nos encontramos con esa problemática porque es al revés: Nosotras no tenemos ningún problema en trabajar con artistas que sean parejas o colectivos, todo lo contrario. Siempre, es cierto que es más pasta...

Por ejemplo, «Pripublikarrak», ¿cómo empezáis a trabajar? ¿Surge de un proyecto ya concreto?

Surge de una invitación de Arakis. Arakis se pone en contacto con Saioa Olmo para hacer una intervención en la exposición «Para todos los públicos» que se hizo en Rekalde en 2005 o 2006. En 2006 sería la inauguración probablemente, pero cuando nos invita es en el 2005 que es cuando ella estaba trabajando a fondo con todo esto. Entonces para esta exposición Saioa es la que decide que no quiere trabajar de manera individual y que prefiere hacerlo de forma colectiva, porque Arakis tenía la idea como de interpelar a artistas no solamente súper establecidas en «Para todos los públicos», sino también trabajar con alguien local y que fuera joven. Entonces es cuando habla con Saioa y Saioa decide llamarnos a unas cuantas. Yo evidentemente digo que no, yo qué coño pinto, porque yo no soy artista, encima que mi primera práctica externa a Consonni fuera entrar en un espacio expositivo me generaba muchos problemas, entonces dije que no. Pero como Saioa es muy insistente me dijo: Mira (hizo la típica trampa en la que si caes ya no puedes decir que no), vente un día a una reunión y si te gusta la dinámica de trabajo y si ves algo interesante y crees que te puedes vincular, sin ningún tipo de compromiso, tu vienes. Y claro, llegué, estaban Aiora, Olaia, Ohiane. A Aiora y Olaia las conocía pero no las conocía mucho y a Ohiane no la conocía de nada. Saioa era la que más conocía. Fue un poco amor a primera vista.

Lo que más me interesó fueron los debates que surgían, eso era muy interesante, además el trabajo colectivo y desde el feminismo. Lo que fue muy interesante es que ya no solamente estábamos hablando de los proyectos, sino que se generó tal sinergia entre nosotras que ya estábamos hablando de nosotras mismas y cada uno de los debates que surgían en nuestra vida personal los sacábamos a la palestra cada vez que nos reuníamos. Nos juntábamos en mi casa, nos juntábamos en restaurantes, nos juntábamos en sitios públicos y privados. También de ahí surge un poco el nombre de *Pripublikarrak* de



Pripublikarrak. El proyecto *Optikak* mostraba 35 puntos de vista, las reflexiones de 35 mujeres que han nacido o vivido en Bilbao. www.optikak.org (consultado el 7 de diciembre de 2011)

que lo que teníamos que hacer para Arakis era un análisis de lo público y de lo privado y que de alguna forma toda nuestra práctica a través de las reuniones versaba todo el rato sobre eso... Y consonni, aunque no sea un colectivo feminista, sí que Olaia y yo venimos de Pripublikarrak, somos las dos feministas e inevitablemente el feminismo campa a sus anchas por consonni. Es decir, en la manera de trabajo colectiva, el entender que el artista no es un genio que tiene que trabajar en colaboración, la idea de que la ideación sea conjunta, todo eso viene directamente del trabajo, de la práctica feminista.

Yo creo que eso es otro error, parece que solo es feminismo cuando trabajas sobre conceptos feministas y son las formas. Yo creo que eso es fundamental.

Entonces en Consonni hemos hecho un trabajo claramente feminista...

Hasta las formas de dar clase son diferentes, si tú trabajas creyéndote un genio, el tipo de obras tiene que ser necesariamente diferente a trabajar de otras maneras.

Sin duda. Al final yo lo noto. Los artistas con los que trabajamos no podríamos trabajar con ellas si ellas no supieran de alguna manera que es así, que vamos a influir en cada etapa. Hoy me preguntaba el periodista ese para lo del Artium con el tema de *Superflex* de los artistas con los que vamos a trabajar y me decía: «¿Pero al final *Superflex* hace su propuesta o lo trabajáis conjuntamente?». Lo trabajamos conjuntamente, sin duda, entonces si hay un artista que no entiende esa forma de trabajo pues no podemos trabajar conjuntamente, ya está. No hay más problema que ese, que hay miles de sitios en los que trabajar.

¿Utilizáis en los procesos de trabajo las típicas técnicas del brain storming, intercambios de roles...? La mayoría de la gente me dice que sí, pero a menudo no de una manera consciente, es decir, que las ponen en práctica sistemáticamente, pero al final se dan cuenta de que están utilizando estas técnicas en los procesos de trabajo de una manera espontánea.

En el caso de Consonni sí que hay una especialización del grupo. Mariel se dedica a lo administrativo, está dedicada a lo financiero y lo administrativo pero ella ha estudiado Historia del Arte, con lo cual no es una tesorera al uso, sabe mucho de la parte conceptual de los proyectos, como todas y no es la típica que te está diciendo: «Esto para qué lo haces, no entiendo nada, que esto no son ceros y unos». Bueno, es un poco ceros y unos, porque al final la pasta es la pasta y se acojona, es la que más se asusta de todas porque es la que está todo el día viendo las previsiones.

Sí, pero tiene también una idea global del proyecto.

Tiene una idea global del proyecto y entonces cuando nos reunimos con los proyectos es una tía con una inteligencia intuitiva muy clara y enseguida se mete en los proyectos. Entonces, qué se yo, si hay alguna decisión que tomamos: «No vamos a hacer nada en enero, aunque sé que lo necesitamos para presentar al Gobierno Vasco». Se asusta y supongo que se caga un poco en todas pero al mismo tiempo entiende que el proyecto no puede funcionar bajo una presión de justificación de subvenciones, por ejemplo. En ese caso si es importante que haya roles muy claros, igual en el caso de *Pripublikarrak* era distinto también. En el caso de *Pripublikarrak* éramos un equipo que éramos todas muy parecidas con perfiles muy similares, con una edad muy parecida, con trayectoria similar. La edad además marca mucho, la más mayor era Ohiane que tiene dos años más que yo, yo tengo 33 y la más pequeña Olaia que tiene un año o dos menos que yo. Todas estábamos en ese margen. Entonces eso hace que igual los roles no estén muy claros porque de alguna manera todas hacíamos de todo a la par; lo que hacíamos en *Pripublikarrak* si que era coordinación de proyectos, es decir, una era la responsable de la coordinación de un proyecto y el resto estábamos más como asistencia o como *brain stormig* o con la cuestión de las ideas, pero la que coordinaba era la que cobraba y la que se hacía responsable del proyecto. En el caso de Consonni es distinto porque la profesionalización es mucho mayor, ya no se trata de lo que cobras, aquí todas tenemos que tener un salario y todas tenemos que asumir un montón de responsabilidades y los perfiles son muy distintos y la diferencia de edad es abismal. Yo voy a hacer 34, el resto (bueno ahora acaba de entrar una chica de prácticas que no es parte del equipo pero que está muy implicada que tiene 23 años) y entre medias están Mariel y Nerea que tienen 27 y luego Olaia que tiene 31.

Es una estructura diferente y ahí sí que cada una ocupa la parte que sabe desarrollar mejor. ¿Pero la idea del proyecto la tenéis todas por igual?

Lo que hacemos son asambleas. Es decir, en 'Pripu' era más «si tenemos tiempo nos encontramos y tal». Con Consonni las fórmulas de trabajo son mucho más desarrolla-

das, pensadas y calculadas, por mucho que luego haya improvisaciones como hoy que se supone que Mariel venía a preparar la asamblea de mañana y lo hemos hecho en la media hora que te he dejado colgada porque no ha habido tiempo. Por ejemplo, mañana tenemos una asamblea, nos juntamos todas las socias. Luego en consonni somos una asociación sin ánimo de lucro como éramos en 'Pripu' pero en 'Pripu' lo hicimos un poco porque nos convenía a la hora de facturar y tal, pero no había una noción de continuidad. En consonni hay una noción muy clara de continuidad, de trabajo en común y de ansia por existir; entonces, somos una asociación sin ánimo de lucro pero también somos una cooperativa, en la cooperativa somos todas socias y ponemos pasta, todas. El nivel de compromiso es mil veces mayor. Nosotras tenemos que poner un capital social para la cooperativa, tenemos que cobrar por ser parte de la cooperativa (todas tenemos que tener un salario asociado), todas decidimos qué tipo de salario o en qué situaciones queremos estar dentro de la realidad, marca la precariedad en la que vivimos.

Pero la estructura es diferente, esto es una empresa.

No tiene nada que ver, es mucho más una empresa. De hecho es una de las razones por las que 'Pripu' se disolvió, había gente que la quería ver más, como Saioa, como una práctica profesional, como una empresa; Ohiane ya estaba en «Hiria Kolektiboa» y decía: «yo suficiente tengo con lo que tengo como para meterme en otra. Yo lo que quiero es que me sirva para pensar, para estar, para reflexionar, pero no tanto para producir». Y llegó un momento en que a mí me pasó lo mismo que era: «Yo no puedo estar en dos estructuras de producción, porque es que no me da». Entonces hubo un momento como de *stand by* en consonni, fue el cambio cuando se fue Frank y me quedé yo sola que me vino muy bien tener a 'Pripu' a nivel de ingresos porque yo estaba en el paro en aquel momento, no había mucho dinero en consonni, se estaba relanzando. Y al mismo tiempo porque tenía tiempo para pensar, reubicarme y ver dónde estaba. Para eso me sirvió mucho. Creo que lo más interesante de trabajar de forma colectiva es eso: no solamente aprendes de los proyectos que haces y de tus compañeras, sino que aprendes de ti misma, aprendes a situarte con los demás, a saber negociar, a saber entender.

Una de las cosas que hay que hacer, casi por obligación, es argumentar cosas, algo que trabajando individualmente no tienes por qué hacer porque nadie está ahí para cuestionarte nada. Trabajando en colaboración si tienes una corazonada, una cosa espontánea, tienes que saber ponerla en palabras, por qué has decidido eso y no otra cosa, porque hay otro detrás que te está diciendo: «Se podría hacer de otra manera». Te obliga a racionalizar los procesos y a intentar poner argumentos a las decisiones, que de otra manera pueden ser totalmente inconscientes o gratuitas.

Te escucho, y creo que tienes toda la razón del mundo, y esto me lleva a pensar qué tipo de trabajo es factible en grupo en realidad, bueno el arte es muy amplio evidentemente y si te estás dedicando a trabajar con tu escultura o pintura, con técnicas más tradicionales entiendo que no lo necesites..., pero aún así creo que hoy en día entre la crisis y todas las cosas que pasan, el artista-productor que Walter Benjamin hablaba cuando hablaba de Bertolt Brecht, es una realidad, es decir, es que creo que ni el escultor puede estar aislado ...

No es aislado, pero hay muchas decisiones que pueden ser más o menos inconscientes.

Ya, pero si al final quieres subsistir vas a tener que negociar con alguien. Entonces puede ser un proceso de negociación y de colaboración desde el minuto cero o quizás en el momento en que veas que quieres que te financien tienes que saber argumentar y tienes que saber explicar tu trabajo porque es que si no hoy en día, a no ser que tengas un mecenas, que no hay muchos casos, o que tengas una familia acaudalada, realmente llega un momento en que lo del artista productor está a la orden del día. Es verdad que por las prácticas en las que yo me muevo no estoy muy rodeada de artistas que sólo se dedican a pintar o a lo que llamaríamos las disciplinas más tradicionales, pero casi todas las personas que conozco...

Pero hablemos de otras disciplinas, imagínate tu hacer otra cosa, no sé, pues... una vídeo instalación; también hay que editar y elegir qué planos van y qué no y qué sonido, y uno cuando lo hace... si lo haces sola pues tu lo haces de una manera...

Pero yo ya sé dónde voy, artistas como Mainer López, Jon Mikel Euba, Itziar Barrio, Ibon Aranberri, casi todos los artistas vascos próximos que podamos conocer, con los que he trabajado mayoritariamente, en realidad, en qué momento están realmente solos o solas trabajando. Llega un momento en el que tienen que saber, la verdad es que si no han estado en un colectivo suelen tener muchas más dificultades para saber delegar; pero siempre va a llegar un momento en el que... igual no saben de edición y tienen que editar con alguien o aunque sepan no tienen tiempo y tienen que editar con alguien, y ahí tienen una toma de decisiones conjunta; o los cámaras no pueden grabarlo todo ellos y tienen que determinar con quién o quién tiene que hacerlo...

...En cualquier momento del proceso...

Claro, todos ellos, todos los que he nombrado... Y lo sé porque con algunos he trabajado y con otros he estado...

La razón de esta tesis es precisamente esa: No hay práctica artística actual que pueda ser individual, es imposible en la práctica.

Sigamos, cuando estuvisteis en «Pripublikarrak» ¿os fijasteis en algún colectivo o conocíais algún colectivo nacional o internacional en el que os basáis o interesáis como referente?

Pripublikarrak. Proyecto ¿Por qué...? / Zergatik...? Bilbao y Andoain, 2006-2007. En la fotografía, pegatinas para ser rellenadas por la gente que asistió a Ni Orain.

Claro, teníamos referentes a punta pala, desde artistas individuales hasta artistas que trabajaban en colectivo. Por ejemplo, de manera próxima y cercana Erreakzioa eran un gran referente para nosotras, Estibaliz y Azucena, el colectivo, los fanzines, los trabajos que hicieron, en su día e incluso posteriormente hemos llegado a colaborar. O Cabello/



Carceller por ejemplo, también. En los dos casos más que colectivos son dúos, pero bueno, son más de una persona trabajando, por lo menos. Y luego por supuesto hay gente más lejana como por ejemplo las Guerrilla Girls, por supuesto que hay diferentes grupos o referentes en los que nos basábamos y que influían de muchas maneras en nuestros proyectos, nuestras formas de hacer o nuestras problemáticas, en algunos de los casos como Cabello/Carceller o Erreakzioa acabamos trabajando con ellas, de alguna manera.

Ahora me estoy acordando que escribimos una vez un texto en el que abordábamos un montón de referentes, igual te lo podría mandar.

Me gustaría tener por ejemplo el curriculum de la vida de Pripublikarrak, con los proyectos que hicisteis. De eso me habló Saioa cuando le entrevisté a ella, pero no lo tengo, me habló de cosas sueltas.

Cuando participamos en «ldensitat» la última publicación, nos hizo una entrevista, Alicia Murriá que viene bastante bien, viene ya por escrito...

¿Eso lo tienes?

Sí, lo tengo. Te lo puedo pasar.

Y la respuesta que encontrabais en el público, desde la gente, desde las instituciones o desde el arte es diferente siempre. Porque a veces se suele hablar del público como si fuera una cosa uniforme, pero el público es: el público del arte, la gente en general, las instituciones, el público escolar... ¿Qué respuestas encontrabais? En «Pripublikarrak» por ejemplo, ¿recuerdas que acogida tuvo entre la gente de la calle y entre la del mundo del arte?

Yo realmente estoy de acuerdo contigo y me gusta mucho más hablar de públicos, no de público. Porque realmente el público no es nada, como cuando se habla de la ciudadanía, no es un todo. Cuando trabajábamos, eso está vinculado a cuando me preguntabas por los referentes, también los referentes que teníamos no solamente eran artistas también podían ser otro tipo de estructuras o incluso como Ohiane venía de la arquitectura, pues de alguna forma también colectivos de arquitectos o arquitectas que trabajaban conjuntamente. Digamos que lo que nos interesaba mucho era, y evidentemente por mi propia práctica personal en consonni, la idea de salirse un poco del espacio expositivo y era una cosa que nos diferenciaba de otros grupos de arte y feminismo con los que nos vinculamos. También estuvimos muy próximas al *Feministaldia* en Arteleku, o sea que también hemos tenido muchos acercamientos a Plazandreok, a Medeak,...

Pero son espacios menos artísticos, digamos...

Ese es el gran problema que tengo con el mundo del arte, es muy desactivador de

todos los contenidos, a veces termina siendo una especie de pozo por el que el que se desactiva la potencia de las propuestas que funcionan muy bien en otros contextos...Por otra parte dentro de las instituciones artísticas queda muy restringido para un público artístico cuando en realidad las obras son vistas por todo tipo de personas en otros contextos, y termina pasando que lo mismo puesto en otro sitio...

... Puede ser mucho más potente.

Sí. Vuestro contacto con gente del mundo no artístico en «Priublikarrak» fue porque trabajasteis con mujeres del Casco Viejo.

Trabajamos con mujeres de Bilbao en general, con el proyecto Optikak , además con el constructo mujer de una forma muy amplia. Y también nosotros no nos consideramos ni 'queer' ni 'postfeministas',... pero somos un poco todo ello. Alguna vez, en plan gracioso decíamos que éramos un engendro entre Beatriz Preciado y Arakis, que eran como..., que no son un padre y una madre al uso, porque a ver quién es el padre y quién es la madre. Somos una especie de producto de un feminismo más esencialista y de unas teorías 'queer'. Bueno, el feminismo esencialista mucho no me interesa, pero sí que el feminismo más clásico es muy interesante, desde los 70 hay muchas lecturas que son fundamentales y que no vas a empezar a reivindicar, bueno, se pueden seguir reivindicando pero sabiendo la genealogía, es fundamental y que no empiezas de nuevo.

Y luego de las teorías 'queer' también hay muchas cosas que rescatar, yo creo. Entonces, cuando trabajamos con mujeres trabajamos con mujeres de muchos tipos..., había muchas maneras distintas de sentirse mujer y de traspasar el concepto de mujer. Digamos que nuestros proyectos se ubicaban siempre en el contexto del arte, pero se nutrían de mucha gente que venía de lo social y de lo político, y del activismo feminista, y siempre intentábamos que esto no supusiera una instrumentalización, por ninguna de las dos partes, que es muy complejo.

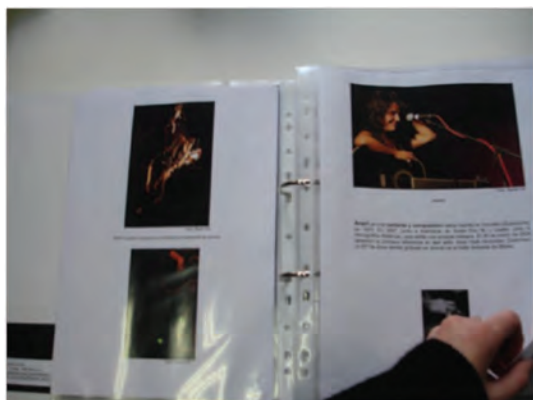
O sea, que esa parte social no fuera al final un producto para luego...

No fuera un producto para nutrirnos a nosotras simplemente, en plan «qué guay somos las artistas que trabajamos con grupos sociales y que al final acaban mostrándonos como si fueran un trofeo...». Intentar no caer en eso, pero al mismo tiempo, no caer en lo contrario tampoco y que el proyecto fuera excesivamente panfletario y que no tuviera unos contenidos y no supiera entender cuáles son las herramientas y las lógicas del arte contemporáneo. Yo creo que eso es fundamental.

Y en relación a lo que decías que el arte a veces desinfla, por eso para nosotras era tan

importante no solamente analizar los feminismos, sino analizar también la propia práctica artística. Éramos muy conscientes de que estábamos trabajando desde el arte y por lo tanto, a veces podía desinflarte pero otras veces podía nutrir el proyecto. Es decir, si lo estuviéramos trabajando desde simplemente los feminismos y desde una casa, yo qué sé, desde la asamblea de mujeres y hacemos un proyecto, quizá tampoco ese era nuestro lenguaje, nosotras no dejábamos de traducir todo aquello. En todos los proyectos que hicimos, en «Optikak»^[162] trabajamos con..., no me acuerdo con cuántas mujeres era, pero creo que con 34; con todas ellas trabajamos, procuramos que se sintieran a gusto, hicimos como un cuestionario, tenían que fotografiar su vida para luego responder a ese cuestionario, luego todo esto se colocó en un panel enorme en la Sala Rekalde; pero al mismo tiempo para salir, le pedimos a Arakis que fuera en el escaparate de la sala para que estuviéramos todo el rato jugando con el dentro y fuera, con lo público y lo privado; de estas fotos seleccionamos algunas para que se convirtieran en postales y se enviaran, entonces una vez más entraran en el espacio privado. Nos pasaron cosas tan graciosas como que alguna de las mujeres que había participado, -porque el envío era aleatorio y no sabíamos a quién iba a llegar-, pues había recibido una postal del proyecto en el que había participado. Hubo cosas muy bonitas y siempre intentábamos que se sintieran a gusto, como no queríamos que fueran objetos, sino sujetos y que fotografiasen su vida, les pagábamos 50€ a cada una, que era simbólico, pero era una manera también de hablar del trabajo, de hablar de la profesionalización. Cuando hicimos el proyecto de «Galleteras» que no era un proyecto que se ubicara en el arte, pero sin embargo las herramientas que utilizábamos y el lenguaje no deja de ser ese. Hicimos entrevistas a mujeres que habían trabajado como galleteras y las luchas que habían tenido, entonces todo el proyecto, al final no versaba solo sobre galleteras, sino que nos preguntábamos cuál era la galletera de hoy en día, cuál es el trabajo hoy en día, cuál es la situación hoy en día, cuál es la clase trabajadora; un debate muy en boga cuando los controladores aéreos se erigen como la clase trabajadora ahora mismo, que me toca las narices. O por ejemplo, cuando estábamos en Sevilla trabajando en Zemos98, en el centro de la exposición que comisariaba Fundación Rodríguez, hacíamos entrevistas y nos interesó mucho; como el tema iba sobre el control, nos interesó no trabajar con el vídeo, aunque fuera un festival de vídeo, sino trabajar con el sonido y con la voz; entonces hicimos una serie de sesiones radiofónicas una se difundió en Radio3 y la otra en Tas Tas Irratia, todo esto se grabó y luego estaba en el espacio expositivo. Con todas las entrevistas se hizo un mapa de frases que era el mapa de Sevilla hecho a través de las palabras que se habían dicho en la radio y luego, trabajamos con todas las mujeres que habían participado y empapelamos Sevilla con estos carteles. Había como muchos momentos, al

[162] Para ver imágenes de este proyecto: http://www.optikak.org/kredit_cast.asp (consultado el 7 de diciembre de 2011)



Idensitat preparó una exposició (Manresa, febrero-marzo, 2008) con los proyectos producidos a lo largo del 2007 en su convocatoria. Pripublikarrak preparó un par de archivadores que recogen todo el proceso que el proyecto F+FM ha supuesto desde que se presentaron a la convocatoria de documentación en noviembre del 2006 hasta la exposición de febrero 2008. «Esto desvela cómo evolucionan los proyectos de arte y cómo muchas veces poco tienen que ver los resultados con los inicios, cuando se presentan las propuestas. Pripublikarrak está más interesada en los procesos que en los resultados, por eso a la hora de exponer el trabajo, preferimos desvelar procesos de trabajo.»^[163]

final en la exposición, se ve una parte pero para nosotras era muy importante llegar a Sevilla y estar con los colectivos que habíamos trabajado a distancia, como por ejemplo en *Idensitat*. En realidad en *Idensitat* nosotras íbamos a dar una conferencia en Manresa, eso es para lo que se nos seleccionó, pero de repente era como: «Pero qué coño vamos a contar nosotras en Manresa de nuestro trabajo, a quién le interesa, qué sentido tiene».

¿En otro sitio que no tiene nada que ver con el mundo del arte?

Claro, que no tiene nada que ver. Y cuando ves una ciudad, de creo que 75.000 habitantes, no muy grande, en la que la práctica feminista era impresionante, es que no te haces a la idea. Unas chicas jóvenes con una casa okupa,...una mujer de 82 años que había llevado una librería feminista en la dictadura, una cosa increíble. Entonces, decidimos hacer un fanzine, un proyecto con ellas que era un intercambio de preguntas y respuestas. Entonces, luego tiene una resolución en el mundo del arte que al final en '*Idensitat*' era un blog, un fanzine, hubo unas conferencias públicas con Alicia Murría la directora de *Arte Contexto*. Pero más allá de eso intentábamos responder con interés a la gente que participaba y por lo tanto, como final del proyecto hicimos un concierto en Manresa de Anari, nos gustaba la idea de, en Manresa que no hablan castellano prácticamente, llevar un poco de nosotras mismas y llevar a Anari, llevarla en euskera; y nos parecía que Anari además podía responder a todos los públicos que habían participado, que la señora de 82 años podía estar a gusto y las más jóvenes también. Y resultó muy bien. Eso lo hicimos un poco para responder a ese público social, de alguna forma, implicado en el proyecto. Al mismo tiempo también se convierte en un dispositivo público que al propio festival o proyecto artístico, -en este caso '*Idensitat*'- le interesaba. Yo sí creo que hay que leerlo desde el arte. Yo reivindico mucho la palabra arte, si no reivindicamos la palabra arte se diluye y todo lo que se entiende por arte van a ser cosas que quizá no me interesen tanto y que están en una peana, y que son más representativas. Yo creo que hay que intentar en

^[163] <http://pripublikarrak.net/blog/?cat=8> (consultado el 7 de diciembre de 2011)

todos los proyectos controlar cuál es el lenguaje artístico, cuál es la relación entre presentación y representación, entre creación y representación, si quieres. Creo que es muy importante porque al final es como que las arquitectas defienden su modus operandi, los médicos defienden su modus operandi y llegamos los artistas o la gente que trabaja en esto del arte y parece que nos acomplejamos, y el arte de repente parece que puede encerrar. Yo no he encontrado en otras disciplinas lo que el arte me da.

Trabajar en equipo supone ceñirse a un proyecto y a una intención, más o menos clara, ¿no? Me has dicho que ya no hay artistas que trabajen individualmente. No sé hasta qué punto, porque en el momento en que surge un proyecto, en el momento ese de las posibilidades, que se puede tirar hacia aquí o hacia allí, bueno también en el proceso; al trabajar colaborativamente tú tienes que seguir más o menos un proyecto claro porque si no, no te enteras, o sea, no es trabajar a ciegas. Frente a eso, y a las demoras que esto supone, porque hay unos tiempos de retardo porque hay que juntarse o escribirse, está la forma de trabajar individual que es mucho más inmediata, yo pienso algo y lo hago inmediatamente, estoy con mi ordenador y ya. ¿Esto cómo lo lleváis? Esto de los tiempos de retardo que supuestamente genera el trabajar en grupo.

Para mí los tiempos más horrorosos son los tiempos de la financiación de los proyectos, mucho más que los periodos que marca el proceso colaborativo. Es decir, los proyectos primeros, el primer borrador que planteas de un proyecto para una subvención, o para... por ejemplo lo que te contaba de 'Idensitat'; nosotras ganamos entre no sé cuántas personas que se presentaron (300 o yo qué sé) nos seleccionaron a 6, a nosotras nos seleccionaron para dar una conferencia y además habíamos planteado una conferencia performativa con un dispositivo y cuando llegamos allí vimos que no tenía ningún sentido. Entonces, de repente dijimos «queremos que nos preparéis ciertas reuniones con la gente, queremos conocer el contexto social y a partir de ahí montar algo». Yo creo que realmente esa es; no creo que sea el trabajar en grupo lo que marca estas diferencias porque al final incluso los artistas que trabajan individualmente aunque tengan una idea primigenia genial, la realidad te va poniendo en tu sitio y les va dibujando, y ya no solamente es un trabajo en colectivo sino que... yo qué sé, en consoni... ¿Con quién hablaba esto? Ah ya sé. En consoni estamos ahora en un proyecto europeo, en el que te decía que vamos a ir a Rumanía, en este proyecto colectivo estamos cinco estructuras del arte: ...de Bristol, ...de Suecia, ...también de Suecia y ...de Rumanía y consonni, es una red europea para pensar el arte público. Lo que más estamos haciendo ahora es analizar cómo trabajamos, cómo son nuestras maneras de trabajar, somos todos grupos, colectivos pero de maneras muy distintas. Entonces, intentar ver cómo son nuestras fórmulas de trabajo.

Juntarse para hacer algo.

Entonces, cuando nos juntamos y hablamos nos damos cuenta de ... El otro día hacíamos un chiste y decíamos: «Sería muy interesante hacer un trabajo conjunto de mostrar cuáles son, el primer dossier que tú has presentado sobre un proyecto y el último que dos años más tarde es el proyecto, no tiene nada que ver. El primero te lo inventas todo, haces previsiones de lo que puede ser y vas tirando del hilo...»

Es como una confianza en que ahí hay algún hilo del que se puede tirar para hacer algo que merezca la pena y luego quizá va derivando hacia otras cosas imprevistas...

También me acuerdo con Iratxe Jaio y Klaas cuando hicimos lo de los zombies. El primer dossier que hicimos el proyecto se llamaba 'Ocio-Consum', no tiene nada que ver, ya sé que es un nombre horrible pero fue lo primero que se me ocurrió así muy rápido, y ahora se llama «Quédense dentro y cierren las ventanas», creo que era fotografiar a consumidores que estaban en el Megapark comprando. Una cosa así como para denunciar, pensar que todo eso es la sociedad de consumo y entre medio aparecen ellos decidiendo utilizar la metáfora de los zombies. O sea que realmente, las cosas cambian mucho pero yo creo que está muy bien y creo que al final aunque tengas un trabajo colectivo también hay momentos en los que tienes que tener una capacidad individual, una capacidad individual de respuesta o muchas capacidades individuales de respuesta. Eso en 'Pripu' lo mismo, quien era la coordinadora del proyecto tenía que tener una capacidad individual, independientemente de que luego tenga al resto del grupo por detrás, pero tú tienes que tener una capacidad individual de coordinación. Y en Consonni tenemos que tener la capacidad colectiva como Consonni, pero al mismo tiempo individual: Mariel con el tema de la financiación, Nerea que está con la línea editorial u Olaia con el tema de la programación, yo coordinándolo todo, y luego los artistas. O sea, que tienen que ser individualidades que se juntan colectivamente, pero creo que lo que no vale, o para mí lo que me parece que es muy difícil es cuando se pretende hacerlo todo a la vez, al mismo tiempo, de la misma manera y sin que haya un reparto de tareas, porque creo que al final es como un monstruo muy grande con muchas cabezas y solo dos pies, entonces es como que un pie tira para un lado, otro tira para el otro y al final acabas tirada en el suelo, pateando, como un bicho extraño...

Lo que me has comentado al principio, es la forma, que todo el mundo espera tanto de la idea global del proyecto...

Las decisiones últimas en consonni se toman por asamblea, las más importantes. Ahora queremos pasarnos a un local, ¿cuándo nos vamos a pasar?, ¿vamos a hacer reformas?,

¿cómo lo vamos a hacer? El proyecto de Superflex nos proponen esto, con lo de la red europea tenemos que encargarnos del simposium en Bruselas, ¿qué propuesta vamos a hacer? Yo puedo empezar dando una idea y la discutimos entre todas, u Olaia puede empezar con una idea y la discutimos entre todas, o Mariel; pero alguien tiene que empezar las cosas porque si pretendes que todo sea a la vez, al mismo tiempo nadie hace nada.



Quédense dentro y cierren las ventanas. Marchas zombies organizadas por consonni en 2009 como parte del proyecto de Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum.



Se genera igual una idea por una y otra recoge la pelota y la va... ¿no? Añadiendo, modificando, y esa idea se va...

Sí, esa es la manera de trabajar.

Es que ya está, yo lo que quería era tener constancia, un poco... La tesis es una especie de historia acumulativa de todas estas prácticas que están, que son, que llevan estando hace mucho tiempo y que en algunos momentos es más claro que se están utilizando y en otros pues como que se obvia, que no se habla ni de ellas. Podría hacer una selección de cosas de «Pripublikarrak», pero me gusta hablar con cada persona: ¿Qué es lo que tú seleccionarías? Y luego en la tesis aparecerá como proyectos de «Pripublikarrak», los proyectos que habéis hecho...

Ahora vemos las cosas significativas de Pripublikarrak y hacer balance de cuáles han sido los proyectos y alguna imagen o algún vídeo que tenga que ver con esos proyectos más interesantes. ¿Puedo sacar imágenes? No me sale la palabra «Pripublikarrak»...

Ya, le pasa a todo el mundo, no sé por qué nos pusimos a hacer un nombre tan complicado. Pero bueno, es divertido.

Suena como a república, aparte de a público-privado...

Si totalmente, además a veces que lo decíamos en inglés «Pripública...», ya suena a república total. Lo elegimos así en euskera porque se le quitaba el género, esa idea de generar una identidad a través de lo privado y de lo público que no significa nada o que significa todo, porque es un constructo nuevo. Muchas de las cosas que trabajábamos en *Pripublikarrak* eran la idea de los juegos de palabras, de las preguntas, el entender que al final (lo que también veíamos es que muchas veces no había respuesta). También lo que pasaba muchas veces en el colectivo es que veíamos que muchos amigos o parejas, hombres, siempre tenían respuesta sobre todo y nosotras no teníamos respuestas sino que teníamos muchas preguntas. Y eso creo que también es una forma de trabajar muy interesante. Al final no es solo trabajar colectivamente, sino saber que al final no tienes respuestas y ser consciente de ello, ¿no? Yo creo que eso es interesante. En 'Pripu' la cuestión del lenguaje y de jugar con él y de entender que la realidad no era una sino que al final un plato es plato, pero quizás no lo es y hay que darle más vueltas que seguramente quedarte con la idea de que esto es un plato y ya está. Eso es una cosa que yo creo que funciona muy bien. Otra de las cosas que funcionó muy bien al principio era que no teníamos la obsesión laboral de que todo tenía que ser súper-profesional y sí tenía que ver con la forma de juntarnos y de vivir a través de ello, vivir no económicamente, sino de hacernos amigas. Yo con Ohiane he estado ahora en Perú y Bolivia un mes y pico, o con Olaia somos íntimas. Y eso ha venido de ahí del trabajo en equipo, que

por ejemplo en Consonni también pasa. Es que ya no solamente somos compañeras de trabajo sino que tenemos una relación de amistad que lo supera bastante.

Es la única forma de trabajar, con este trote además...
Más te vale.

El nombre incluso, «Priublikarrak», es como la esencia de trabajar en equipo: lo individual y lo colectivo junto.

Sí, es un poco eso. Era un nombre que funcionaba bien como reflexión, como punto de fuga porque encima como no significaba nada...



Montserrat Armengou junto a María Ruido en TV3. Consonni coproduce el proyecto Electroclass, 2011, entrevistando para el proyecto a distintos agentes relacionados con la televisión.

Lo privado y lo público es lo que suena.

Sí, pero ya tienes que empezar a preguntar. ¿Pero qué es? Mucha gente nos escribía «Preublikarrak» en vez de «Pri» entonces ya... Una de las cosas que nos obsesionaba cuando empezamos a desarrollar nuestros proyectos era los constructos tan cerrados que suponen los nombres. El hecho de que mujer sea mujer y parece que no te puedes escapar de ello, todas las identidades...

Mujer como un concepto uniforme.

O artista o... por eso en Priublikarrak no hay ni género, y es un punto...

¿Lo privado y lo público...?

Si viene de ahí, bueno viene de ahí y no. Viene de muchas cosas, tiene que ver con eso y también tiene que ver...

¿Cómo se os ocurrió el nombre?

Yo creo que fue así como *brain storming* sacando nombres... de hecho en realidad *Pripublikarrak* iba a ser el nombre del primer proyecto, de «Optikak», y por más que le fastidia a Saioa que dice que no, yo lo recuerdo perfectamente quien realmente dijo que el colectivo se iba a llamar *Pripublikarrak* fue Arakis.

Muchas gracias María y muchísima suerte con los proyectos que estáis intentando sacar adelante. Lo transcribo y hablamos.

ENTREVISTA IRATXE JAIO Y KLAAS VAN GORKUM, 13/10/2010

Iratxe Jaio (Markina-Xemein, Bizkaia, 1976) y Klaas van Gorkum (Delft, Países Bajos, 1975) son artistas visuales y vienen colaborando desde el año 2001. Actualmente viven y trabajan entre Vitoria y Rotterdam. Su trabajo es una investigación sobre la relación entre la identidad individual y colectiva, utilizando métodos documentales para visualizar la relación entre la gente y su entorno social, cultural y físico. Son el primer colectivo al que se le ha concedido el premio *Gure Artea*.^[164]

¿En vuestra opinión cuál es el contenido de términos como «alternativo», «independiente», etc? ¿Son meras etiquetas? ¿Diríais que vuestros proyectos son o han sido alternativos o independientes o pensáis que vuestro trabajo no tiene nada que ver con esto?

Hemos pensado que estas etiquetas: alternativo, independiente...son casi como para reemplazar la etiqueta de *avantgard*, de hecho hoy es muy problemático hablar de vanguardia. Para nosotros, no somos ni solo alternativos ni funcionamos en el centro del *main stream*. Es como si fuéramos las dos cosas a la vez. Somos muy conscientes de que trabajamos en un contexto, por lo tanto nunca somos independientes, nunca somos puramente autónomos, pero por otro lado estamos intentando abrir los límites de lo convencional. Por ejemplo, alguna vez hemos hablado en nuestro trabajo sobre la democracia, y es que la democracia es dos cosas al mismo tiempo, es una realidad material a la que tienes que adaptarte pero también es un ideal que estás buscando... algo muy contradictorio.

Porque en la práctica la democracia es bastante antidemocrática, la utopía de la democracia es bella, pero después en el día a día...

^[164] Los Premios *Gure Artea* se crean en el año 1982 por parte del Gobierno Vasco, con el objetivo de dar a conocer la escena artística vasca, valorar sus propuestas y difundirlas entre el gran público. En la edición de *Gure Artea* del año 1998 ya había sido seleccionado el colectivo SEAC, aunque finalmente los tres premios fueron concedidos a tres autores individuales. Diez años más tarde (2008) el premio fue concedido a Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum, compartiendo galardón con Asier Mendizabal y Xabier Salaberria.

Pero digamos que funciona como símbolo, que une a la gente casi como en una especie de fe.

Es parecido al mundo del arte, existe y también es algo que te imaginas, un ideal que persigues y por el que luchas.

¿Cómo empezáis a trabajar juntos?

Pues nos conocemos desde hace quince años o así. Empezamos como pareja y después de un tiempo hablábamos tanto de nuestro trabajo...

¿O sea que existen vuestras obras individuales?

Sí, sí, aunque no hemos trabajado individualmente desde hace ya unos años, hasta el 2004 una parte de nuestra práctica era colectiva y otra individual, pero hablábamos tanto del trabajo de uno y del otro que empezó a ser muy difícil delimitar qué era lo que había hecho cada cual, incluso conceptualmente porque al final el hablar también ayuda a tomar decisiones.

Empezó a ser artificial mantener esa idea de que la obra era el resultado de una carrera individual, aislada. De hecho empezábamos a cuestionar ya lo que significaba la práctica individual, empezamos a hacer un trabajo que creo que también es importante como referente de lo que significa nuestra práctica colectiva. Es un trabajo que hicimos en el Ayuntamiento de Rotterdam en el que investigamos cómo cada funcionario estaba lidiando con el espacio standard que se le había asignado. Justo entonces habían renovado el edificio y todas las oficinas eran iguales y además había normas que limitaban lo que podías hacer con el espacio. Parte de nuestro trabajo consistió en una serie de fotos de los escritorios o de los espacios de trabajo de cada uno, algunos ponían un montón de fotos personales, otros no ponían nada... Era como una búsqueda de lo individual dentro de un espacio colectivo y es casi una descripción de lo que puede ser nuestra práctica, es decir, cómo llevar a cabo nuestras ideas sin que sean necesariamente fruto de un consenso, se trata de encontrar lo mejor de cada uno en un trabajo.

Si lo he entendido bien, no es una media aritmética, sino una optimización de lo que aporta cada uno, que no tiene por qué ser mitad y mitad, sino que a veces uno pone más y otras veces es la otra persona la que pone más.

Bueno y para completarlo también diría que no es sólo una cuestión de aportaciones, sino también de ideales, se trata de estar satisfecho con tu vida. Si hay alguien que tiene un conocimiento de algo, de una manera de trabajar, está claro que será él o ella quien aporte eso al trabajo colectivo, pero esto no tiene que ser algo a mantener a largo



Monitoring the Dordtselaan for Maximum Peace of Mind – Video 15 min. 2004. Tomas de observación desde la ventana de un dormitorio de la vida diaria en Dordtselaan. Esta calle de Rotterdam se encuentra sometida a estrecha vigilancia por parte de las autoridades debido a su reputación como zona conflictiva.

plazo... El colectivo no existe sólo para producir sino que es una manera de aprender, entonces a lo largo del tiempo aprendemos uno del otro y se mezclan las aportaciones. Deja de ser importante quedarse con el papel individual.

Para nosotros es importante no caer en sistemas o en protocolos, de manera que en cada proyecto intentamos redefinir cómo trabajamos para evitar caer en un método en el que podemos hacer los proyectos sin hablar el uno con el otro.

Y es también para evitar el falso orgullo. Son técnicas que te mantienen consciente de que estás haciendo arte no sólo para producir sino también para aprender. Estar en un colectivo ayuda, pero tienes que ser consciente de ello, buscarlo y fomentarlo. Los artistas individuales tienen que hacer este esfuerzo individualmente.

Bueno a veces hay varias preguntas en una. Ahora la pregunta sería cómo os definís a vosotros mismos.

Es una pregunta para la que desde el principio tenemos la misma respuesta. Aunque estamos intentando dejar esta idea de práctica individual y pensarlo como colectivo, si trabajas entre dos el mundo del arte sólo cambia la etiqueta y te llama dúo. Es casi como una práctica individual entre dos y eso tampoco queremos. No, somos un colectivo que potencialmente incluye mucha más gente que nosotros, aquí estamos los dos representando a una multitud virtual.

¿Os referís al último trabajo que se ha mostrado en Artium y que incluía a muchísima gente en la producción? Supongo que eso aporta muchísimas cosas sobre las que vosotros no tenías el control al cien por cien.

Por ejemplo, sí. Y en el último proyecto eso es algo que se visualizó, pero en todos los proyectos ha pasado algo así, lo que pasa que el que ve el «resultado» no lo percibe tan claramente, pero sí que nos interesa considerar lo que hacemos como una colectividad más allá de nosotros dos. Sin ser demasiado naïve respecto a esto, ya que está claro que ser sólo dos es muy práctico para moverte por el mundo. Es difícil poner en práctica la idea de colectivo con mucha gente, pero al menos como ideal es importante mantenerlo

para no caer otra vez en esos modelos o patrones.

Para cosas puntuales sí que seguís trabajando con colectivos más amplios...

Es lo que queremos como ideal, considerarnos un colectivo porque también dejamos las puertas abiertas a otras formas de trabajar. En la práctica no siempre es fácil hacerlo por el hecho de que, aunque estemos trabajando con otra gente al final, compartimos 24 horas al día y es difícil tener este tipo de complicidad con otra gente, pero así y todo, sí que intentamos al menos mantener el ideal. A la vez nuestra propia colaboración también la estamos definiendo cada año con nuevas negociaciones...

¿Qué es lo que cambia cuando empezáis a trabajar juntos?

En nuestro caso, lo que sí es un tema que ha evolucionado de otra forma es el tema de la autobiografía. En nuestra práctica individual siempre hemos tenido ese interés por lo social, pero tanto Klaas como yo, estábamos tratando temas que tenían que ver con nuestro bagaje cultural por ejemplo, el contexto familiar...

Aunque nuestro trabajo todavía toma como punto de referencia lo que nos pasa en nuestra vida, en nuestro entorno, parece menos autobiográfico que antes. Pero también creo que con la edad pasa lo mismo en todas las con carreras artísticas, también en las individuales, poco a poco dejas de estar preocupado por tu historia personal porque estás también buscando un terreno común entre tú y tu público, las prácticas individuales tampoco existen al cien por cien.

La pregunta sería si no hubiéramos dado el mismo giro si hubiéramos seguido realizando obra individual.

¿Cómo creéis que influye vuestra forma de trabajar en los resultados que obtenéis? ¿Habéis utilizado algún tipo de técnica colectiva como: «brain storming», «cadáver exquisito», dinámicas de grupo, intercambio de roles...

Conscientemente no lo hemos hecho, pero me parece de una manera quizá inconsciente utilizamos todas la técnicas...

Por ejemplo, respecto a los intercambios de roles, ¿cada uno hace siempre el mismo tipo de cosas o vais cambiando?

Sobre todo en la parte técnica, intentamos que no sea siempre el mismo el que edite, etc.

Pero hay otra cosa que podríamos decir sobre esto. Una práctica individual tiene también estos aspectos de negociaciones, encontrar un terreno común... Lo que pasa con

nosotros, que no sé si está directamente relacionado a la práctica colectiva, es que estamos intentando hacer eso explícito en el trabajo porque no se trata de una práctica interna o íntima. Buscamos hacer que estas ideas como el *brain storming* sean accesibles al público para que participe, es decir, que no estás haciendo el *brain storming* para llegar a un producto, el *brain storming* es la obra también.

¿Es lo que en otros momentos se ha llamado interactividad, donde el público es el que, en parte, decide y está aportando?

Aunque tengo que decir que estamos intentando hacerlo, no que lo hayamos conseguido, es bastante difícil...

¿Es uno de los objetivos?

Sí, es un ideal.



Let me hold your hand, 2007. Monólogo sobre el amor y la soledad construido con fragmentos de mensajes en foros de Internet que tratan problemas amorosos y reproducido en teléfonos de segunda mano.



¿Entonces en realidad lo colectivo está funcionando como tema de fondo dentro de todos vuestros trabajos?

Absolutamente. Como material de trabajo, la relación como colectivo entre nosotros y la relación con la otra gente que tenemos a nuestro alrededor. Es una actitud, y estamos intentando convertir la actitud en el arte mismo. Pero utilizar palabras como «objetivo» es siempre un poco peligroso, porque es algo que igual nunca va-

mos a poder conseguir del todo, pero como ideal va a estar ahí hasta el fin de nuestras vidas, es un ideal, algo utópico.

Supongo que será algo que esté ahí y que aparecerá algunas veces más explícitamente que otras...

Sí, claro y en diferentes maneras, es como la pregunta del principio, ¿no? Sobre la etiqueta «alternativo», para nosotros es más un intercambio entre la idea central o dominante (*main stream*) y lo que hay fuera de los límites, lo que te puedes imaginar.

¿Conocéis a otros colectivos nacionales o internacionales? ¿Mantenéis algún tipo de contacto con ellos?

La verdad es que cuando empezamos a trabajar como colectivo no éramos muy conscientes, no era como «venga vamos a trabajar según el modelo de éstos...», no teníamos un referente. Pero por afinidad profesional sí que hemos conocido a mucha gente que al menos está interesada en otro tipo de prácticas.

Históricamente los referentes han sido por ejemplo los Situacionistas, filosofías que estaban intentando cambiar cómo se hace la cultura y se hacen ya una idea de cómo podía ser el futuro. Creo que eso ha sido muy importante para nosotros y ahora estamos hablando con otros grupos en Holanda, tenemos amigos con los que estamos intentando crear un grupo activo.

¿Son amigos que trabajan como vosotros en colectivos?

Bueno hay alguno que ha trabajado hasta ahora individualmente y hay otra pareja con la que hemos formado un «democratic work group», todos vivimos en Holanda y como está teniendo lugar un gran cambio político, estamos pensando cómo podíamos hacer algo como artistas.

¿En relación a la política del país en este momento?

Sí, y cómo posicionarnos, cómo influir, pero desde la primera vez que nos hemos juntado las reuniones trataban también de una meta-discusión de lo que significa estar juntos en una mesa hablando sobre lo que podíamos hacer juntos.

El tema es bastante interesante hoy cuando lo difícil es estar juntos físicamente... Porque los discursos que se crean cuando no tienes delante a una persona son muy diferentes a cuando la tienes, la empatía no es la misma, puedes divagar, es más lúdico y tu interlocutor está ahí presente haciendo lo mismo y eso no es sustituible por el tempo de Internet...

Lo que pasa que es también muy difícil mantener el *momentum*, que la gente no tiene



Op TV, 2005. Programa de vídeo sobre temas como el control social, la confrontación cultural, el urbanismo y sus consecuencias sobre un barrio obrero de La Haya donde se está llevando a cabo una renovación urbanística con demolición de viviendas a gran escala.

tiempo, eso es algo mucho más abstracto, pero yo creo que lo más difícil es cómo mantener el *momentum* de un encuentro físico, y del *brain storming* con sus peleas y sus conflictos y sus simpatías... cómo mantener eso en un largo período de tiempo. Nos hemos puesto unas condiciones: no hablar por e-mail, no hacer un sitio web y sólo hacer los pasos a través de hablar físicamente.

¿No se podría adoptar una fórmula intermedia, no tan drástica? Porque yo creo que trabajar algo sólo con las nuevas tecnologías puede distorsionar una conversación, cuando yo recibo algo mis ideas sobre eso pueden ramificar de una manera muy diferente a mi interlocutor/a, mientras que si estamos frente a frente todo va más dirigido y quizá somos capaces de entendernos más fácilmente, pero las ramificaciones a veces también son buenas porque ya de por sí son parte de un «brain storming» impredecible fruto tal vez de un cortocircuito en la comunicación...

Sí, no sé si esta condición va a sobrevivir a lo largo del tiempo pero para el comienzo es importante. La ambición de este grupo de trabajo es cómo buscar una nueva definición de posicionarse radicalmente en esta democracia, pero como todavía no hemos hecho muchas reuniones no tenemos las respuestas y es por eso que no sé si esta condición radical de no hablar por e-mail va a sobrevivir.

¿Es también es una forma de probar? ¿Una investigación para ver qué ocurre hoy cuando todo el mundo está utilizando fórmulas rápidas de comunicarse...?

Vamos a romper el sistema de trabajo que tenemos normalmente para ver lo que pasa. No se trata de hacer normas, sino de no dar por sentado ningún paso de los que habitualmente hacemos en nuestros proyectos, porque se trata también de un meta-comentario sobre lo que significa juntarse cómo colectivo y espero que lleguemos a algo material porque puede ser que las discusiones que tengamos sean muy interesantes pero que no concretemos una producción...

¿Y estos otros grupos son amigos vuestros o qué tipo de afi-

nidad tenéis para haberlos seleccionado como compañeros de discusión, os habéis unido porque su obra os parece interesante, por amistad o por otras cosas...?

Las dos a la vez. Hemos hecho también algún otro experimento con colectivos basado en la amistad, con prácticas muy diferentes y tiene sus limitaciones. En aquella ocasión, todo el mundo puso mucha energía pero al final los intereses de los objetivos, de las metas a las que quieres llegar eran muy diferentes... el grupo se formó con viejos amigos nuestros y después de cinco años de estar juntos viviendo juntos, haciendo fiestas juntos, nos dimos cuenta de que nunca, hablábamos de arte y decidimos formar el colectivo.

En cambio, los amigos del grupo de trabajo de ahora son nuevos, nos hemos conocido en el contexto del trabajo que hacemos, es por eso que las afinidades son diferentes.

Igual por lo que hemos dicho al principio de la entrevista, habéis comentado que estabais muy contentos de tener la oportunidad de visitar a la gente que trabaja por aquí, porque crees que te conoces y no tienes ni idea en realidad, tienes como un apunte de lo que es el otro y en realidad no sabes casi nada.

Y con el colectivo de viejos amigos pasó igual. Tienes tu idea del amigo o de la amiga artista y de su trabajo, incluso vas a sus inauguraciones pero el arte es un poco tema tabú porque al final el trabajo que hacemos es tan personal,... Éramos muy jóvenes también y ambiciosos y con diferentes carreras...

Y depende también de los contextos y de las personas, no sé si esto pasa en otros sitios también, pero aquí veo que a menudo vas a la inauguración de un/a amigo/a artista y a mí me sorprende que nadie pregunte nada, nadie pide que el/la artista explique su punto de vista, solamente los museos que tienen luego la necesidad de explicar al público la obra que están mostrando, pero en general nadie te pregunta esto, te dan las gracias, brindan y se van. No me refiero a explicar en una frase toda la complejidad que tiene la obra, sino a mostrar un interés por la visión original del/de la artista, quizá es que eso nos sitúa como en una posición de carencia...

Esto me recuerda a lo que pasa en el grupo de trabajo que estamos formando ahora. No sólo tenemos la ambición de trabajar en colectivo, sino que además nos gusta muchísimo la polémica. Y hay amistades que no pueden sobrevivir a una polémica.

Es difícil encontrar un terreno común en el que todo el mundo está enamorado del conflicto y a la vez comparte una fe en que vamos a sobrevivir. Es como un trabajo de pareja, sabes que cuando tienes una pelea puedes decir lo que sea porque vas a sobrevivir, a la mañana siguiente vas a estar bien otra vez, está basado en una fe en que todo lo puedes



Stills de las localizaciones para la producción de *Desde aquí hasta ahí* (From here to there), 2008. Un vídeo que explora la noción de hogar en el contexto de la expansión urbana de Vitoria-Gasteiz. Va siguiendo a un grupo de jóvenes adultos al entrar en una nueva etapa de sus vidas como es la compra de una casa nueva, el matrimonio o el nacimiento de su primer hijo. Estas experiencias personales se yuxtaponen a distantes perspectivas aéreas de una ciudad desde el punto de vista del funcionario, el político o el arquitecto.

superar y esa fe es difícil encontrarla con otra gente aunque sean amigos o quizá es especialmente difícil por ser amigos.

¿Por qué creéis que en general no gusta la polémica, si en el fondo es la chispa de la conversación...?

Igual con esos amigos puedes encontrar otro terreno común en el que sabes que vas a superar otro tipo de conflictos, pero el terreno común no siempre es el arte. El trabajo artístico es también tan personal que es difícil, pero fue muy interesante tener esa confrontación. Llegó un momento en que ya estaba bien, y lo dejamos, sin más.



¿Qué pasaba, que no llegabais a un acuerdo porque cada uno se mantenía conceptualmente atrincherado en su terreno?

De hecho hicimos un par de proyectos juntos y luego llegó un momento en el que no teníamos tiempo, o sea que ya no era una prioridad. El adiós fue muy natural también, no fue nada dramático y seguimos siendo amigos y volvemos otra vez al momento en que no hablamos de arte.

Y nunca hemos vuelto a hablar con ellos de este tema de trabajar colectivamente, pero fue muy gracioso hacerlo, aunque igual es

por eso que no hemos repetido porque no existía ya la polémica inspiradora, no había razones para continuar. Digamos que era un experimento, hicimos el experimento y ya está.

¿Qué respuesta encontráis en el público, en las instituciones y entre otros/as artistas?

En general la gente tiende a tomarse la práctica colectiva con un poquito de escepticismo. Siempre habrá alguno que te llega preguntar qué hacemos cada uno, porque no se creen que podamos trabajar así... También eso era más al principio ahora menos...

Eso es lo que le comentaba a él al principio, decía que a mí me interesa tanto que creo que tendría que estar recogido dentro de los planes educativos el trabajar colaborativamente de una manera más seria y que una de las pegas que suelen poner los/las profesores/as es la dificultad de valorar «quién ha hecho qué» y su problema es qué nota le ponen a cada estudiante, cómo evaluar... Porque se sigue premiando la educación artística individual.

Eso es lo más difícil porque la palabra colectivo también tiene esta trampa, que la gente está intentando buscar cómo poner una etiqueta sobre algo y en nuestro caso buscamos presentar la práctica misma como comentario, como meta-comentario. Eso sí es difícil porque las instituciones tienen su manera de trabajar, las invitaciones tienen que imprimirse con un nombre y tal y cual... Aunque tienen interés y buena disposición y te ofrecen su espacio para trabajar hay tan grandes limitaciones. Hemos hablado de detalles pequeños como las invitaciones o las cosas administrativas, te voy a poner otro ejemplo práctico que explica muchas cosas. Ahora tenemos un estudio en Rotterdam y el estudio ese no lo podíamos poner a nombre de los dos, aún teniendo una empresa, no podíamos ponerlo a nombre de la empresa colectiva, tenía que estar a nombre de uno, si a uno de nosotros le pasa algo el otro no puede quedarse con el estudio...

Por ejemplo a nivel del *Gure Artea* es muy interesante cómo se ha desarrollado, durante las últimas tres ediciones porque además en nuestro caso se complica incluso un poco más porque somos de diferente nacionalidad, o sea, muchas de las cosas que se organizan están pensadas para los artistas de aquí...

Claro, tú Klaas eres el único artista holandés que ha tenido un «Gure Artea»...

Exacto. Y para becas por ejemplo, tienes que tener nacionalidad de aquí o estar empadronado aquí. ¿Qué pasa cuando cada uno está empadronado en un sitio y el otro en otro?

Pero no quiero hablar del lado administrativo, quiero hablar del lado más del discurso,

de lo que es *Gure Artea*, que es un evento controvertido aún sin el tema de la multinacionalidad, con las contradicciones y controversias típicas de los premios. Es interesante cómo en los tres últimos *Gure Artea* se ha desarrollado esta idea, incluso creemos que ha sido un poquito por nuestra influencia también y los esfuerzos de los comisarios involucrados que se ha desarrollado, el pensar qué es *Gure Artea*, cómo definirlo y qué espacio hay para prácticas de este tipo. Antes de que ganásemos ya fue un paso adelante que nosotros y Jeleton pudiéramos participar. Creo que fue la primera vez que había dos colectivos en un *Gure Artea*, en el último había otro, Átoma, creo.

Pero aún así te preguntas si un colectivo como Amasté podría entrar en un *Gure Artea*...

Bueno a Txelu ya le pasó algo así cuando se presentó como artista individual en la Anual América que era una convocatoria sólo para artistas de Álava y al año siguiente a los seleccionados se les ofrecía una exposición más amplia, pero resulta que para entonces Txelu Balboa ya estaba completamente involucrado con el trabajo colectivo de Amasté y para exponer ese trabajo le pusieron muchísimas pegas, tuvo que firmar individualmente aunque su trabajo era colectivo...

Al final son normas que nosotros hemos podido esquivar o adaptar, hemos podido trabajar con las normas aunque fueran obstáculos, pero son normas que excluyen ciertas formas de trabajo. Yo creo que es así.

Está orientado al artista individual, a la firma única...

Pero no es tan sencillo como decir que estos son obstáculos que tenemos que superar, que una vez superadas tenemos ya una situación ideal. Por ejemplo, sobre Amasté, me parece también muy complicado cómo incluirlos en un premio así, porque ya no se trata de prácticas artísticas individuales y colectivas sino también de ser artistas o empresa gestora...

Es que Amasté es más que un colectivo artístico, desarrollan un trabajo de creativos en aspectos muy variopintos, como productores de proyectos muy diferentes. Ahora por ejemplo Ricardo de Amasté está trabajando por la candidatura cultural Donostia 2016 y me imagino que está poniendo todo su cerebro y toda su creatividad en ello, pero ese no es un proyecto que hoy por hoy se ajuste al formato «Gure Artea».

Pero es interesante pensar en cómo encajar en un *Gure Artea* un trabajo puntual de arte sin que éste se inscriba en una trayectoria puramente artística. Quiero decir que algunos trabajos de Amasté pueden ser considerados arte, pueden aportar mucho en el discurso de arte de un *Gure Artea*.

Para mí lo interesante es que están abriendo el campo artístico de lugares o espacios donde el arte se puede usar socialmente a parte del papel expositivo, entonces lo están aplicando a cosas que hasta ahora la gente decía vale pero es que no es algo expositivo...

Pero es importante también cuestionarse todo el tiempo. A nosotros también nos ha pasado con la exposición del Gure Artea en Artium. El trabajo de Barakaldo lo hemos hecho en colaboración con Consonni, y la relación entre Consonni y nosotros es un poco más complicada que el que hace un encargo. Consonni se involucró mucho más...

Sería como trabajar con un nuevo agente en el colectivo o con otro artista con el que incluso tienes que negociar cosas también conceptuales, no es pedirle a alguien que te haga un trabajo de carpintería y ya está...

Y es por eso que echamos un poco de menos el *Gure Artea* porque la polémica que producía todavía tenía mucho potencial. Muchas de las cosas que apuntaba *Gure Artea* como deficiencias hacían pensar en qué es lo que consideramos ser un artista individual, una obra exponible o no, etc., etc., había muchas cosas que nos mantenían atentos un tipo de reflexión que necesitábamos hacer y si no existe al final es como, bueno, es una lástima...

Estáis hablando como si no existiera ya la convocatoria de los premios «Gure Artea», pero supuestamente lo estaban redefiniendo, igual han decidido redefinirlo eliminándolo...

Mi sospecha es que no la van a volver a hacer. De todas formas echamos de menos el discurso polémico que tiene en sí mismo, es paradójico porque la polémica es lo más interesante del *Gure Artea* al mismo tiempo que es también su fracaso. Pero todo lo que anda cerca de un fracaso están tocando algo interesante. Quiero decir que la idea de un premio para el mejor artista del País Vasco ya es una idea muy falsa en sí misma pero la necesitábamos para generar polémica y eso era lo interesante.

¿Y entre otros artistas qué respuestas obtenéis?

Hay de todo, yo encuentro a mucha gente, igual tienes razón que cada vez menos, pero todavía hay mucha gente que intenta clasificar o intenta definir qué es lo que hacemos cada uno, más que ver la obra en sí están más interesados en saber cómo y qué hemos hecho cada uno.

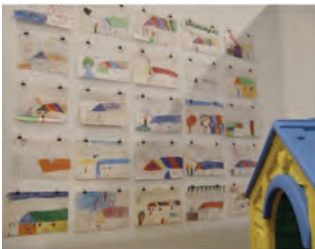
Ahora eso nos pasa mucho con los textos de *Mugalari*, yo creo que cada vez que hemos hablado de un texto nos lo han preguntado, lo que pasa que tampoco tenemos tanto contacto con el lector, pero por eso que estoy diciendo que puedes interpretarlo de dife-

rentes maneras. Hay muchos comentarios que no nos han llegado. La verdad es que hay un gran silencio, la gente no se preocupa tanto de contestar...

Lo que comentaba yo antes, que lo raro es que la gente pregunte tan poco, y te quedas como «¿nadie quiere saber nada?» y sin saber qué idea tendrán ellos, la gente sigue pensando que un texto o una obra la hace una persona, y que cuando hay dos es una cosa rara, cuando igual lo que hay que buscar es que se entienda como algo normal.

Lo que hay que buscar es que...Al final el que está escribiendo es verdad, es una persona, no pueden estar dos detrás del ordenador, es verdad que así no funciona, pero hay que pensar en lo que estás haciendo como algo que tiene muchísimas influencias y ese tipo de influencias a veces es tan grande que eres un co-autor. Y también a un nivel práctico nuestros textos son el resultado de una negociación, a veces muy dura, el resultado y el catalizador de ese diálogo es una absoluta negociación, ya hemos hecho siete textos hasta ahora y en cada uno hemos cambiado la manera de escribirlos.

Con respecto al colectivo que estamos formando, también gracias a la forma en que trabajamos hemos encontrado muchas afinidades, más que diferencias. O sea, hay tal



Meanwhile, in the Living Room...2007. Instalación. Reproducción a escala real de un piso en construcción en un barrio nuevo de Vitoria-Gasteiz, y un recorrido guiado desde la periferia hasta la sala de exposiciones en el centro de la ciudad.



vez gente que se pregunta y que igual le ves un poco reacia a creérselo pero hay muchísima gente con la que casi no necesitas ni hablar, es como parte de una ideología que compartes y te pone ya en el terreno común.

El trabajar en equipo supone ceñirse a un proyecto y hay una intención que impone un ritmo retardado, a diferencia del trabajo individual que es más inmediato, por tanto trabajando en colectivo se pierde esa impulsividad, ¿cómo vivís esto?

Yo creo que en el proceso individual de un/una artista, quiero decir cuando estás trabajando individualmente hay un momento en el que necesitas contrarrestar o necesitas un diálogo con alguien para ver cómo lo está viendo, si otra persona externa al proceso está viendo lo que tú estás intentando decir. Yo creo que ese proceso, cuando trabajas en colectividad, es parte de la práctica de lo que estás haciendo...

Es como tener al público incluido dentro del proceso de trabajo...

Exactamente, incluso igual es más fácil por el diálogo constante que estás manteniendo, a veces, igual es más rápido hacerlo entre dos, no sé. Pero me atrevería a decir que ese también es el problema más grande de nuestra práctica porque tienes que hacerlo los dos a la vez. Tienes que poner una intención o una meta clara con cada proyecto, y además asegurar que dentro de las demarcaciones de esta intención tienes espacio para esos impulsos espontáneos.

Al principio cuando no teníamos tanta experiencia en trabajar juntos, estábamos demasiado concentrados en cómo hacerlo, era tan importante tener claro las metas que teníamos que negociar cada paso. Con el paso del tiempo las negociaciones se han vuelto cada vez más fáciles, no sólo porque tenemos un lenguaje sino también porque hemos introducido prácticas para evitar que todo dependa de estar de acuerdo, hay espacio para los desacuerdos.

Aunque también es verdad que le damos muchas vueltas a los problemas. Sobre la impulsividad, por ejemplo, yo creo que a veces la idea de tener al público dentro de nosotros es incluso una trampa. Te parece que estás pensando en una tercera persona y en realidad estás teniendo un impulso entre los dos y te parece que es muy racional pero en realidad es un impulso y, como somos dos, nos atrevemos mucho más fácilmente a ponerlo sobre la mesa y hay momentos en que nos ha faltado esa distancia de decir «bueno, vamos a dar un paso atrás y vamos a mirarlo un poquito desde lejos, ¿no?» precisamente porque somos dos y nos hemos motivado a hacerlo, o sea, que sí que hay momentos en que vas demasiado rápido precisamente por ser dos.



Ordenanza municipal, 2010. Durante las elecciones municipales de Rotterdam en el 2010, seis vallas, ubicadas en el espacio público y destinadas a la publicidad electoral, fueron reemplazadas clandestinamente por unas nuevas, para más tarde ser instaladas en una exposición sobre la relación entre el arte y la política.

Claro, que igual haces cosas que no te atreverías trabajando tu sola...

Por supuesto, sí, sí.

¿Cuáles consideráis vuestros proyectos más interesantes?

Para nosotros es un poco difícil pensar en qué resulta más interesante para un público. Los proyectos importantes lo han sido porque nos han permitido crecer o han significado un paso adelante...

Una manera de responder es que hay trabajos o más bien momentos que han sido muy importantes para nosotros, pero que quedan ocultos. Por ejemplo una pareja de amigos también artistas nos invitaron a hacer un proyecto que fue muy íntimo. Lo desarrollamos entre nosotros cuatro, fue una de las primeras veces que hicimos algo más grande que nosotros dos pero nadie lo ha visto. Fue muy interesante llegar a algo en una semana, a una manera de hablar, una manera de comunicar en una atmósfera agradable. Fue muy interesante y no es por casualidad que esta pareja forme ahora parte de este grupo de trabajo que hemos mencionado antes. Lo que pasa que en el grupo de trabajo también parte del discurso se basa en la idea de no buscar publicidad, sino en hacer cosas ocultas, también para probar...

¿Algo que funcione como una especie de laboratorio interno o de campo de experimentación vuestro sin ánimo de producir nada sino como aprendizaje?

O de producir, pero que no sea público. Y es también para no dar por hecho que lo que es público es más importante, reflexionar sobre el aspecto de publicidad en un trabajo al hacerlo público.

En el mundo del arte, el alcance de las obras a veces no depende tanto del proyecto en sí sino del eco que haya tenido, la atención...

Incluso la visualización, el hecho de que tengas que visualizar una práctica a veces es un... yo no lo llamaría obstáculo pero...forma parte de buscar publicidad...

Es un indicador, a veces la visualización es un indicador de que se ha puesto mucha atención mediática o a nivel de catálogos dentro del sistema del arte aunque igual para el colectivo no haya proyectos tan importantes a nivel interno como otros que a lo mejor nadie conoce porque no han recibido esa atención...Pero eso es parte de nuestra época, desde Benjamin una cosa es más y más importante dependiendo de las veces que la repitas...

Bueno se muestra muy explícitamente en el proyecto de los *zombies* «Quédense dentro y cierren las ventanas» que tiene su parte muy publicitaria con las dos marchas *zombies*, pero detrás hay dos años de preparación y de trabajo. Las jornadas, el trabajo sobre el libro que hemos hecho, los grupos de trabajo que hemos creado en los sitios donde trabajábamos, y todas estas cosas están ocultas pero han sido muy importantes, ¿no?

Claro, no se visualiza, pero es un proceso tan importante o más que la obra final.

Sí, hay cosas que no hemos visualizado y que no están en el resultado. Las marchas *zombies* son un resultado, pero las jornadas que hemos organizado y las otras colaboraciones son también resultados aunque más ocultos porque se trata de cosas más íntimas, pero son también muy importantes.

O sea que muchos de vuestros trabajos más interesantes no son precisamente las obras que se han mostrado en espacios artísticos sino los procesos que os han permitido llegar a hacerlas.

Sí, y también las cosas que no han buscado la publicidad, sí, las cosas desconocidas. Y también lo que es interesante, aunque es un tema muy amplio, es el desarrollo de una actitud artística y la actitud no es la obra, es la vida. La actitud es una constante en desarrollo continuo y las obras o los proyectos salen o se derivan de ahí.

ENTREVISTA NATXO RODRÍGUEZ, 29/11/2010

Natxo Rodríguez Arkaute (Vitoria-Gasteiz, 1967), licenciado en bellas artes por la UPV/EHU, ha formado parte del los colectivos SEAC y Fundación Rodríguez (RDZ), formó parte del Consejo Amarika durante tres años, actualmente es profesor del departamento de Pintura y vicedecano de extensión universitaria de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU.

¿En tu opinión cuál es el contenido de términos como ‘alternativo’, ‘off’, ‘independiente’... en el espectro artístico actual? ¿Qué es lo que acotan? ¿Son meras etiquetas? ¿Dirías que vuestros proyectos artísticos colaborativos son o han sido alternativos o independientes?

Como muchos otros conceptos que utilizamos en arte no son estables en el tiempo y



SEAC. Acción frente al Museo de Bellas Artes de Álava, 1994. Fotografía: Gert Voor in't Holt.

van cambiando. No es lo mismo hablar de lo alternativo en los 70, en los 90 o ahora mismo. Volviendo la mirada hacia atrás, hacia el final de los 90, lo que hacíamos como SEAC y FRDZ sí se podía considerar alternativo e independiente. Con sus diferencias y siempre en relación a aquel contexto, claro. Ambos proyectos eran alternativos tal y como se consideraba en aquel momento. Aunque los proyectos de FRDZ dependían de ayudas institucionales, *Tester* o *Arte y Electricidad* tenían objetivos, ritmos y modos de trabajo, principalmente de tipo colectivo, que se diferenciaban de los modos más oficiales del mundo del arte. Hoy en día, SEAC todavía puede considerarse alternativo e independiente, porque apenas tuvo apoyo institucional y a pesar de que todo lo que se generó entonces están en todo un señor museo de arte contemporáneo (Artium). Creo que ese halo independiente y alternativo se mantiene en parte en el trabajo de SEAC, sí. A Artium le costaría mucho mostrar ese trabajo de una forma más o menos estándar. No sólo por la variedad «formal» y material de lo que ha «quedado» sino también por el componente, podemos decir de actitud, de los que estuvimos en SEAC... que impregna todo el trabajo y que de alguna manera complica su "exposición". Con eso no quiero decir que no se pueda. El Museo puede con eso y con mucho más, pero sí sería complicado.

En cambio, el trabajo de FRDZ puede ser asumido más fácil por el sistema del arte. En parte, porque el propio sistema no es el mismo que el de los noventa. Ha evolucionado y prácticas como las de FRDZ son consideradas como algo más del arte. Con ciertos matices periféricos. Ahora mismo sería complicado hablar del trabajo de FRDZ como algo alternativo, marginal o algo así. Como mucho, independiente.

¿Puedes contar como os conocéis y empezáis a trabajar juntos? ¿Cómo echáis a andar como colectivo? ¿Cómo os definís a vosotros mismos?

Los orígenes de SEAC y FRDZ son comunes y sucedieron al mismo tiempo. En los mismos lugares, el mismo marco de relaciones y en el mismo contexto. Todo alrededor del CINT (Centro de imagen

y nuevas tecnologías) y algunos bares. El catalizador de todo, por explicarlo de alguna manera fue Fito Rodríguez quien nos puso en contacto. Él estaba dando clases en el CINT, Pepo Salazar era en ese momento alumno y yo había estado los dos cursos anteriores. Beni Mtz. de Ilarduya era amigo de Pepo, aunque todos nos conocíamos más o menos de vista. Fito nos propuso hacer algo juntos y de ahí salió el proyecto X-Ray Mission que fue el comienzo de los 5 años que duró SEAC.

En su día nos autodenominamos SEAC (Selección de Euskadi de Arte de Concepto), debido a la mezcla de ideas sobre el arte y el lugar en el que trabajamos y una serie de chistes malos. A su vez, dentro de SEAC, Pepo y Beni ya formaban un colectivo denominado IMA (International Mola Art), así que para compensar la ecuación de miembros y colectivos, Fito y yo nos autodenominamos Fundación Rodríguez, de tal manera que casi éramos tantos colectivos como personas.

Habla un poco sobre lo que supone la descentralización de la expresión individual como fin en sí mismo. ¿Qué es lo que cambia cuando empezáis a trabajar juntos?



FRDZ, Habbo Project. 2002-2007.

Trabajar en colectivo era algo que por diversas razones nos interesaba a todos y como resultado no sólo se diluía la idea de individualidad en lo relacionado a la producción artística en su sentido más tradicional, sino también en todo lo que se refiere a la toma de decisiones. El individuo desaparecía, incluso se (nos) confundían entre sí y el «grupo» pasaba a ser el «responsable», el «autor». Esto funcionó bastante bien durante mucho tiempo. Es una relación en la que se cede mucho espacio al otro. No sé si el terreno de toma de decisiones en ese momento, era un espacio de consenso. Más bien se trataba de una relación de confianza en la que lo que propone el otro es aceptado, a lo sumo matizado, pero muchas de las ideas que surgían eran parte del proceso en una u otra medida. La sensación de «sumar» era muy gratificante.

¿Qué ha supuesto trabajar en colectivo para tus obras individuales, si las hay?

De una manera voluntaria, mientras he trabajado en colectivo sólo ha habido obra plástica colectiva. Eso cuándo la ha habido, porque en la mayoría de las ocasiones se trataba y se trata de trabajo inmaterial. Puedo decir que a nivel de producción plástica ésta se limitaba a mi trabajo con los colectivos. En paralelo, seguía con mi trabajo como profesor y más adelante como investigador (producción teórica).

¿Cómo crees que influye vuestra forma de trabajar en los resultados que obtenéis? ¿Habéis utilizado algún tipo de técnica colectiva (Brain Storming, Cadáver Exquisito, intercambios de roles, dinámicas grupales...) en vuestros procesos de trabajo?

Todo formaba parte de un proceso y, al principio, sobre todo en SEAC, aunque en FRDZ también, no creo que utilizáramos conscientemente una técnica de trabajo colectivo. Hemos ido (fuimos) cambiando y probando pero de una manera más intuitiva. En FRDZ, en los últimos años, ha habido más una especie de «especialización» y cada uno se encargaba de las cosas que controlaba o que a medida que se sucedían los proyectos íbamos asumiendo.

¿Qué colectivos internacionales o estatales os han interesado más? ¿Mantenéis contacto habitual con alguno de ellos?

A finales de los noventa estuvimos en contacto con artistas y colectivos cercanos al mundo de la performance y también a intentos de montar redes de espacios y grupos «alternativos», sobre todo a nivel del estado. Para FRDZ, la órbita de Arteleku fue un espacio importante de relaciones. Más recientemente hemos tenido bastante contacto con otros colectivos como Platoniq, Zemos 98, Yproductions...

¿Qué respuesta encontráis en el público o los públicos, en las instituciones y entre

otros y otras artistas al tipo de trabajo que hacéis en equipo?

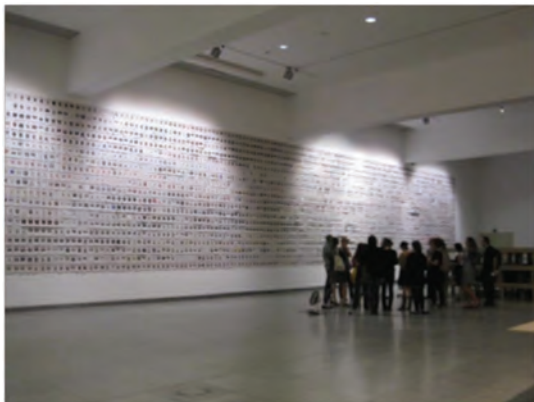
Todavía hoy, todo el sistema del arte, desde la galería y el museo, hasta la escuela o la universidad, pasando por la crítica o la prensa están orientados a la individualidad.



Tarjeta Tester, 2004. Fotografía: Fundación RDZ.

Es lo que se premia y valora. Está claro que el «aparato» del arte presta atención a lo colectivo, porque sabe que ahí suceden cosas importantes pero es evidente que aún así se siente más cómodo con el paradigma tradicional del arte donde es protagonista el autor individual, el objeto original, etc. EL sistema es más receptivo ahora que antes, pero sigue sin facilitar las cosas y sin promover otros modos de hacer y pensar que son y han sido muy importantes para el arte contemporáneo. Por decirlo de alguna manera, las experiencias colectivas en el mundo del arte siguen formando parte de la historia «b» del arte.

El hecho de trabajar en equipo supone ceñirse más o menos fielmente a un proyecto o una intención clara, lo que impone una demora de la acción respecto a la inmediatez de la necesidad propia del o de la artista individual. ¿Qué opinas de esto?



Sí en parte, los procesos no son tan inmediatos. Pero yo distinguiría dos modos de funcionar. 1. Por consenso. Si hay que consensuar absolutamente todo, los procesos de toma de decisión y de producción se hacen más lentos, incluso torpes, muchas veces. 2. Confianza. Si hay una relación de confianza suficiente, no hay que consensuar para actuar, porque se supone que las decisiones de una parte lo son automáticamente del todo. Esto puede ser muy operativo, más que actuar individualmente. Supone, claro está, un grado de conexión muy alto entre los integrantes del grupo y unas bases (conceptuales) sólidas.

¿Cuáles consideras vuestros trabajos más interesantes? ¡Qué difícil!

De SEAC me quedo con las imágenes fijas (diapositivas) visitando espacios culturales del País Vasco y con el ambiente que hubo antes, mientras y después de *X-Ray Mission*.

De FRDZ, porque lo tengo muy fresco, ahora estoy a gusto con *Intervenciones TV* y las múltiples formas que ha ido tomando, desde las primeras ediciones editadas U-Matic hasta el trabajo de edición de «En torno al vídeo».

.....
[Posteriormente tuvimos una conversación, al margen del cuestionario estándar, de la que reproduzco un fragmento a continuación].

(...) ¿No estaremos volviendo a la servidumbre del arte? ¿A considerar que un tipo de arte es más importante porque es más útil socialmente? El arte del siglo XX se deshizo de esto justamente, en el siglo XIX el arte servía para educar a la sociedad, el neoclasicismo era volver a que la sociedad tuviera esos valores que se reconocían socialmente como los valores que las obras del arte clásico tenían que transmitir. En la Edad Media la autoridad eclesial transmitía una forma de ver el universo a través del arte que ofrecía a la gente una imagen, una visión del mundo. Y todo eso era darle al arte una



A la izquierda: instalación «Que se mueva la colección», dentro del proyecto Estancias/Egonaldiak, Prácticas restituyentes sobre la Colección Artium, 2011. A la derecha: primeras pruebas, julio 2011, para «Que se mueva la colección», acción nº 6. Fotografías: Fundación RDZ.



serie de usos y utilidades. Una de las cosas que hace la modernidad del siglo XX es cargarse eso y surge el «el arte por el arte» libre de toda servidumbre...

«El arte por el arte», es así, no lo voy a negar. Pero eso es así en los libros y en las clases de historia del arte, pero luego está el propio debate que hay en la Rusia de la revolución entre constructivistas y las autoridades del partido comunista, ambos creen que el arte sirve, que tiene una utilidad social, que tiene una función social, pero la plantean de maneras muy diferentes; uno teniendo en cuenta la autonomía del arte y otro de la manera que dices tú.

¿De qué época estamos hablando?

Pues del Constructivismo y luego del Realismo Social.

Pero son épocas totalmente diferentes.

Pero es que los constructivistas creen que el arte tiene una función social y que es útil

Proyecto Estancias. «Que se mueva la colección», 2011. Cuatro de los seis cabezudos de cartón que posteriormente serían instalados en la sala frente al muro de «Que se mueva la colección». Fotografía: Fundación RDZ.

para la revolución, pero de una manera..., en cambio a las autoridades comunistas eso no les vale, que sería la otra versión más utilitarista del arte.

Pero, posiblemente a nivel de influencia...Esto enlaza con lo que te estaba comentando -cuando te he dicho eso de se está empezando a considerar que un tipo de arte es más importante porque es más útil socialmente- sin embargo, si observamos cuál es la repercusión que tuvo el arte ruso de esa época ¿el arte constructivista tuvo una repercusión dentro de la mentalidad rusa, dentro del imaginario colectivo ruso? No lo sé, pero traspasó fronteras y se convirtió en la historia de la modernidad. En cambio el realismo social de la dictadura de Stalin y del arte soviético posterior, una vez hecha la revolución, mal llevada igual después por los grandes dirigentes de la Unión Soviética, ese arte realista social se convirtió en algo completamente expandido dentro de la URSS, esa forma era la que tenía el partido de controlar a la sociedad...

Esa parte es la que veía viable el gobierno comunista que era la utilitarista del arte, que puede dar un tipo de obras. Pero la otra que se cerró también podía ser posible.

Lo que yo quiero decir es que la historia ha demostrado que el arte no por ser utilitario ha de ser mejor arte o por tener más difusión en un momento dado. El realismo social fue muy difundido y fue de mucha utilidad para el gobierno, pero es mucho menos significativo a nivel histórico, como se ha visto luego. En cambio el Constructivismo, habiendo sido algo limitado en el tiempo, muy minoritario y muy elitista en el fondo...llega a calar en la historia. Hay que admitir que ellos hablaban de llevar el arte a la sociedad, pero a la vez iban por delante de su tiempo, lo cual significa que no eran entendidos por sus conciudadanos, porque en el fondo el constructivismo fue muy minoritario en su contexto...

Bueno, no era entendida por las autoridades.

No Natxo, en una biografía de Ilya Kabakov que es un artista ruso nacido en el año 1941, dice que a todos los artistas de la vanguardia rusa los desconocía, no los estudió jamás. En la época en que él nació que ya eran los años 40 en las escuelas se les negaba, no se les decía ni que los constructivistas habían existido...En una ocasión comenta que vio una obra de Kandinsky en la Rusia de Stalin en la que junto al cuadro había una cartela que decía «Vassily Kndinsky, pintor francés»...

Lo que te estoy diciendo es que el constructivismo no tuvo relevancia social en su época, como no lo tuvo por ejemplo la obra de Van Gogh. La importancia que ha alcanzado la ha alcanzado porque se la ha dado Europa, se la ha dado el arte occidental. Pero no la ha alcanzado porque tuviera un uso explícito para los propios

ciudadanos rusos de la época y para la propia historia de la Unión Soviética...

Pero si nosotros vemos alguna posibilidad a la función social del arte es por la vía de los constructivistas, no por la del Realismo Social. Que los rusos no lo conocieron, claro, porque las autoridades lo negaron, entonces es imposible. Y lo hemos conocido nosotros totalmente descontextualizado, como prácticas artísticas. Por ejemplo ese es el debate que no ha habido en Amarika, porque no ha habido tiempo y no sé si se dará. Cuando hablamos ahora, de un retorno de Amarika a lo social, hay gente que está pensando en actividades con contenidos sociales. Y yo no creo que tenga que ir por ahí porque por ahí puedes acabar en el Realismo Social, —no es lo mismo porque estamos en el s. XXI—. En cambio lo que habría que hacer es que las propias prácticas artísticas tengan una función social y son importantes y lo que hay que reivindicar son las propias prácticas artísticas dentro de la comunidad, dentro de lo social. No hablar de temas sociales o trabajar con colectivos de no sé qué, sino ocupar el espacio que te pertenece en tu sociedad. Y ese debate, por ejemplo no ha habido... no sé si llegaría a pasar eso. No se trata tanto de poner el arte al servicio de lo social sino reivindicar las prácticas artísticas como parte de lo social.

Las prácticas artísticas siempre han sido algo social...

Claro, pero cuando en Amarika ha surgido el debate de un giro hacia lo social... ¿Cómo qué? ¿Es que no lo es ahora?

...Ya es algo social desde el momento en que Amarika es una asamblea de artistas relacionándonos unos con otros...

...Otra manera de tomar las decisiones, otra manera de incidir en las políticas culturales, otro tipo de relacionarte con la sociedad o con tu ciudad o con tu barrio, pero parece que lo que falta es hablar de lo social, que los contenidos sean sociales. Que un artista hable de política no quiere decir que su arte tenga una función política porque puede haber otros artistas que estén hablando de otra cosa y que sí tengan una función política. Lo que habría que hacer es reactivar y poner en valor una propuesta como Amarika sin tener la necesidad de tener que hablar de lo social para tener o pretender ese giro hacia lo social. No sé si me explico... Entonces eso es lo que hay que potenciar, lo que hay que reivindicar y lo que hay que poner en valor, lo otro puede ser... porque unos artistas que trabajan con lo social, trabajan con colectivos y que hablan de problemas sociales, sigue siendo, mitificación del autor, la originalidad de la obra de arte, en un esquema machista y cristiano y blanco y tal y tal...

Yo creo que cuando se trabaja en grupo una obra ya se está cerca de lo social, por definición. Porque tu como autor puedes hacer tus versos o tus obras y que nadie

las vea, y que se conviertan en una herramienta metafísica -como decía Oteiza- para tu propio crecimiento personal o para que puedas ser útil para tu sociedad, aunque la obra sea algo ajeno a ella y la obra sería una herramienta para llegar a formarte como ser humano... Pero en el otro caso, cuando trabajas en grupo, la obra es social desde su misma génesis, ya no es algo que haces aislado.

Ya, es que eso es más complejo... Puedes trabajar en colectivo y con la misma intención, no se me ocurre ahora ningún ejemplo, con la misma intención elitista y clasista de un artista solitario, también puede pasar.

Cuando uno trabaja individualmente, por fuerza,... bueno uno puede trabajar también con temas que atañen a la sociedad entera, pero siempre te comprometes más con tu mundo psicológico y emocional. En cambio, en grupo no es tan fácil porque tienes que defender una serie de posiciones en las que se reconozcan también los otros, y quizá por eso suelen aparecer temas más relacionados con lo social, lo antropológico, lo sociológico, que trabajando individualmente.

Pero también tiene que haber una decisión colectiva de eso porque yendo al extremo, el trabajo que hacen Warhol, Basquiat y Clemente, es un trabajo colectivo, pero no hay ninguna diferencia con el trabajo de cada uno. Es casi el trabajo de Warhol + Basquiat + Clemente, el trabajo de tres autores individuales a la vez.

Sí, pero yo eso no lo considero una auténtica colaboración... Ahí mirar la obra se convierte más en una especie de entretenimiento intelectual para adivinar la parte que ha hecho cada uno...

No sé si llegaron a trabajar a la vez en ningún momento, fueron como en orden, ahora entras tú, ahora yo. No por eso tiene más o menos intención colectiva que los otros. Hay un pelín de generosidad por parte de cada uno pero que forma parte del divertimento.

Estamos hablando de que no por trabajar de una u otra forma la obra se convierte en más o menos social...

...Y no por hablar de colectivos marginales o «solo por hablar de...», eso solo no vale.

Ahora están surgiendo muchas empresas y modelos colectivos y de participación que generan bastantes suspicacias...

Yo creo que no es casualidad que todo este tipo de iniciativas salgan de gente licenciada en Bellas Artes, que son artistas y que han tenido una trayectoria artística...

No creo que sea casualidad, creo que hay cierto hartazgo de la idea de genio individual.

Yo diría más que lo que les une a todos es la curiosidad de explorar otros terrenos y

que están ahí. Yo no sé si son válidas o no son válidas, eso lo dirá el tiempo... Lo que está claro es que ese tipo de debates sólo se dan en el arte, no se dan en el mundo de la economía, no se dan en el mundo de la hostelería... si crean un pub o lo que sea... Ese debate es del mundo del arte y se da en las facultades de Bellas Artes y se da en proyectos artísticos, pero no se da en la facultad de sociología... Y los recursos y los lenguajes vienen del mundo del arte aunque estén justo en los límites.

Se dan en el arte porque precisamente es un área de conocimiento que juega a cuestionar los límites...

Pero ese debate no se da en ningún otro lado... (...).

5.3.2-Cuestionarios respondidos por escrito

ENTREVISTA INMA JIMÉNEZ , 22/4/2011

Inmaculada Jiménez Huertas (Barcelona, 1945), catedrática de Dibujo por la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU. Formó parte del grupo Intro-Visión entre 1999 y 2005, posteriormente ha desarrollado diversos proyectos en colaboración con artistas de diferentes disciplinas.

¿Diríais que vuestros proyectos son independientes o alternativos al modelo de artista individual?

Independientes, alternativos, paralelos. Para esto no me preocupan las palabras.

¿Podéis contar como os conocéis y empezáis a trabajar juntas? ¿Cómo echáis a andar como colectivo? ¿Cómo os definirías?

En general, el marco de la facultad de bellas artes provee de personas con intereses comunes. Entro los grupos que trabajo o he trabajado hay algún colectivo más estable. Pero al final, en cada proyecto varían las personas participantes

¿Puedes hablar un poco sobre lo que supone la descentralización de la producción individual como fin en sí mismo? ¿Qué es lo que cambia cuando empezáis a trabajar en equipo?

El grupo potencia la exigencia y los acuerdos, hay que razonar. Si hay ambiente abierto y participativo, creación colectiva, el nivel



Espacio web de Fundación Rodríguez: www.fundacionrdz.com.

puede ser mayor. Se selecciona y se discute.

¿Qué ha supuesto trabajar en colectivo para vuestras obras individuales si las hay o para vuestra propia subjetividad?

Las obras individuales siguen existiendo. Se enriquecen de la experiencia colectiva, puesto que la persona que trabaja en grupo es la misma que trabaja individualmente. La línea de trabajo o el estilo no es algo importante para mí. Tengo obras en todo tipo de soportes: dibujos, pinturas, esculturas, libros de artista, instalaciones, grabados en pulpa de papel, vídeo, animación, fotografías y digitales. Sin embargo, a nivel individual, disfruto con la performance. Ella me exige una materialización completamente diferente del trabajo en grupo, que siempre tiende a la objetualización.

¿Cómo crees que influye vuestra forma de trabajar en los resultados que obtenéis? ¿Habéis utilizado algún tipo de técnica colectiva (Brain Storming, Cadáver Exquisito, juegos e intercambios de roles, dinámicas grupales...) en vuestros procesos de trabajo?

Por supuesto que influye. Hemos trabajado con los ojos tapados (Introvisión) y esto es muy determinante, en realidad dirige todo el proceso de trabajo. Trabajar para un aniversario (197 Gernikas) está motivado por el tema y las resonancias que los hechos políticos tienen en la sociedad. Trabajar para un acontecimiento social (On the grapevine) obliga a responder a expectativas de futuro de los componentes de la red de ciudades. Responder a una convocatoria de Museo (Guggenheim), o para un proyecto de investigación (Versión Perversión...) o con motivo de Teaching Staff Movility, también condiciona. Por otro lado Leda-Vuela, fue coyuntural, diez mujeres, pero con un reto concreto: hacer un vídeo de 3 minutos.

Sean las condiciones auto impuestas o aprovechadas de circunstancias sociales, estas condiciones determinan en parte muy grande la forma de trabajar.

¿Qué colectivos internacionales o estatales os han interesado más? ¿Mantenéis contacto con alguno de ellos? ¿O no os interesan otros colectivos sólo por el hecho de trabajar como vosotros?

No nos interesa el trabajo por el hecho de ser ejecutado en grupo. Nos interesa lo que hacen, lo que nos aporta personalmente.

¿Qué respuesta encontráis en el público o los públicos, en las instituciones y entre otros y otras artistas a este tipo de creación vuestra?

Normalmente hay más dificultades. Es más fácil la figura individual, con su DNI, espe-



cialmente para hacienda. Pero el grupo tiene la fuerza del colectivo, a veces del número de participantes, o del tipo de participantes (mujeres, estudiantes, jóvenes).

El hecho de trabajar en equipo supone ceñirse más o menos fielmente a un proyecto o una intención clara, lo que impone una demora de la acción respecto a la inmediatez de la necesidad propia del o de la artista individual. Y hay que llegar a una serie de acuerdos más o menos consensuados...¿Qué opinas de esto?

Proyecto «19 7 Gernikas» (2001) de Regina Linder, Cristina Miranda e Inmaculada Jiménez. Proyección de fotolitos extraídos de fotografías de distintos muebles pertenecientes a una familia guerniquesa que sobrevivió al bombardeo. Fotografía: Cristina Miranda.

Sí, efectivamente. Pero el trabajo individual también exige proyecto, ideas, realización, exigencias de calidad. Según como, el artista que hace cada día, que asiste asiduamente al estudio, tiene un hábito, una dinámica que facilita la rutina. Todo trabajo de calidad exige tiempo, medios y oportunidades.

¿Cuáles consideráis vuestros trabajos más interesantes?

Los grupos más consolidados, de más larga duración han sido *Introvisión*, con 5 años de duración y actividad semanal de grupo. De éste se desgajó el subgrupo para *197 Gernikas* y *On the Grapevine*, que en cierta forma sobrevive después de 2 décadas. Creo que estos dos fueron trabajos muy buenos, complejos pero globales. Con una fuerza de conjunto importante.

Pagus Disluto, 2009. Proyecto interdisciplinar llevado a cabo por María Jesús Cueto, Inma Jiménez, María Eugenia Luc y Cristina Miranda. Instalación de dimensión variable. Animación de 400 imágenes, creación sonora electroacústica y 168 espejos de 30x30 cm.



Últimamente *Pagus disoluto*, dentro del equipo de investigación, ha tenido amplia repercusión internacional. Sin embargo, dentro del grupo de investigación hemos trabajado con *Performances Sistémicas*, que no hemos llevado a la calle y, desde mi punto de vista, es muy interesante lo que me aporta.

Finalmente, por el número de personas implicadas: *Bedsclapes Wake up!* y *The Wedding*, han sido los más amplios, (54 y 60 personas respectivamente). Además de las interacciones que surgen, especialmente de éste último hay un punto de humor o por lo menos

ironía. El museo como cama, en *Bedscapes*, con durmientes como obras, y las bodas entre los objetos, en *The Wedding*, que parodian el hecho social.

ENTREVISTA MARÍA JESÚS CUETO, 7/3/2011

María Jesús Cueto (Santander, 1951), artista interdisciplinar, doctora en Bellas Artes por la UPV/EHU. Profesora titular de la Universidad del País Vasco, donde imparte docencia desde 1979 en el Departamento de Escultura. Su trabajo se inscribe en el ámbito de la Escultura contemporánea, opera con las tres dimensiones y el tiempo, dando origen a esculturas, instalaciones, performances y acciones, que en algunas ocasiones contemplan la participación activa del espectador. Ha realizado proyectos de investigación-creación de: Escultura y Arquitectura, Escultura y Paisaje Ambiente, acción y participación.

¿En tu opinión cuál es el contenido de términos como ‘alternativo’, ‘off’, ‘independiente’, etc. en el espectro artístico actual? ¿Qué es lo que acotan? ¿Son meras etiquetas? ¿Dirías que vuestros proyectos son o han sido alternativos o independientes, o piensas que vuestro trabajo no tiene nada que ver con esto?

Quiero empezar por el final de estas preguntas que me planteas. Mis proyectos son ante todo fruto de una Investigación Interdisciplinar y de un conjunto de Intercambios Colaterales con otras realidades artísticas de Centros de Formación Universitaria del marco Europeo. Al mismo tiempo son proyectos de un Arte Independiente en el sentido que aglutina varias disciplinas de arte contemporáneo y la alternancia como respuesta contemporánea al Arte de hoy. Son proyectos que no mueren en los Laboratorios de Experimentación de la Universidad, sino que salen y se transforman en auténticas obras, que dialogan con el público y la realidad social en su itinerancia; así mismo viajan fuera de España exponiéndose en el País del Intercambio: Italia, Bélgica, Francia... En cuanto a los términos alternativo, off, independiente hay que matizar. Alternativo no es una etiqueta sino que son artistas que se unen en este foso difícil como son las Bellas Artes, dado que



Bedscapes, Wake up!, 2010. «Es un libro donde participan conocidos y amigos, sin discriminación por edad profesión o creencias. (...) Significa Paisajes de cama y está estructurado en forma de libro. Las páginas están cortadas de una sábana de algodón, desgastada y rota. La he lavado y planchado y después he curado estas heridas; unas con gasa quirúrgica, pinceladas de almidón y clara de huevo; otras sencillamente remendadas, para evitar que se caigan. Está encuadernado entre la almohada y el colchón.»

todo está topado, amañado y cerrado: Galerías, Mercado y Ferias de Arte; por eso, en ciudades como Sydney, Ámsterdam, París, Tokio, New York, Chicago, Vancouver, Roma, Milán, Turín, ..., a partir de los años 80 empezaron a surgir los artistas alternativos o arte alternativo. Era una manera de encontrar un espacio, un hueco y un camino. Ahora ha vuelto otra vez a ponerse de moda, dado que quién no está con una Galería o con un mecenas, se le hace muy difícil entrar en los cánones del Mercado Actual. En cuanto al término "off" hay que decir que en el arte ha entrado como empuje, pero no existe un verdadero arte off (off en inglés significa cerrado) y en efecto off nació en Londres pero su creación es meramente teatral. Off-teatro (teatro Cerrado) (Teatro Chiuso de la Italia de los años 80-90) Off-Performance de los años 90 con Taylor, Wilson, Fabre, Pane, Plessi, Palladino, Compañía dell'Elfo, Botho Strauss, Fura del Baus, Lucilla Childs, Carolyn Carson, Graham, Pippiloti Rist entre otros. En cuanto al arte como pintura y escultura, instalación no hay un arte off. Existe una recuperación que empuja al artista a entrar en el off para poder sobrevivir, para no estar fuera del mercado actual del arte. Lo mismo sucede con el término «independiente»; el cine creó este término para subsistir de la gran fábrica de Disney y de Hollywood. El Sunday, Festival de Redford fue todo un bombazo. De allí nacieron: Roccho, Ferrara, Scott, Gillian, Joffe, los Hermanos Cohen, Tarantino, pero aún así la mayoría de estos cineastas siguen siendo independientes. En cuanto a la música, al teatro sólo es crear un término literario. Y en el arte no existe el arte «independiente» como Grupo, Fundación, entidad propia que pueda acoger al artista independiente y crear sus propios canales de Mercado. Todo se acota, todo tiene su inicio pero también hay que ser conscientes que tiene su fin inevitable. Está codificado el Renacimiento, también el Romanticismo, el Impresionismo, el Surrealismo, el Simbolismo y el Abstractismo... ¿Por qué no debe acotarse el arte contemporáneo?

¿Puedes contar como os conocéis y empezáis a trabajar junto/as? ¿Cómo echa a andar el colectivo? ¿Tiene nombre el colectivo a trabajáis en equipo de manera esporádica?

La Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU ha sido el marco que ha posibilitado nuestro encuentro profesional, creador/investigador y humano. Indudablemente la semilla de trabajar en equipo siempre ha estado en el interior de cada una de nosotras y se ha puesto en marcha cuando las circunstancias lo han permitido. Por otra parte, «Pagos Disoluto» es una obra de autoría compartida desde su inicio hasta su fin por CUETO_JIMENEZ_LUC_MIRANDA.

No existe un colectivo verdadero, en el sentido polisémico y antropológico de la palabra. Existe un colectivo que cambia su configuración con cada proyecto espacio/temporal.

Desde mi trayectoria personal, el colectivo varía en su estructura, composición y metodología en función de la idea; en algunos casos son proyectos de creación interdisciplinar generados desde la investigación/creación personal. Otras, este colectivo se genera a través de proyectos de investigación/creación universitaria, donde un equipo de profesores de inquietudes afines y con ganas de marcarse objetivos artísticos deciden compartir la experiencia del arte conjuntamente. El origen del inicio del proyecto y su constitución suele venir determinado en su génesis por el director/a, que va sumando y restando en el crisol en pos de una cristalización donde las partes constituyan el todo y el todo las partes. En otros casos, son proyectos generados en un marco de investigación/creación docente, donde profesores y estudiantes componen un colectivo para llevar a término el Proyecto de Intercambio propuesto en colaboración con otro Centro Europeo. Se construye un verdadero colectivo de trabajo, donde los propios alumnos/as son el verdadero motor del Proyecto. El colectivo se pone en marcha cuando se conoce el tema del Proyecto.

¿Puedes hablar un poco sobre lo que supone la descentralización de la producción individual como fin en sí misma a través de vuestro trabajo colectivo, por medio de nuevos formatos de expresión, si es que los hay? ¿Qué es lo que cambia cuando empezáis a trabajar juntas/os?

Con *Pagus Disoluto* no existe ningún tipo de individualismo, en esta experiencia de investigación/creación, cada una de los miembros del equipo pierde algo y gana algo. *Pagus Disoluto* ha sido realizado a ocho manos y cuatro cerebros en un marco de confrontación europea. Es una experiencia interesante e irrepetible que nos ha permitido vivenciar intenciones compartidas. Por otra parte, estos proyectos son complejos desde su creación hasta su puesta en escena, marco de actuación y difusión. Su proceso metodológico contiene diferentes etapas y distintos puntos de inflexión. No podemos obviar que *Pagus Disoluto* se ubica en el proyecto de investigación EHU 07/33: *Versión/per-versión. Opciones de conectividad OFF LINE en un ámbito de creación artística*. Con dicho proyecto también se investigó en torno a las «Performances Sistémicas».



Pagus Disluto, 2009. Proyecto interdisciplinar llevado a cabo por María Jesús Cueto, Inma Jiménez, María Eugenia Luc y Cristina Miranda. Instalación de dimensión variable. Animación de 400 imágenes, creación sonora electroacústica y 168 espejos de 30x30 cm. Fotografía: María Jesús Cueto.

¿Ha habido realmente un deseo de realizar una obra conjunta que diluyera la idea de autoría individual cerrada o cada integrante del colectivo ha tenido siempre claro cuál era la obra individual y por tanto la aportación de cada uno de los miembros? ¿Cómo lo valoráis?

En *Pagus Disoluto* ha habido esa intencionalidad, pero cuando dicha obra forma parte de un proyecto, como por ejemplo "Paisajes de Sal", la individualidad se define cuando el alumno/a, el profesor/a ó el equipo realiza su obra; pero el colectivo ó el conjunto determina el reto de hacer una obra bien individualmente ó bien en equipo, que se integre en la propuesta temática del Proyecto. Hay obras que son elaboradas conjuntamente en cuanto que son instalaciones o performances y desde luego siempre se valora mucho ese compartir porque suma más el total de las partes.

¿Qué ha supuesto la práctica colectiva para vuestras obras individuales?

Esta es una pregunta trampa. Asger Jorn y Karel Appel en la Facultad de Amsterdam y de Rotterdam fundaron el Grupo Cobra; pero Appel seguía también haciendo su propio arte individual. Lo mismo sucede con este proyecto: «Paisajes de sal». Las dos cosas están juntas pero no son lo mismo. La experiencia de este tipo de Proyectos ayuda mucho al pensamiento creativo individual. Picasso decía, la inspiración crece cuando el artista dialoga y se interrelaciona con los demás... Por otra parte, *Pagus Disoluto* ha supuesto un compartir para confluir en una actuación artística conjunta.

¿Cómo creéis que influye vuestra forma de trabajar en los resultados que obtenéis? ¿Habéis utilizado algún tipo de técnica colectiva (Brain Storming, Cadáver Exquisito, juegos e intercambios de roles, dinámicas grupales...) en vuestros procesos de trabajo?

Hacer hoy un *Cadáver Exquisito*, no tiene sentido en una Facultad, repitiendo lo que los Surrealistas hacían a principio del siglo XX, no es crear sino como decía Grotowski es cacarear como el loro. Los cambios de roles puede que de repente en una performance utilicemos métodos de tipo Stanislavsky, Fura dels Baus o Constelaciones, pero luego debes abandonar los experimentos y centrarte en lo que creas y su puesta en escena. Indudablemente que influye la forma de trabajar del equipo en los resultados, pero también la emoción, el grado de implicación,... que pone cada miembro del equipo en el conjunto y su interacción. Este método de investigación/creación de autoría en conjunto se modela para cada tipo de actuación artística en función de las circunstancias.

¿Qué colectivos internacionales o estatales os han interesado más? ¿Mantenéis contacto habitual con alguno de ellos?

Desde luego que mantenemos contactos con los colectivos de otras facultades ó cen-

tros: Milán, Ravenna, Palermo, Venecia,... Bélgica. Por ejemplo, «Paisajes de Sal» ha permitido por tercera vez cooperar con la Accademia di Belle Arti di Palermo. Con Grecia realizamos un proyecto de investigación/creación de autoría en conjunto: Inmaculada Jiménez y María Jesús Cueto con una obra multimedia: *El laberinto de los vientos*. Esta experiencia colectiva sirve para comunicarse, compartir y estrechar ideas e intercambiar. Indudablemente sirve para mantener vivo el alma del artista en una búsqueda de nuevos retos.



Il palazzo de la medusa, 2004. Fotografía: María Jesús Cueto.

¿Qué respuesta encontraréis en el público o los públicos, en las instituciones y entre otros y otras artistas?

La verdad es que esta pregunta encierra otra pregunta, es decir un sin fin de preguntas y respuestas encadenadas. Mi respuesta es el poema Itaca de Cavafis. Ha sido un viaje de vivencias que ha permitido una gran experiencia y hemos debido superar muchas dificultades. En esta vivencia compartida de espacios y tiempos diferenciados la relación ha dejado un sustrato, que perdurará más allá del tiempo. Por otra parte, el arte es para la inmensa minoría y la recepción de la obra depende del sujeto que está enfrente. El

artista va a contracorriente y la sociedad en muchos casos es ajena al Arte. En primer lugar, debemos de agradecer a la UPV/EHU, Departamentos de la Facultad de Bellas Artes, la importante ayuda que nos ha dado para que este proyecto se materialice y, cómo no, a la Accademia di Belle Arti di Palermo; también hemos de nominar a todas las instituciones que nos han apoyado de una manera u otra para realizar su puesta en escena y difundirlo: Ayuntamiento de Palermo, Durango, Gernika-Lumo y Barakaldo.

El hecho de trabajar en equipo supone ceñirse más o menos fielmente a un proyecto o una intención clara, lo que impone una demora de la acción respecto a la inmediatez de la necesidad propia del o de la artista individual. ¿Cómo habéis vivido este hecho en los años más intensos de trabajo colectivo, habéis mantenido siempre un espacio para vuestras obras individuales?

Esta pregunta, aunque está planteada de otra manera, es la misma de la número 5. Todos los miembros del Proyecto tienen su espacio en la Facultad y fuera de la Facultad y en este último caso, cada cual crea su obra, mantiene su lucha interior y es en dicho espacio donde cada uno se mueve como quiere. Pero en la Facultad cuando entras, tienes ya de por sí, un espacio compartido sea que haya proyecto o no lo haya, dado que compartes aula, materias, planes de estudios y legislación vigente con estudiantes y profesores/as. Indudablemente que el número de incógnitas de una ecuación y su valor cuantitativo y cualitativo, determina intención, proceso y resultado en la investigación/creación.

El Laberinto I. Plaza del Pombo, Santander. 1988. Instalación y performance. Fotografía: María Jesús Cueto.



¿Cuáles consideras vuestros trabajos más interesantes?

Desde luego me resulta difícil contestarte a esta pregunta, en cuanto que todo Proyecto es diferenciado y entrañable. «Espacio, silencio y escultura», constituye una instalación de creación de ambiente, presentada en 1984 en San Sebastián, en 1985 en Burgos y en 1986 en el Museo de Bellas Artes de Santander. En esta ocasión, voy a centrarme nominando algunas de las obras de creación interdisciplinar de mi trayectoria como artista, que he generado ideando, dirigiendo y creando. Con especial cariño cito mi primer trabajo de creación interdisciplinar en colaboración con otros artistas que fue iniciado en 1987. Dicha investigación/creación fue desarrollada en el marco de un proyecto de investi-



gación/creación con la obra participativa, titulada: «El Laberinto y Performance del Laberinto I», que fue instalada en la Plaza de Pombo de Santander en 1988 con la colaboración de la UPV/EHU, CAICYT, Ayuntamiento de Santander y Fundación Marcelino Botín. En la performance colaboraron, como música, Carlos Cruz de Castro; poesía, Luís Miguel Malo Macaya; danza, Rosmary Enrich y mimo, Massimiliano Tonelli. *Laberinto y performance del Laberinto II* en los Jardines de Méndez Núñez (La Coruña) en 1990, organizado por el Museo de Bellas Artes de la Coruña, instalación participativa, performance y happening. *Monocorde y la Lámpara de la vida*, 1993, creación de ambiente, acción y participación, obra realizada por invitación a participar en la presentación del



Laberinto y Performance del Laberinto. Plaza del Pombo, Santander, 1988. En la performance colaboraron, Carlos Cruz de Castro (música), Luís Miguel Malo Macaya (poesía), Rosmary Enrich (danza) y Massimiliano Tonelli (mimo).

Laberinto y Performance del Laberinto. Plaza del Pombo, Santander, 1988. En la performance colaboraron, Carlos Cruz de Castro (música), Luís Miguel Malo Macaya (poesía), Rosmary Enrich (danza) y Massimiliano Tonelli (mimo).



El grupo en la mina de Mieres (Asturias), 1996.



Laberinto Hulla, 1996.

acto poético organizado por la Sirena del Pisueña y apadrinado por el poeta José Hierro. La instalación multimedia *Knosos* – Sestao y la performance *Naturaleza e Industria*, realizado en 1996 con motivo del cierre de los Altos Hornos, como homenaje a los hombres del hierro. Colaboran en la *performance*, como poesía, Luis Miguel Malo; música, Zulema de la Cruz; danza, Amparo Garrín y Blanca Arrieta. En el 2004, *Il Palazzo di Medusa*, obra multimedia de instalación con *performance* en memoria de todos los fallecidos en el atentado del 11 de marzo de 2004 en el metro de Madrid (España) y presentada en la Sala de Exposiciones (Planta Primera), Rocca di San Giorgio, Orzinuovi (Brescia-Italia). Colaboró Maximiliano Tonelli en una de las instalaciones, en la realización de la columna sonora de la instalación y *performance*, el músico Jacques Burtin, en la poesía, Luis Miguel Malo y Vicente Gutiérrez Escudero. La obra «Homenaje a José Hierro: soneto para decir con la boca llena» realizada en colaboración con el poeta Luis Miguel Malo con motivo de los VI INTERCAMBIOS PEDAGOGICOS INTERNACIONALES: «Ordre et désordres de la nourriture», entre Bourdeaux y Bilbao. La obra Museo Desplegable. Paisajes de Sal. Colección portátil, 2009, realizada con 18 colaboradores para el Museo Guggenheim-Bilbao, coordinadora de la participación con el artista chino Cai Guo-Qiang: Crea tu propio museo.

Para concluir, podemos realizar un paralelismo entre la obra *Pagus Disoluto*, 2009 y *Laberinto Hulla*, 1996, creación de ambiente, acción y participación con un ritual de deambulación a través de catorce escalones, objetos relacionados con la actividad de la minería del carbón, agua, fuego, carbón,... fotografía,...homenaje a los mineros del carbón de Mieres (Asturias), realizado en equipo bajo mi dirección, donde participaron, Antonio Achucarro, Inmaculada Jiménez y Nieves Larroy.

La interdisciplinaridad y el trabajo en equipo es el eje central de estos proyectos de mi actividad artística, así como un acercamiento del arte a la vida o de la vida al arte, que a veces define configuraciones híbridas y desmaterializadas.

ENTREVISTA VICENTE ROSCUBAS
Y FERNANDO ROSCUBAS 1/6/2010

Fernando y Vicente Roscubas (Palma de Mallorca, 1953). Hermanos gemelos, los Roscubas se trasladan a Bilbao con sólo cuatro años y comienzan su trayectoria artística a principios de los 70. Dominan los lenguajes y los medios más diversos. En cada nueva serie a menudo rompen con los géneros y categorías y trabajan con suma seriedad todo lo referente a los materiales empleados renovándose de forma continua. Su prolífica obra está caracterizada por la ironía y la crítica no exentas de humor. A lo largo del tiempo han firmado conjuntamente, en otras ocasiones de forma separada, pero siempre compartiendo espacio en cada exposición.

En vuestra opinión, ¿cuál es el contenido de términos como 'alternativo', 'off', 'independiente', etc en el espectro artístico actual? ¿Qué es lo que acota? ¿Son meras etiquetas? ¿Diríais que vuestros proyectos son o han sido alternativos o independientes, o pensáis que vuestro trabajo no tiene nada que ver con esto?

La verdad es que no lo tengo muy claro, siempre me ha parecido que el arte independiente o alternativo englobaba a artistas que hacen sus proyectos al margen o en contra del arte establecido, es decir, del arte que se supone plenamente reconocido por el mundillo institucional y comercial, gestionado por artistas, galeristas, marchantes, comisarios etc. todos estos ententes beben de la misma fuente, apoyándose unos a otros, de tal forma que siempre son los mismos artistas, los elegidos, los que acaparan todo el espacio público.

Por nuestra parte no nos consideramos artistas independientes o alternativos, y eso que habitamos espacios fronterizos...en una especie de entelequia que no toma ni de aquí ni de allí...

¿Podéis contar como empezáis a trabajar juntos? ¿Qué perfiles tenéis cada uno, en cuanto a formación?



Knosos – Sestao y la performance Naturaleza e Industria, realizado en 1996 con motivo del cierre de los Altos Hornos, como homenaje a los trabajadores del hierro. Colaboran en la performance: Luis Miguel Malo (poesía), Zulema de la Cruz (música), Amparo Garín y Blanca Arrieta (danza).



Canciones para después de una guerra, 2010. ^[165]

Casi desde los comienzos, allá por los años 71/72, en un principio cada cual hacía su obra, pero subyacía un proyecto común, de tal suerte que hacíamos el mismo número de obras, con el fin de compartir y repartir equitativamente el espacio expositivo. Fue dos o tres años más adelante, cuando conocimos el poliéster, vimos sus posibilidades expresivas y decidimos hacer escultura, la utilización de la malla metálica y la fibra de vidrio se antojaba complicada, así que sin preguntarnos nada, comenzamos a trabajar juntos... yo elaboraba la forma con la malla (aportaba mis conocimientos con el dibujo especialmente de la figura humana, para dominar y dar forma a la malla), Fernando era más rudo , pero también más expresivo y de él tomamos los primeros modelos que hicimos, unas figuras grotescas que convertimos en *supermanes*.

Hablad un poco sobre lo que supone la descentralización de la producción individual como fin en sí mismo a través de un colectivo, por medio de nuevos formatos de expresión y producción. ¿Qué es lo que cambia cuando empezáis a trabajar juntos?

En un principio, el hecho de trabajar juntos, no supuso abandonar nuestra obra individual, más bien al contrario, enriqueció esas individualidades, planteamos una obra muy abierta, una estructura en donde juntábamos las obras de cada uno, es decir, que seguíamos trabajando las obras individualmente, poco a poco fuimos tomando conciencia de ese mestizaje, al punto de que podíamos interrelacionar e incluso tomar prestados los presupuestos del otro, yo podía crear una obra como si fuese de Fernando

^[165] <http://www.lotofago.com/numeros/lotofago12/expos.htm> (consultado el 7 de diciembre de 2011)

o al revés, nos dividimos el trabajo de facturación y manipulación de los distintos procesos de elaboración de tal suerte que cada obra o proyecto requería de ambos. Todo esto funcionó porque los dos teníamos el mismo grado de implicación y complicidad, nos sentíamos a gusto dentro de este nuevo formato. Había un firme compromiso de llevar esto para adelante.

¿Cada nuevo proyecto conlleva una voluntad de divulgación de propuestas artísticas que no tienen cabida en otros espacios, más que un deseo de realizar una obra conjunta que diluya la idea de autoría individual cerrada? ¿Cómo lo veis vosotros? ¿Qué valores encontráis en el trabajo colaborativo? Cuando tienes un proyecto expositivo, es más fácil plantear la obra en función de ese espacio, es entonces cuando nos planteamos un proyecto determinado, siendo nuestra propuesta artística en general muy abierta, aquí es necesario ceñirnos a un conjunto de obras más cerrado y unitario, de acotar y centrar para dar sentido a la idea que pretendemos plasmar.

A mí, a los dos nos resultaría muy difícil tener que trabajar por separado, de forma individual, por otra parte no creo que por el hecho de realizar la obra de forma conjunta se pierda un ápice de autoría, en el fondo y en la forma se trata de un hecho creativo.

¿Qué ha supuesto trabajar en colaboración para tu obra individual?

De alguna manera mi obra, su obra individual siguen estando reconocibles y presentes en cada trabajo, Fernando y yo somos muy diferentes y esas diferencias no se han podido, ni hemos querido rebajar, ni acercar posturas, pero hay un entendimiento y una complementariedad que hace que sigamos creando y trabajando en buena sintonía.

Recuerdo que en cierta ocasión, muy al principio, solicitamos por separado para exponer en una sala de arte, el caso es que a mí me aceptaron y a Fernando no, eso nos dio que pensar y decidimos que para el futuro lo mejor sería aunar esfuerzos y no llevar una vida en paralelo, sino en conjunto. Creo que desde entonces todo



Ella I, 2006. Fotografía 60 x 60 cm.

nos ha ido un poco mejor.

¿Cómo creéis que influye vuestra forma de trabajar en los resultados que obtenéis? ¿Habéis utilizado algún tipo de técnica colectiva (Brain Storming, Cadáver Exquisito, juegos e intercambios de roles, dinámicas grupales...) en vuestros procesos de trabajo?

Esta pregunta me pilla un poco a desmano, desconozco por completo esas técnicas de trabajo colectivo, tanto el *Brain Storming* como lo del *Cadáver Exquisito* no los había oído nunca, en el trabajo que nosotros desarrollamos parto de la base de que somos dos mitades, las distintas tareas las tenemos perfectamente adjudicadas, por ejemplo, Fernando siempre se ocupa del poliéster, a mí me toca todo lo sea más técnico, se trate de hacer fotografía o de utilizar el ordenador, cuando trabajamos con el ordenador, no quiere decir que Fernando no participe (lo tengo al lado dirigiendo tanto como yo), simplemente que el manejo me toca a mí, y si yo falto, Fernando no sabría ni encenderlo. Siempre se ha dicho de nuestra obra que tiene buena factura, que rematamos o las terminamos muy bien, quizás se deba a la especialización y la repartición en el proceso.

¿Qué colectivos internacionales o estatales os han interesado más? ¿Mantenéis o habéis mantenido contacto con alguno de ellos?

En su día nos gustó el Equipo Crónica vimos una exposición suya en París y nos pareció muy interesante, no por la idea de tratarse de dos artistas desarrollando la misma obra, sino por la obra en sí misma. Más cerca, en Euskadi apareció C.V.A. con Moraza y Marisa Fernández, la verdad es que no mantuvimos diálogo con ellos, que sean dos o cinco, poco o nada nos han interesado los colectivos.....

¿Qué respuesta encontráis en el público o los públicos, en las instituciones y entre otras y otros artistas? ¿Cómo encajáis en el entramado del mundo del arte?

Ya desde nuestra primera exposición, allá por el año 1975, hemos sabido como contactar con el público, un público que se ha mantenido fiel a lo largo de muchos años, (fidelidad por ambas partes, y es que también nosotros les hemos dado lo que nos demandaban). Esta buena sintonía, quizás se deba al modo de hacer, entendemos que tanto la pluralidad de nuestras propuestas como un cierto guiño humorístico que son santo y seña en nuestra trayectoria, han favorecido este encuentro, también por parte de los artistas hemos gozado de una más que buena valoración, no obstante, nuestra aceptación se quede más restringida a nivel institucional, creo que no hemos sabido vender bien nuestra imagen....que nuestra puesta en escena no nos ha funcionado.

En cuanto a cómo encajamos dentro del mundillo artístico, no lo tenemos nada claro, lo

que sí te puedo decir es que este mundillo es como un puzzle que cambia constantemente y que unas veces hemos encajado y otras no... Y aquí vuelve a ser primordial ese saber estar, ¡en fin! Que más vale caer en gracia que ser gracioso...

El hecho de trabajar en equipo supone ceñirse más o menos fielmente a un proyecto o una intención clara, lo que impone una demora de la acción respecto a la inmediatez de la necesidad propia del o de la artista individual. ¿Cómo habéis vivido este hecho? ¿Habéis mantenido un espacio para vuestras obras individuales, es decir, desarrolláis por separado prácticas artísticas individuales?

Pasa como con las parejas, que a lo largo del tiempo se suceden un sin fin de situaciones diferentes, ha habido momentos en que nos hemos separado, que cada uno hacia su propia obra, digo lo de propia porque la obra por separado, tanto la de Fernando como la mía, poco o nada tiene que ver con la otra de los hermanos Roscubas... Aunque ya habíamos trabajado en equipo con las esculturas, fue a partir de 1979 cuando de verdad decidimos fusionar la obra, que el trabajo individual empezase a tomar parte en un proyecto común... Proyectamos un conjunto de obras que denominamos «memorias pintadas». En aquel macro proyecto había aportaciones individuales y también obras en las que participábamos ambos, quizás fue la época que más unidos estábamos y eso le dio sentido, además coincidió que hacíamos una obra muy paralela y con muchas similitudes, tanto plásticas como conceptuales. Por entonces, el trabajo en equipo no tenía fisuras, con el paso del tiempo sí que hemos atravesado momentos de crisis, e incluso hemos llegado a separarnos... Y también nos hemos dado cuenta que lo mejor es continuar con el proyecto conjunto, pese a las tensiones y el desgaste acumulados. Por otra parte ya no queda nada o queda demasiado lejano lo que fue la obra o la memoria individual.

¿Cuáles consideráis vuestros trabajos más interesantes?

Creo que tanto Fernando como yo, coincidiríamos con qué obra nos hemos sentido más satisfechos, de la primera época desta-



Pichelín, 2009.

Tótem, 2008. Láminas de madera pintadas.



caríamos la escultura ecuestre «Súper Héroe Euskalduntzarra», armó bastante revuelo en su momento, fue un proyecto en que estuvimos mucho tiempo trabajando y era el eje central de nuestra primera gran exposición. Otra de las obras que más nos ha marcado fue la anteriormente citada "memorias pintadas" un gran proyecto que se quedó sin concluir, apenas un 10% pudimos terminar, esta obra abrió el abanico de nuestros futuros trabajos, también fue una obra con mucha repercusión entre los artistas de entonces y puedo decir que fue un trabajo a imitar. En esta última etapa destacaríamos la obra de los totems «Los aliados deben ir en armonía» un punto y aparte, un auténtico «best seller», obra que ha funcionado muy bien en los distintos mercados artísticos y que gracias a ello nos ha dado continuidad...Podría citar alguna obra más, pero creo que por las distintas razones de cada una me quedaría con estas tres...

PILAR ALBAJAR Y ANTONIO ALTARRIBA

Pilar Albajar (Huesca, 1948) licenciada en Filosofía y Letras y fotógrafa. Antonio Altarriba (Zaragoza, 1952) catedrático de Literatura Francesa en la Universidad del País Vasco, escritor y guionista. Colaboran desde el año 1988.

¿Diríais que vuestros proyectos son independientes o alternativos al modelo de artista individual?

Ni independientes ni alternativos. El trabajo a dos no incide tanto en los proyectos como en el proceso creativo. En equipo la creatividad se modula de otra manera, quizá se enriquece con las aportaciones de cada miembro y las sinergias que conllevan.

¿Podéis contar como os conocéis y empezáis a trabajar en equipo? ¿Cómo os definirías?

Nos conocíamos desde hace tiempo. Pilar hacía fotos y Antonio guiones. ¿Por qué no hacer fotos con guión? Las primeras experiencias ya fueron satisfactorias. Somos complementarios.

Hablad un poco sobre lo que supone la descentralización de la producción individual como fin en sí mismo. ¿Qué es lo que cambia cuando empezáis a trabajar en equipo?

Aunque seamos complementarios, no quiere decir que no interfiramos en el campo del otro. En equipo, el proceso creativo es interactivo y obliga a un permanente *feed-back*. Más eficaz y operativo que el *feed-back* del público porque no llega al final, con la obra terminada, sino en el momento de elaboración, perfeccionándola y prolongándola.

¿Qué ha supuesto trabajar en colectivo para vuestras obras individuales si las hay o para vuestra propia subjetividad?

Nadie sale ileso de un trabajo artístico. Sólo o en equipo siempre supone transformación de uno mismo. Cuando se trabaja a dos, la transformación tiene algo de inoculación del uno en el otro. Esa transferencia queda y se proyecta en tu vida o en tus otros trabajos.

¿Cómo creéis que influye vuestra forma de trabajar en los resultados que obtenéis? ¿Habéis utilizado algún tipo de técnica colectiva (Brain Storming, Cadáver Exquisito, juegos e intercambios de roles, dinámicas grupales...) en vuestros procesos de trabajo?

Sin el funcionamiento en equipo el trabajo de Antonio no existiría, quedaría sin realización y, por lo tanto, sin realidad. Y el de Pilar sería muy distinto, porque no estaría habitado por el imaginario



Cadáver exquisito, 2011



Vida Salvaje, 2010.

de Antonio. La colaboración se organiza por capas estratificadas en progresiva aceleración. Normalmente Pilar sugiere una línea de trabajo, elementos que le gustaría fotografiar o estética en la que querría ambientar la serie. Antonio interviene y matiza. A partir de ahí, Antonio propone el tema y un primer desglose como serie. Pilar interviene y matiza. Antonio hace ya propuestas concretas de fotos. Pilar interviene y matiza. Pilar inicia la realización (tomas, montajes, ajustes...). Antonio interviene y matiza...

¿Qué colectivos internacionales o estatales os han interesado más? ¿Manteneís contacto con alguno de ellos? ¿O no os interesan otros colectivos sólo por el hecho de trabajar como vosotros?

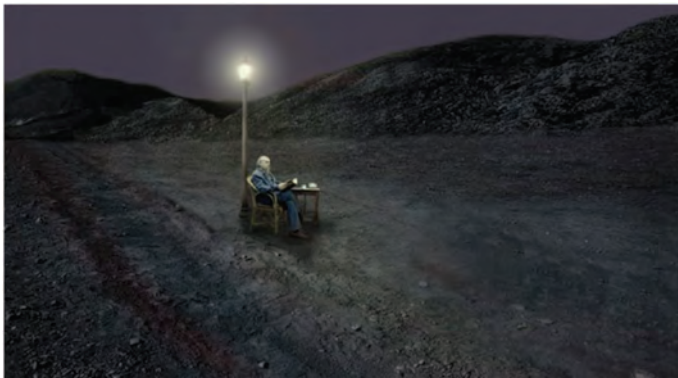
El trabajo en equipo está muy extendido y la relación guionista-realizador es ya un clásico. En ese sentido no descubrimos nada. Sorprende su aplicación a la fotografía, concebida generalmente como creación individual. Pero, si bien se mira, todo fotógrafo lleva un guionista dentro y, si no, lo tiene que buscar fuera. Con la fotografía digital y las posibilidades que permite, cada vez serán más frecuentes las colaboraciones y los trabajos en equipo.

¿Qué respuesta encontraréis en el público o los públicos, en las instituciones y entre otros y otras artistas a este tipo de creación vuestra?

Las reacciones del público no dependen tanto del proceso creativo como del resultado. Sorprende mucho más el carácter crítico, a menudo provocador, de nuestras fotografías que el hecho de que hayamos intervenido dos personas en su elaboración.

El hecho de trabajar en equipo supone ceñirse más o menos fielmente a un proyecto o una intención clara, lo que impone una demora de la acción respecto a la inmediatez de la necesidad propia del o de la artista individual. Y hay que llegar a una serie de acuerdos más o menos consensuados...¿qué opináis de esto?

Estamos de acuerdo. Con una precisión. No creemos en la inmediatez del acto creativo. La obra surge de la premeditación, incluso de la alevosía. La inspiración, el trance creativo, la necesidad expresiva y espontánea forman parte del mito del artista.



La mil y una noche, 2010. De la serie Vida Salvaje II.

La idea. 2011.

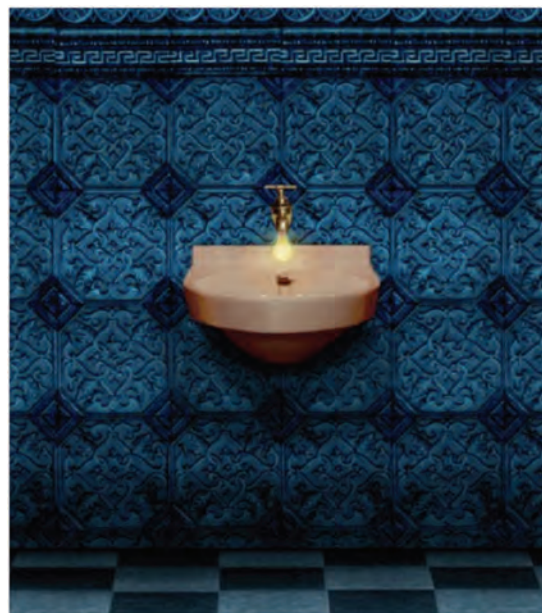
¿Cuáles consideráis vuestros trabajos más interesantes?
Siempre el último. Y, además, con rápida fecha de caducidad.

ENTREVISTA CRISTINA MIRANDA 12/09/2010

Cristina Miranda de Almeida, doctora en Bellas Artes por la UPV/EHU y licenciada en Arquitectura por la Universidad de Río de Janeiro. Actualmente es profesora del Departamento de Arte y Tecnología de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU. Entre 2000 y 2005 formó parte del colectivo Intro-Visión junto con Inma Jiménez y Manya Doñaque. Posteriormente ha colaborado con María Eugenia Luc, Inma Jiménez, María Jesús Cueto, etc. en diversos proyectos colectivos interdisciplinares.

En vuestra opinión, ¿cuál es el contenido de términos como 'alternativo', 'off', 'independiente', etc. En el espectro artístico actual? ¿Qué es lo que acotan? ¿Son meras etiquetas? ¿Diríais que vuestros proyectos son o han sido alternativos o independientes, o pensáis que vuestro trabajo no tiene nada que ver con esto?

Me centro en la práctica del Grupo Intro-visión que ha estado activo entre los años 2000 y 2005, en el que tomamos parte Inma Jiménez, Manya Doñaque y Cristina Miranda de Almeida. La práctica de este grupo puede ser entendida como alternativa por el hecho de que lo que prevalecía era la identidad del Grupo Intro-visión, no la obra de cada persona. Aunque firmásemos cada dibujo de forma individual el resultado era considerado colectivo, pues



las propuestas de trabajo eran puestas en común y realizadas por cada una a partir de unos objetivos pactados y negociados previamente.

¿Podéis contar como os conocéis y empezáis a trabajar junto/as? ¿Cómo echa a andar el colectivo? ¿Tiene nombre el colectivo a trabajáis en equipo de manera esporádica?

Nos conocimos en la Facultad de Bellas Artes, UPV-EHU, como alumnas de la clase de Dibujo II, impartida por Inma Jimenez. Inma me comentó sobre los dibujos de Robert Morris (Blind Time Drawings Series) y que tenía interés en hacer una experiencia similar para explorar más el dibujo a ciegas. Nos pusimos de acuerdo y le invitamos a Manya Doñaque. A medida que las experiencias se fueron consolidando el ritmo del trabajo se organizó y surgieron nuevas perspectivas para enseñar el proceso, lo que nos llevo a buscar un nombre que representara lo que buscábamos. El nombre elegido fue Grupo Intro-visión. Sin embargo, después de 5 años de trabajo sistemático en común, en el año 2005 el Grupo Intro-visión tuvo que parar las prácticas colectivas, aunque no se descartó la posibilidad de retomar actividades en el futuro, pero de forma más puntual dado

Cristina Miranda. Grupo Intro-Visión. Performance «Dibujando a ciegas». Centro Cultural Gallarta, Octubre de 1998.



que ahora disponemos de menos tiempo y Manya se ha ido a vivir en Inglaterra.

Quisiera saber tu opinión sobre lo que supone para ti la descentralización de la producción individual como fin en sí misma a través de vuestro trabajo colectivo, por medio de nuevos formatos de expresión si es que los hay. ¿Qué es lo que cambia cuando empezáis a trabajar junta/os?

Se produce un desplazamiento del centro de la producción desde el individuo al grupo. La persona empieza a dialogar con una identidad mayor que plantea otros retos que muchas veces pueden estar muy lejanos a los propósitos individuales de cada una. Este proceso produce un gran enriquecimiento personal y profesional.

¿Ha habido realmente un deseo de realizar una obra conjunta que diluyera la idea de la obra individual y por tanto la aportación de cada uno de los miembros? ¿Cómo lo valoráis?

Aunque el resultado «pertenecía» a cada integrante del colectivo (pues se firmaba cada obra resultante del proceso colectivo) en realidad cada una de estas obras fue colectivamente creada.

En las exposiciones se presentaban no como obras individuales, sino como resultados de un proceso de investigación colectivo.

¿Qué ha supuesto la práctica colectiva para vuestras obras?

Desde mi punto de vista esta práctica colectiva fue fundamental en mi proceso individual. Me abrió un gran número de puertas creativas a explorar individualmente, lo que vengo haciendo hasta hoy. También fue la chispa que dio origen a mi tesis doctoral *El Árbol del Arte*, defendida en el 2005 en la Universidad del País Vasco.

¿Cómo creéis que influye vuestra forma de trabajar en los resultados que obtenéis? ¿Habéis utilizado algún tipo de técnica colectiva (Brain Storming, Cadáver Exquisito, juegos e intercambios de roles, dinámicas grupales...) en vuestros procesos de trabajo?

El Grupo Intro-visión se centraba en prácticas artísticas a ciegas. La anulación de la visión para potenciar otros sentidos era el centro de nuestra atención. Alrededor de este centro desarrollamos otras muchas técnicas pero todas ellas supeditadas a la restricción de la visión.

¿Qué colectivos internacionales o estatales os han interesado más? ¿Mantenéis contacto habitual con alguno de ellos?

No hemos mantenido contacto con otros colectivos de forma asociativa, solamente en



Arriba Esfera de imágenes, 2006. Vídeo, 4' 24" (still del vídeo) ^[166]. Abajo: Microcosmos, 2004-2008. Vídeo, 2 min. (still del vídeo) ^[167].

^[166] <http://www.youtube.com/watch?v=nDygPYvke6Y> (consultado el 9 de diciembre de 2011)

^[167] http://www.youtube.com/watch?v=5d2aSEua9_M (consultado el 9 de diciembre de 2011)

algunas situaciones puntuales.

¿Qué respuesta encontráis en el público o los públicos, en las instituciones y entre otros y otras artistas?

El grupo fue muy bien acogido tanto por instituciones públicas como por galerías. Hemos expuesto tanto en el País Vasco como en Madrid, Barcelona y en otras ciudades, en galerías de arte privadas y en casas de cultura municipales. Hemos sido invitadas a dar conferencias sobre nuestro proceso de trabajo y realizado performances con la participación del público. Hemos presentado los resultados de la investigación en congresos internacionales y nacionales. De un modo general nos hemos sentido apoyadas y observamos que nuestra práctica interesaba al mundo del arte, a la universidad y al público.

El hecho de trabajar en equipo supone ceñirse más o menos fielmente a un proyecto o una intención clara, lo que impone una demora de la acción respecto a la inmediatez de la necesidad propia del o de la artista individual. ¿Cómo habéis vivido este hecho en los años más intensos de Intro-Visión, habéis mantenido siempre un espacio para vuestras obras individuales?

Cada una de nosotras mantuvo los dos mundos, el individual y el colectivo, pero no de un modo totalmente estanco.

Hubo –y me parece que sigue habiendo– una gran influencia de los métodos desarrollados durante nuestra práctica en común en cada una de las prácticas individuales.

¿Cuáles consideráis vuestros trabajos más interesantes?

Yo centro el sentido de la palabra «interesante» en «interesante para mí». En mi opinión nuestros trabajos más interesantes no pueden ser vistos porque lo más interesante se producía en el proceso de realizar la práctica, en los cambios perceptivos y de consciencia que se producían en cada una de nosotras, en la sorpresa de ver los resultados cuando recuperábamos la visión, en lo que se aprendía y en el crecimiento personal resultante.

Me gusta esta foto de la exposición 197 *Gernikas* en Alemania, Pforzheim. Era una sala toda acristalada y hemos «roto» todos los cristales de la sala con tiras finísimas preparadas digitalmente para simular cristales rotos. (...) La gente de allá creía que todos los cristales de la casa de cultura se habían roto y estaban indignados con la «violencia».

(...) La exposición en la UPV son grandes fotolitos proyectados en las paredes, como un teatro de sombras. Cada fotolito es un mueble de la casa y todos los muebles están trabajados con textos de nombres o números de las 197 guerras que había en el momento del trabajo en el mundo. Por ejemplo el sofá estaba tapizado con los nombres de las gue-



Cristales Rotos, 2001. Proyecto «19 7 Gernikas» de Regina Linder, Cristina Miranda e Inmaculada Jiménez. Instalación de vinilos de espejo sobre 240 m2 de cristalera de la sala de exposiciones. Fotografía: Cristina Miranda.

rras, de la cocina salían humos con los números de muertos, etc. Los muebles han sido fotografiados de un caserío de Gernika, que era de la familia de una amiga mía, de familia de supervivientes del bombardeo y luego trabajados digitalmente(...) De los muebles surgían los videos.

ENTREVISTA ERREAKZIOA / REACCIÓN, 3/5/2010

Estíbaliz Sádaba (Bilbao, 1963) y Azucena Vieites (Hernani, 1967), fundan el colectivo junto a Yolanda de los Bueis en 1994 como un espacio de práctica artística, cultural y activista en relación a los factores arte y feminismo. El objetivo principal de Erreakzioa ha sido crear y cuestionar la hegemonía de la representación dominante, desde contextos de resistencia cultural y política para así generar imaginarios y espacios de empoderamiento para las artistas y las mujeres. Actualmente formado por Estíbaliz Sádaba y Azucena Vieites, el colectivo lleva más de una década empleando el fanzine, entre otros formatos, como forma de articular un espacio de resistencia feminista. Cada una de ellas ha desarrollado su obra personal por separado, aunque siempre mantenido el debate feminista como fondo común.



Proyecto «19 7 Gernikas» de Regina Linder, Cristina Miranda e Inmaculada Jiménez, 2001. Fotograma del CD-ROM 19 7 Gernikas, «Viento sobre Gernika», video sobre fotografías de los muebles. Fotografía: Cristina Miranda.



Folleto anunciador del seminario Construcciones del cuerpo femenino/Emakume gorputzaren eraikinak, celebrado en Arteleku en 1995.

En vuestra opinión ¿cuál es el contenido de términos como ‘alternativo’, ‘off’, ‘independiente’, etc. en el espectro artístico actual? ¿Qué es lo que acota? ¿Son meras etiquetas? ¿Diríais que vuestros proyectos son o han sido alternativos o independientes, o pensáis que vuestro trabajo no tiene nada que ver con esto?

El término independiente entendemos que se refiere a mantener una autonomía a la hora de hacer. Cualquiera de los proyectos de Erreakzioa-Reacción se ha hecho desde una voluntad de generar contexto y espacios de empoderamiento feministas. En ese sentido Erreakzioa siempre ha incorporado el trabajar desde esa autonomía o independencia, desde nuestros primeros fanzines, realizados del 94 al 2000, hasta otro tipo de proyectos en centros culturales o artísticos de carácter más institucional o colaboraciones con espacios más autogestionados. Parece que una característica de Erreakzioa ha sido resistirse a las etiquetas, así nos hemos encontrado, por ejemplo, que en muestras de fanzines no encajábamos por ser «arte» y en contextos de arte tampoco por ser «fanzines». Puede que incluso no encajemos del todo en una definición al uso del término «independiente». Si nos referimos al carácter económico o no comercial del término tenemos la idea de que Erreakzioa, en sus 16 años de trayectoria, no ha tenido ánimo de lucro, más bien al contrario.

¿Podéis contar como os conocéis y empezáis a trabajar juntas? ¿Cómo echa a andar Erreakzioa/Reacción?

En 1994 llevábamos constatando, ya desde hacía tiempo, que existía una carencia en nuestro contexto inmediato, el País Vasco, en relación a los parámetros arte y feminismo, miramos hacia otras iniciativas que estaban funcionando en Europa como Bildwechsel (Alemania), un archivo de vídeo feminista o en Estados Unidos como WAC o Guerrilla Girls y de esta manera, como dices, echamos a andar.

Hablad un poco sobre lo que supone la descentralización de la producción individual como fin en sí mismo a través de Erreakzioa, por medio de nuevos formatos de expresión. ¿Qué es lo que cambia cuando empezáis a trabajar juntas?

No creemos que se genere una descentralización de la producción individual. Ya habíamos tenido otras experiencias de trabajo en colaboración anteriormente, cada una de nosotras por separado. Por otro lado nunca hemos dejado nuestra propia producción individual para fundirnos en «uno sólo», una convención o mitificación de lo que se presupone que es el trabajo colectivo. El trabajo de Erreakzioa siempre ha tenido que ver, como hemos dicho antes, con generar contexto y espacios de empoderamiento feministas. Hay muchos trabajos colaborativos en el día a día que no tienen un nombre colectivo acuñado, quizás es mejor que no caigamos en convenciones con respecto a las etiquetas.

A medida que he ido observando los diversos proyectos que habéis llevado a cabo en los últimos años, me ha dado la impresión de que cada nuevo proyecto conlleva una voluntad de divulgación de las políticas y las prácticas artísticas feministas, más que un deseo de realizar una obra conjunta que diluyera la idea de autoría individual cerrada. De hecho parece que casi siempre habéis tenido bastante claro cuál era el trabajo y la obra individual de cada una de vosotras. ¿Esto ha sido siempre así? ¿Cómo lo veis vosotras?

En la respuesta anterior quizás haya podido quedar claro todo esto. Es cierto que siempre hemos tenido una voluntad de divulgación del pensamiento feminista. No encontramos ninguna contradicción entre trabajar de forma individual, es decir tener cada una nuestro propio trabajo y el trabajo a través de Erreakzioa. Por otro lado a la hora de hablar de trabajos «individuales» y «colectivos», ninguno de ellos se puede aislar de lo que ocurre en nuestro entorno cultural, artístico, social o político.

¿Qué ha supuesto Erreakzioa para vuestras obras individuales?

Un espacio de conocimiento feminista y queer.

¿Cómo creéis que influye vuestra forma de trabajar en los resultados que obtenéis? ¿Habéis utilizado algún tipo de técnica colectiva (Brain Storming, Cadáver Exquisito, juegos e intercambios de roles, dinámicas grupales...) en vuestros procesos de trabajo?

Hemos hecho uso de recursos de la cultura DIY: si no te gusta lo que hay a tu alrededor, hazlo tú misma, no necesitas grandes infraestructuras a la hora de realizar algo, pasa de ser objeto a sujeto de la acción, cuestiona el virtuosismo técnico como requisito fundamental a la hora de elaborar un proyecto -musical, artístico, editorial-, cuestiona la idea de «profesionalidad», de «autoridad», utiliza una estética expresamente *low-fi*. Se trataría de continuar con una tradición de generar contextos y espacios de trabajo independientes que doten de poder a las mujeres. Hemos querido ser «eficaces» a algún nivel, es



Dibujo de Azucena Vieites para uno de los fanzines.



Estíbaliz Sádaba. Acción 5, 2009.

decir, pensar en un formato que se ajuste a nuestras posibilidades como el fanzine por ejemplo y que funcione bien como divulgador del pensamiento feminista en relación a temas concretos.

¿Qué colectivos internacionales o estatales os han interesado más? ¿Mantenéis contacto habitual con alguno de ellos?

Muchos, por mencionar algunos, decir que últimamente hemos estado en contacto con el proyecto *grrrlzines network* y nos han hecho una entrevista para *Grassroots Feminism*:

<http://www.grassrootsfeminism.net/cms/node/159> (Consultado el 10 de abril de 2012)

¿Qué respuesta encontráis en el público o los públicos, en las instituciones y entre otros y otras artistas?

Muy favorables.

El hecho de trabajar en equipo supone ceñirse más o menos fielmente a un proyecto o una intención clara, lo que impone una demora de la acción respecto a la inmediatez de la necesidad propia del o de la artista individual. ¿Cómo habéis vivido este hecho?

Parece que volvemos siempre a la misma pregunta, sí, hemos mantenido un espacio para nuestras propias obras individuales, que por otro lado también abordan temas feministas. Nunca hemos vivido de manera conflictiva lo que comentas, nuestro propio trabajo y el trabajo de *erreakzioa*. Una vertiente enriquecía a la otra y viceversa.

¿Cuáles consideráis vuestros trabajos más interesantes?

Cualquiera de los que hemos hecho en las distintas épocas ya que todos han respondido a esa idea de espacio generador de contexto feminista, en ese sentido han respondido a una necesidad del entorno y han tenido siempre razón de ser.

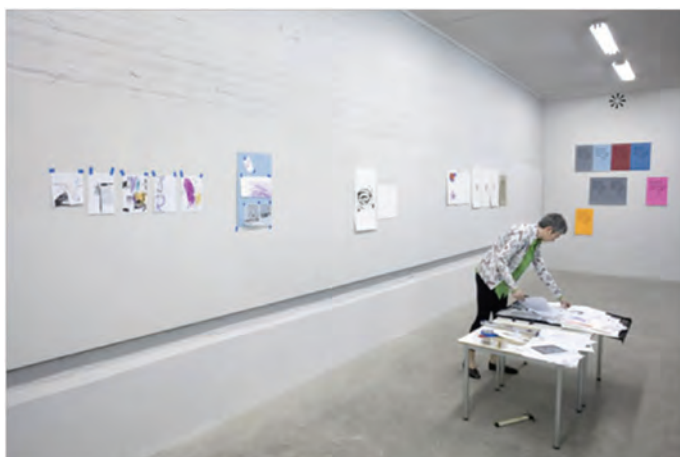
.....
[Posteriormente en una extensión del cuestionario específica para Erreakzioa/Reacción contestó Azucena, también por escrito, a las siguientes preguntas].

¿Os inspirasteis para vuestro nombre «Erreakzioa/Reacción» en el texto de Susan Faludi^[168] que apareció a principios de los 90, justo cuando vosotras estabais empezando o es una casualidad?

No es una casualidad, Reacción hacía referencia al libro de Susan Faludi «Backlash». En este libro la autora comentaba cómo no es la primera vez que en la Historia la reacción (en el sentido de lo reaccionario) fomenta el temor al cambio como un recurso para evitar una auténtica transformación social y ese es el panorama hacia el que nos encaminamos por lo que el nombre funcionaría como un estado de alerta. Utilizamos también la palabra en euskera y es casi siempre de esta forma como nos hemos nombrado y se nos ha conocido, como «Erreakzioa» o como «Erreakzioa-Reacción».

Lo que fundamentalmente queríamos transmitir a través del nombre era una idea de resistencia y acción (pero no en términos de opuestos binarios, no en oposición a algo, siempre hemos lanzado puentes a otros aspectos de la sociedad y la cultura contemporánea e interesado la complejidad, los matices).

¿Qué ha significado para ti formar parte de Erreakzioa/Reacción?



Azucena Vieites. Collages: Dibujos para colorear, 2010. Montaje sala Puntángeles. Fotografías: Raúl Belinchón.



[168] FALUDI, Susan: Reacción. *La guerra no declarada contra la mujer moderna*, Anagrama, 1993. Publicado originalmente en 1991 con el título *Backlash: The Undeclared War Against American Women*, argumenta que los años 80 presenciaron una reacción contra el feminismo, especialmente debido a la propagación de estereotipos negativos en contra de las mujeres con una carrera. Faludi afirmó que muchos de los que sostienen que «el lugar de la mujer es en el hogar, al cuidado de los niños» son hipócritas, ya que tienen esposas que son madres trabajadoras.

A nivel personal y de trabajo en colaboración, Erreakzioa ha supuesto una forma de aprendizaje y de activismo importantísima para mí, muy enriquecedora y productiva. Erreakzioa ha servido como una plataforma desde la que investigar y desarrollar iniciativas de difusión, divulgación y pedagogía sobre arte, feminismos, políticas de género y pensamiento contemporáneo, tratando de incidir en los contextos de producción y recepción propios.

¿Qué colectivos internacionales o estatales os han interesado más? ¿Habéis mantenido o mantenéis contacto con alguno de ellos?

Han sido muchos los que nos han interesado y con los que hemos establecido un contacto, pero especialmente aquellos que trabajaban y trabajan sobre arte/género/feminismo. Desde un primer momento en algunos casos, con el paso del tiempo en otros. Siempre mencionamos que fueron referencia importante para nosotras a la hora de echar a andar Erreakzioa grupos como WAC o «Guerrilla Girs» (a quienes conocimos posteriormente) o Bildwechsel de Hamburgo (a quienes fuimos a visitar en su espacio de archivo de vídeo en los noventa). Hay muchos que han pasado por nuestros fanzines o seminarios y talleres... de nuestro entorno inmediato, Pripublikarrak, Soytomboi, Artisimas, Orgia, asambleas de mujeres como la de Granada... Recientemente hemos tenido contacto con *grrrlzinesnetwork* o *grassrootsfeminism*... A mí me interesa el trabajo de todos y lo que

Estibaliz Sádaba. *The Garbage Girl*.
Manteniendo el mundo del arte, 2007.
Vídeo 6 min.



cada uno de ellos aporta en su especificidad.

¿Cuáles consideras vuestros proyectos/trabajos más interesantes?

Muchos, sobre todo los más conectados con labores de difusión, divulgación y de generar contexto: los fanzines podrían servir como ejemplo de uno de los trabajos más representativos de Erreakzioa en relación a las necesidades de una primera época, del 94 al 2000. Los seminarios o seminario-talleres han sido muy importantes: *Construcciones del cuerpo femenino* en el 94, *Sólo para tus ojos* en el 97, La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas o *Mutaciones del feminismo* ya en los primeros años de 2000. También las exposiciones o muestras de vídeo realizadas estos últimos años como *La feminidad problematizada en Montehermoso*, ¡Aquí y ahora! Nuevas formas de acción feminista en *El Gabinete Abstracto* de la sala Rekalde o Edición múltiple para Bizbak de la UPV/EHU...

Hemos utilizado formatos variados, supongo que en relación a necesidades y circunstancias concretas de la época (también personales) y así, nosotras mismas hemos ido aprendiendo y evolucionando.

Me resulta muy interesante observar, desde mi experiencia, los cambios que a nivel estatal se han venido dando en torno a la práctica artística y los feminismos en un periodo tan significativo como es el que va desde principios de los noventa hasta ahora.

ENTREVISTA EQUIPO JELETON 21/1/2011

Jesús Arpal-Moya (Bilbao, 1972) y Gelen Alcántara - María Ángeles Alcántara-Sánchez - (Murcia, 1975). Se conocen en la facultad de bellas artes de Cuenca (UCLM) donde ambos se licenciaron y constituyeron el equipo Jeleton en Barcelona en 1999. Su trabajo incluye la edición impresa, como el libro *Las lilas de Jeleton*, editado por *Belleza Infinita* (Bilbao, 2003), la edición musical, como el vinilo *Las lilas de Jeleton / Reich' mir dein Händchen*, producido por Hangar (Barcelona, 2004), y web, como su sitio online .

Se autodefinen como:

Un equipo para operar lugares de negociación comunes, tales como repertorios iconográficos, musicales y literarios; para proponer prácticas de auto-aprendizaje y publicar los resultados provisionales para el debate, para someter a la autoría a situaciones de inexperiencia/humor/apropiación y para dispersar los resultados a través del espacio, el tiempo y los canales de distribución, por lo que dificultan su desactivación por el contexto de presentación.^[170]

[170] <http://www.jeleton.com/about.html> (consultado el 10 de diciembre de 2011)

En vuestra opinión ¿cuál es el contenido de términos como ‘alternativo’, ‘off’, ‘independiente’, etc. en el espectro artístico actual? ¿Qué es lo que acotan? ¿Son meras etiquetas? ¿Diríais que vuestros proyectos son o han sido alternativos o independientes, o pensáis que vuestro trabajo no tiene nada que ver con esto?

Funcionamos por varias vías, formamos parte en proyectos autogestionados y también institucionales. En todos ellos encontramos dependencias, incluso la autogestión depende de ingresos externos en el sistema de mercado, sea por la venta de productos o de la fuerza de trabajo de sus participantes (o parte de una situación inicial tan ventajosa que no es aplicable como modelo social). Lo que nos interesa es explorar maneras de hacer que cuestionen la mercantilización de la sociedad, que a veces encontramos en la autogestión, a veces en iniciativas privadas de pequeño tamaño, y a veces en proyectos más grandes que tienen financiación pública o privada. No disponemos de los términos nuevos para la ética común que vemos en estas diversas maneras de hacer, han de leerse en nuestra actividad y las decisiones que tomamos.

La mayor parte de nuestra práctica, y sobre todo de la parte de ella que está inserta en un contexto profesional, está subordinada al patrocinio de agentes institucionales, sobre todo en contextos de investigación en arte público (residencias, becas de investigación o producción). También vendemos dibujos y múltiples en diversos formatos a particulares y colecciones públicas. Pero esto no es la totalidad de la práctica, es la parte «profesional» según la sociedad de mercado. Una parte importante de nuestros proyectos tiene lugar «fuera» de esta profesionalidad; por ejemplo participamos habitualmente en iniciativas autogestionadas y en muchos casos no lucrativas, como fanzines, iniciativas musicales (*Fanzine Ilustraciones, Ladyfest, La Fonográfica General, y otros*). Tratamos de aprender de ambos aspectos buscando superar sus limitaciones.

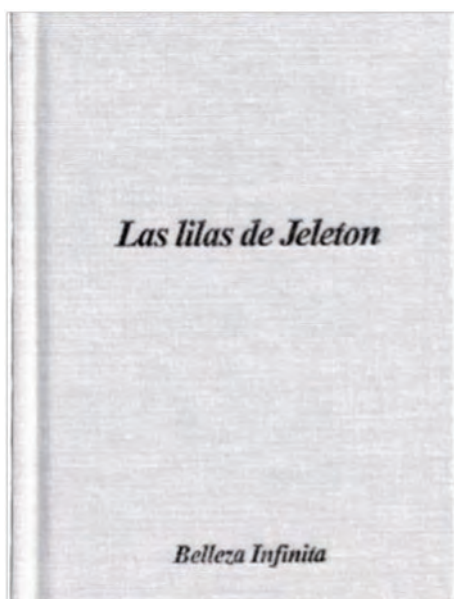
¿Podéis contar cómo os conocéis y empezáis a trabajar juntas? ¿Cómo echáis a andar como colectivo? ¿Cómo os auto-definiríais?

Nos conocimos estudiando en la facultad de bellas artes de Cuenca, en 1994, y entablamos amistad. Años más tarde, en 1999, decidimos fundar un equipo para intervenir en distintos contextos artísticos. No fue hasta 2002 que comenzamos en serio a presentar nuestro trabajo en público, en una exposición individual quizá demasiado temprana, y presentándonos a becas de investigación, con una visión más a largo plazo.

Para definirnos nos gusta la palabra «equipo», quizás porque nos vemos como un grupo estable de dos personas que se basa en una actividad, más que en una afinidad identitaria o de otro tipo. A través de esta actividad intentamos redefinirnos día a día.

¿Podéis hablar un poco sobre lo que supone la descentralización de la producción individual como fin en sí mismo. ¿Qué es lo que cambia cuando empezáis a trabajar juntas?

Es no aceptar un modelo de competencia entre individuos y buscar la asociación, dialogar cada concepto, cada obra, que no es la posición de un individuo sino de una colectividad mínima. Que siempre haya «otra» voz con la que ponerse de acuerdo, incluso dentro del mismo equipo. Desde luego que es un esfuerzo añadido, pero que para nosotras tiene un interés artístico per se.



Cuando buscamos colaboraciones para producir la obra queremos ver qué otros grados de implicación temporal o parcial pueden existir y qué responsabilidades se generan.

¿Qué ha supuesto trabajar en colectivo para vuestras obras individuales si las hay?

No se puede hablar de obras de los individuos por separado, porque aunque nunca hemos pactado el no hacer obra individual la implicación que hemos forzado entre nosotras hace que en todos los proyectos, firmados o no, estemos las dos de alguna manera.

Las Lilas de Jeleton, 2005, libro de poesía y dibujos, 48 páginas, b/n. Tamaño: 11x15,6 cm. Encuadernado en tela con sobrecubierta. Estampación en tinta plata. Español.



Jeleton. Cuento de Navidad: Nosce te ipsum, 2008, Espacio Abisal, Bilbao.



Jeleton, Répétitions anotado, 2010. Vista de la instalación.

¿Cómo creéis que influye vuestra forma de trabajar en los resultados que obtenéis? ¿Habéis utilizado algún tipo de técnica colectiva (Brain Storming, Cadáver Exquisito, juegos e intercambios de roles, dinámicas grupales...) en vuestros procesos de trabajo?

La técnica más recurrente es quizás intentar romper los roles que tienden a formarse, porque los repartos de trabajo pueden acentuar jerarquías. Un ejemplo práctico que suele interesar: cuando dibujamos, lo hacemos con un vocabulario formal pactado, y a veces en el mismo dibujo participamos las dos del principio al final, a veces una hace el lápiz y otra la tinta, a veces cada una hace un dibujo completo. Incluso con las colaboraciones externas vamos modificando cada vez los protocolos intentando resolver rompecabezas casi imposibles de lo colectivo: el poder, el conflicto de intereses, el consenso y la disidencia que se generan.

¿Qué colectivos internacionales o estatales os han interesado más? ¿Mantenéis contacto habitual con alguno de ellos?

En general nos interesan todos los colectivos artísticos como proyecto y como dinámica, de Zaj a Fischli & Weiss pasando por General Idea, El espectro rojo, Fluxus o las Guerrilla Girls. Como los grupos musicales, que a veces se autodestruyen cíclicamente dando lugar a otras formaciones o trayectorias individuales, y a veces se mantienen estables en el tiempo. También otro tipo de comunidades, asociaciones o iniciativas colectivas que nos interesan, como Ladyfest o Luther Blisset, o incluso empresas cooperativas. Pero de forma más directa, mantenemos contacto y hemos colaborado por ejemplo con ACAF, Austrohúngaro, Bestué y Vives, Espacio Abisal, Momu & Noes, My Barbarian.

¿Qué respuesta encontráis en el público o los públicos, en las instituciones y entre otros y otras artistas?

Por una parte, vemos que ya comienza a asimilarse la posibilidad de una artista «múltiple», pero no tenemos claro que no existan techos de cristal u obstáculos no tan visibles. También existe un interés por la perspectiva de otros modelos que estamos intentando plantear, pero quizás falta una discusión más profunda sobre eso, sobre la variedad de modelos productivos y creativos que se proponen.



la instalación. *Performace Jeleton*, Centro de Arte Dos de Mayo, Picnic Sessions 2011.

El hecho de trabajar en equipo supone ceñirse más o menos fielmente a un proyecto o una intención clara, lo que impone una demora de la acción respecto a la inmediatez de la necesidad propia del o de la artista individual. ¿Qué opináis de esto?

Que tienes toda la razón, sacrificamos parte de la efectividad a la hora de realizar ideas-pieza, por el interés per se que para nosotras tiene un proyecto artístico colectivo.

¿Cuáles consideráis vuestros trabajos más interesantes?

El más interesante es siempre el último porque es el que necesitamos discutir y que se discuta para poder avanzar y encontrar en él en qué no hemos podido todavía solucionar problemas respecto a la técnica, la mercantilización o las jerarquías en la colaboración.

ENTREVISTA VERÓNICA EGUARAS 8/9/2011

Verónica Eguaras Alcántara (Pamplona, 1979), licenciada en Bellas Artes por la UPV/EHU (2002), desarrolla su trabajo creativo compaginando disciplinas como la escultura, fotografía, dibujo o vídeo en proyectos artísticos multidisciplinares. Ha realizado frecuentes colaboraciones con las artes escénicas. Su labor creativa ha sido plasmada en proyectos de teatro o danza mediante vídeos, escenografías o vestuarios, colaborando en proyectos como *Luces de Bohemia* (Teatro Gayarre y La Ortiga

TDS), nominada premios Max Espectáculo Revelación en el 2008.

¿Dirías que vuestros proyectos son independientes o alternativos al modelo de artista individual?

Creo que los proyectos colaborativos a la hora de ser presentados al público no se diferencian en nada a los proyectos individuales. En lo colectivo como en lo individual hay metodologías de trabajo que ofrecen muy distintos resultados, es decir, el trabajo colectivo ofrece particularidades muy distintas entre artistas, como lo hace el trabajo personal y no encuentro motivos para separar ambos grupos desde el punto de vista del espectador.

¿Consideras tu actividad colaborativa al margen de tu actividad artística individual, en qué sentido es diferente?

Sí la considero diferente. Por un lado a nivel de proceso, es muy distinta la manera de abordar un trabajo individual de uno colectivo. En lo individual considero que el trabajo es más orgánico. Existe metodología, pero ésta no necesita ser contrastada ni siquiera explicada, a veces basta con ser intuitiva. Además el fondo del trabajo, la temática, por llamarlo de algún modo, puede ser más abstracta y emotiva.

En el trabajo colectivo hay que llegar a muchos acuerdos, uno de ellos es la metodología de trabajo, los objetivos... Además, al trabajar con otros creadores, los soportes, técnicas o materiales, es decir, el resultado formal del trabajo puede ampliarse a soportes que individualmente nunca abordaría. Por ello, tanto procesualmente como formalmente los resultados se alejan de mi obra personal aunque no la separo.

¿Puedes contar como os conocéis y empezáis a trabajar juntas? ¿Cómo echáis a andar como colectivo? ¿Cómo os definirías? ¿Cómo empiezas a trabajar en colaboración con otras personas tras una carrera relativamente larga de trabajo individual? ¿Qué tipo de colaboradores son?

En el caso de Myriam Cameros ya nos conocíamos y comenzamos trabajando de forma muy inocente. Es decir, se estaba fraguando una amistad en la que además había admiración mutua con respecto a nuestro trabajo artístico individual. Un día decidimos probar a ver qué pasaría si mezcláramos su ilustración con mi animación. De ahí surgió el primer vídeo conjunto «Su amor no era sencillo». El resultado nos gustó mucho y por ello después han surgido más colaboraciones.

En el caso de Laida Azkona yo había trabajado con ella en un proyecto anterior suyo. Mi labor fue la de diseñadora de vestuario y objetos. Yo llevo varios años trabajando en ar-

tes escénicas con encargos de escenografía, audiovisuales o vestuario. Pero nunca había estado presente en la concepción de un proyecto escénico. De ahí surge la posibilidad de colaborar con ella y de ahí surge *Mu-To*.

Personalmente, si el trabajo colaborativo funciona, es un placer y un alivio salir del proceso personal, donde no tienes la posibilidad de «sacar» y ver desde fuera cómo trabajas, cómo piensas, cómo ejecutas, cómo resuelves, cómo decides...

¿Puedes hablar un poco sobre lo que supone la descentralización de la producción individual como fin en sí mismo? ¿Qué es lo que cambia cuando empiezas a trabajar en equipo?

El principal fin de trabajar como colectivo es el de encontrar y poner en práctica procesos creativos que individualmente no te planteas. La metodología individual tiende a ser repetitiva. Cuesta mucho buscar nuevos procesos de trabajo ya que habitualmente nos agarramos a metodologías ya aprendidas y asimiladas. Eso puede repercutir en el resultado o bien en un desencanto del proceso individual, un aburrimiento por así decirlo. El trabajar colectivamente te abre nuevas vías de trabajo que pueden reflejarse en un posterior trabajo individual de forma consciente e inconsciente.

Otro objetivo del trabajo en equipo es el de disfrutar del hecho de que no estás sola en el barco, de la posibilidad del poder delegar, repartir trabajo y de la posibilidad del juego, de lo lúdico y del divertimento entre el equipo.

¿Cómo crees que influye vuestra forma de trabajar en los resultados que obtenéis? ¿Habéis utilizado algún tipo de técnica colectiva (Brain Storming, Cadáver Exquisito, juegos e intercambios de roles, dinámicas grupales...) en vuestros procesos de trabajo?

En el caso de *Mu-To* ha influido al 100% ya que esa metodología es en sí misma parte del resultado final, de lo que se muestra al público como tal, como proceso. Hemos seguido un diálogo mediante un blog (<http://mu-to.blogspot.com/>) ya que debido a la distancia que teníamos era un modo de ir buscando material y contenido. Laida Azkona y yo buscábamos pruebas que llamábamos «task» que una mandaba a la otra. Esas pruebas debían contestarse en variedad de soportes, según el carácter del «task». A veces el objetivo era la traducción de soportes, por ejemplo del audiovisual al coreográfico. Otras el objetivo era buscar contenidos teóricos o temáticos. Cuando trabajamos físicamente juntas también hemos utilizado multitud de técnicas.



Verónica Eguaras y Myriam Cameros. *Su amor no era sencillo*, 2008. Still de la vídeo-animación , 2'50".^[171]

Verónica Eguaras y Myriam Cameros. *Al borde*, 2010. Still de la animación.^[172]

En el caso de las colaboraciones realizadas con Myriam Cameros nunca nos hemos propuesto de forma intencionada diseñar nuevas metodologías. Entre nosotras nos une una profunda amistad previa por ello el proceso se ve influenciado por una espontaneidad donde esas técnicas colectivas están implícitas de una forma casi inconsciente.

¿Qué colectivos (o equipos de trabajo similares) internacionales o estatales os han interesado más? ¿Mantenéis contacto con alguno de ellos?

No nos hemos fijado en ninguno en particular. Pero sí hemos puesto en práctica ejercicios propios de las artes escénicas más experimentales, ámbito en el que el trabajo colaborativo es muy habitual y que está acostumbrado a utilizar este tipo de técnicas. *¿Qué respuesta encontraréis en el público o los públicos, en las instituciones y entre otros y otras artistas a este tipo de creación vuestra?*

Hablando de *Mu-To*, entre los creadores, bien de artes plásticas, bien de escénicas la acogida ha sido muy buena ya que hablamos del proceso en escena y encontramos un punto intermedio entre los dos ámbitos. En mi opinión, los creadores encuentran una tentativa de crear un lenguaje nuevo y esto siempre entusiasma o refresca al creador.

Entre el público en general la respuesta ha sido mucho más positiva de lo que se podía esperar en un inicio. Me he sorprendido al ver cómo ha habido gente que ante el hecho de ver un formato que no se sabe muy bien dónde encajar (Performance? Teatro? Danza? Documental?) no han tenido una limitación receptiva y han seguido perfectamente el discurso de la pieza.

Entre las instituciones la recepción ha sido buena.

El hecho de trabajar en equipo supone ceñirse más o menos fielmente a un proyecto o una intención clara, lo que impone una demora de la acción respecto a la inmediatez de la necesidad propia del o de la artista individual, ya que hay que llegar a una serie de acuerdos más o menos consensuados... ¿qué opinas de esto?

^[171] <http://www.youtube.com/watch?v=N2NNB7snpmo> (consultado el 15 de diciembre de 2011)

^[172] Video-animación realizada por Myriam Cameros y Verónica Eguaras. Basada en un poema de Gloria Fuertes del mismo nombre. Música: Aimare. <http://www.youtube.com/watch?v=2alwD4AYlw&feature=related> (consultado el 15 de diciembre de 2011)



Mu-To, 2010. Performance y creación audiovisual.

Creo que eso es así cuando en el trabajo que se plantea, además hay una intención de crear un formato nuevo y de diseñar una metodología nueva. Eso requiere de mucho diálogo, experimentación y análisis de resultados que sin duda demora la resolución del proyecto pudiendo dar lugar a resultados apasionantes o fallidos. Es una opción arriesgada y que necesita de un tiempo largo.

Sin embargo cuando he trabajado colectivamente en trabajos audiovisuales, por ejemplo, el trabajo es muy sencillo porque ya existe una metodología de trabajo asimilada por cualquier persona que trabaje en ese ámbito. Esa metodología se enseña en las escuelas. Lo mismo ocurre en artes escénicas. Aunque pueda considerarse que esa metodología constriñe el resultado final en mi opinión considero que es aplicable a multitud de formatos y que facilita el proceso de trabajo en equipo.

Aparte de todo esto, en mi opinión cambia mucho el proceso cuando la relación que une a los componentes del equipo o pareja es además de amistad, es decir, cuando ya hay una sintonía previa. En mi caso, cuando la unión viene determinada por una amistad, el proceso de trabajo se vuelve más orgánico y a veces las nuevas metodologías surgen de una forma espontánea.

¿Cuáles consideras que han sido vuestros trabajos colaborativos más interesantes?

No han sido muchos, así que realmente todos me parecen interesantes...

Además en mis trabajos personales audiovisuales al final del proceso siempre se forma un equipo de rodaje y por lo tanto se genera un trabajo colectivo. Sin embargo no lo comento en la entrevista ya que considero que el trabajo de concepción creativa es individual.

5.4-Obras realizadas en colaboración

Los distintos grupos y colectivos que componen esta tesis, así como las teorías sobre autoría estudiadas hacen que hayamos tenido que presentar una noción de colaboración ampliada al máximo a la vez reducida apenas a algunos de los aspectos fundamentales relacionados con las dinámicas internas de cada colectivo. Es por eso que a continuación he elegido afrontar estas dinámicas no en un plano meramente especulativo sino en primera persona, y lo más lejos posible de postular un supuesto «deber ser» de las formas colaborativas de los grupos artísticos; en su lugar, trato de presentar dos experimentaciones no ejemplificantes, sino dos casos que he podido verificar y estudiar de cerca personalmente y que, de hecho, tienen por objetivo superar los atolladeros y las carencias que acabamos de mencionar.

5.4.1-«Sin ensayo general, ikusmira aldatzeko, la plaza pública» (Depósito de Aguas, Vitoria-Gasteiz, 1995)

El nexo de unión entre las siete personas que participan en el proyecto es la necesidad de hacer frente a un espacio muy complejo y de grandes dimensiones, lo cual nos lleva descartar la realización de una exposición colectiva convencional y a plantearnos un tipo de trabajo colaborativo para generar una obra común y al mismo tiempo específica para el espacio del antiguo depósito de aguas. Además del citado espacio, el nexo de unión sería pues la complejidad de un proyecto de gran envergadura que requería la confluencia de distintos agentes colaboradores para la resolución de un proyecto que debería desarrollarse *in situ* y con unas condiciones bastante alejadas del tradicional cubo blanco.

A finales de 1993 nos reunimos cuatro personas con la intención de realizar un proyecto de exposición para dicho espacio. Los responsables del proyecto inicial éramos: Jesús Gestoso (músico contemporáneo), Ana Arregi (escritora), Joxerra Melguizo (escultor) y yo, (que entonces me dedicaba exclusivamente a la pintura). Después de tres meses y medio de reuniones semanales, fuimos definiendo un proyecto bastante simbólico, que incluía una pared-tabique temporal que ocultaba objetos propiedad del Ayuntamiento,

unas alas a gran escala, textos en las columnas... Al cabo de ese tiempo el Ayuntamiento nos concedió el espacio, acordando unas fechas de exposición y una cantidad de dinero (ochocientas mil pesetas, el equivalente a cinco mil euros) para su producción... Pero uno de los integrantes del proyecto inicial tuvo que dejarlo por asuntos personales y los tres restantes decidimos dar un empuje al proyecto solicitando la colaboración del recién creado colectivo SEAC.

El proyecto comienza pues a gestarse a finales de 1993 en torno a un espacio emblemático, el Antiguo Depósito de Aguas, que tan sólo hacía unos pocos años se había empezado a utilizar para la exhibición de propuestas artísticas y que en poco tiempo se estaba convirtiendo en un espacio referente para el arte contemporáneo vasco. Dada dificultad que planteaba el Depósito —en aquél momento no se había arreglado la pared, todo permanecía gris y con manchas de humedad—, no nos interesaba hacer una muestra más y habíamos visto más de una exposición donde las obras se perdían porque no habían sido pensadas para un espacio neutralizante —lo opuesto al espacio neutro del cubo blanco que era el lugar común de las salas expositivas de aquellos años. Hay que tener en cuenta que la envergadura del espacio expositivo requería el esfuerzo, no sólo de salvar el problema de su enorme dimensión, sino también el de integrar los grandes pilares del interior, así como ir aceptando y asumir operativamente la nueva coyuntura: un grupo formado por artistas muy diferentes que por primera vez colaboraban en un proyecto artístico común. Es por eso que nosotros queríamos trabajar en un tipo de proyecto que no terminase siendo una exposición colectiva al uso, sino un trabajo íntegramente colaborativo desarrollado por cuatro personas: Joxerra Melguizo que venía del campo de la escultura, Ana Arregi del campo de la literatura, Jesús Gestoso del campo de la música experimental y el sonido electrónico y yo, Txaro Arrazola, del campo de la pintura. Los cuatro manteníamos una relación de amistad y habíamos trabajado juntos anteriormente en distintos eventos relacionados con la galería CM2. Ello hizo que nuestras reuniones fueran bastante informales, éstas casi siempre tuvieron lugar en la casa-estudio que Joxerra Melguizo y Ana Arregi tenían entonces en la calle Fueros, eran reuniones donde nos sentábamos a hablar alrededor de una mesa con cervezas. Aún no habíamos aprendido a generar un sistema de trabajo metodológicamente eficaz, en el sentido de que no hacíamos actas, ni había un orden del día claramente establecido, eran reuniones de amigos en torno a un proyecto pero donde se hablaba de cualquier cosa, quizá eso mismo y el abandono de Jesús Gestoso fueron las razones por las que este grupo primero decidiese no acometer semejante proyecto. Lo único que desde el principio teníamos decidido era el hecho de que había que empezar el proyecto desde el

espacio y que el trabajo a realizar no podía en ningún caso estar formado por nuestras obras individuales, debido a las particularidades espaciales del Depósito de Aguas —lo opuesto al clásico cubo blanco, neutro y listo para acoger cualquier tipo de obra—. Teníamos claro que el trabajo debía partir del propio espacio que era el punto de partida condicionante del proyecto común. Utilizando la metáfora del agua que es distribuida desde el punto más alto a todas las viviendas de la ciudad, barajamos primero la idea de hacer un paralelismo entre 'depósito de agua' y 'depósito de cultura'. Las ideas surgían entre todos/as al hilo de las conversaciones que manteníamos, se tomaban notas y hubo una fase *brain storming* para dejar entrar todo tipo de ideas. Tras esa fase, nos empezamos a interesar especialmente en ciertos personajes de la calle: *performers* anónimos del contexto urbano, agentes del espacio público no reconocidos como artistas... Jesús Gestoso estaba muy comprometido en ese momento con la grabación de una maqueta, hecho que finalmente determinó que abandonara el proyecto colectivo. Tras seis meses con el proyecto paralizado, y ante la reciente aparición del colectivo SEAC, decidimos proponerles colaborar con nosotros en el proyecto que denominaré 'Depósito de Aguas', ya que aún no habíamos consensuado ningún otro nombre más específico. De hecho nos costó mucho llegar a consensuar un nombre para el proyecto, ya que en este momento éramos siete personas en lugar de las cuatro iniciales, y por tanto se multiplicaban los puntos de vista, por lo que surgieron algunas dificultades para cosas concretas como ponernos de acuerdo en el nombre del proyecto, y de hecho el proyecto terminó adoptando un triple título, SIN ENSAYO GENERAL. IKUSMIRA ALDATZEKO. LA PLAZA PÚBLICA:

'Sin Ensayo General', en relación a la gran tramoya de la comunicación;
'Ikusmira Aldatzeko', para cambiar el punto de vista del espectador;
'La plaza Pública', el lugar del encuentro, la calle, el espacio no-artístico,
el espacio de todos los públicos.

El trabajo se centró en las plataformas de legitimación de los discursos legitimados, desde la idea arte-comunicación se comparaban lugares, medios, y estrados desde donde constantemente se lanzan mensajes a la sociedad, por eso el enorme escenario se convirtió en el eje central de algo que no fue nunca una exhibición de obras individuales, sino un trabajo colectivo específico para el Depósito de Agua, es decir, algo que nunca más se volvió a exponer, un *site specific* para un espacio atípico. Ese objetivo implicaba una intención doble: por un lado hacer que el depósito no fuera un mero continente o soporte, sino una parte fundamental de la estructura de la obra y, por otro, diluir las ideas de 'autor' y de 'género artístico'. Lo primero se consiguió gracias a una idea labérrica del espacio que buscaba multiplicar el lugar del espectador hasta llegar casi a

lo prohibido, de hecho hoy día seguramente por razones de seguridad no se nos habría permitido dejar que el público pudiera acceder no sólo al tablado del escenario, sino al andamio y al estrecho pasillo superior que circunda todo el perímetro del depósito. En cuanto a la disolución de la autoría y del género artístico, el proyecto, de alguna forma, aglutinaba distintas sensibilidades plásticas procedentes de la escultura, el video, la pintura, la escritura, la performance o la música, campos en los que a título personal habíamos trabajado los distintos miembros del proyecto, que en sí mismo no se podía definir más que como una macro-instalación que invitaba a la participación y comprometía físicamente al espectador. En cuanto al asunto de la disolución de la autoría, debo reconocer que también ayudó el hecho de que SEAC (el citado colectivo formado por Juan Martínez de Ilarduya, Fito Rodríguez Bornaetxea, Natxo Rodríguez y Pepo Salazar) llevase para entonces más de un año trabajando como colectivo estable, lo cual facilitó la toma de decisiones y profesionalizó las dinámicas de las reuniones, especialmente por su carácter organizativo y el clima amistoso que se había creado entre los cuatro y que contagiaban a los demás. Este es un fragmento del texto consensuado que sirvió de introducción del catálogo:

Nuestros primeros encuentros tuvieron lugar hace un año. En ellos nos propusimos crear un proceso de comunicación lo suficientemente fluida en el grupo como para que nos permitiera incluir, en principio indiscriminadamente, todas y cada una de las contribuciones individuales. A medida que estas aportaciones empezaron a coincidir en algunos puntos, procedimos en sentido inverso, a través de sucesivas depuraciones, hasta quedarnos sólo con una idea: la de ciertas "actitudes artísticas" que se producen en la vida cotidiana. Nos estamos refiriendo a ciertos individuos que actúan en las calles de todo núcleo urbano. Músicos ambulantes, políticos sin partido, predicadores improvisados, hombres-cartel... gentes que hacen su vida en la calle, y que, al igual que el artista, se desmarcan de la masa para proponernos sus mensajes personales, pero se diferencian de aquel por qué no utilizan ningún canal establecido (sala de exposiciones, teatro, auditorio, televisión...). Su escenario es la calle. Emiten su mensaje de forma directa y sin intermediarios.

Estas «actitudes artísticas» no convencionales ponen de manifiesto que es precisamente el canal establecido por la sociedad el que determina la validez y la credibilidad del acto en sí. No es lo mismo el hombre-sandwich que podemos encontrar en una acera del centro de la ciudad que el mismo hombre-sandwich dentro de un centro de arte contemporáneo. El primero, posiblemente sería visto sólo como manifestante, mientras el segundo seguramente sería visto como un artista conceptual.

«Sin ensayo general. *Ikusmira aldatzeko. La Plaza pública*», 1995. Vista de la instalación, el escenario desde abajo. Fotografía: Gert Voor in't Holt.



Aquí surge la primera forma consensuada entre nosotros: el escenario. El escenario es el tema global representativo de todas estas plataformas y canales desde donde se nos lanzan mensajes. Se trata de un espacio privilegiado que instituye una relación de poder (tarima de profesor, púlpito, etc.). Hemos intentado romper esa distancia existente para hacer que el sujeto participe en la escena, intercambie los papeles y subvierta la relación de poder.

Por medio de la ordenación del espacio en varios niveles de lectura, hemos tratado de supeditar el significado de la obra a la actuación del espectador y a su grado de participación. Un primer nivel lo constituye la tarima del escenario que obliga al espectador a convertirse en 'artista', ya que la supuesta entrada inocente al espacio expositivo se transforma, inesperadamente, en una salida a escena. (De hecho el espectador accedía al espacio por un pasillo aislado con grandes cortinones que le dirigían desde la entrada y sin darse cuenta aparecía en el centro del escenario iluminado por un foco cenital que se activaba por medio de una célula fotoeléctrica que detectaba la entrada de cada espectador).

El segundo nivel es el suelo del depósito. Lugar de tránsito en el que uno tiene la posibilidad de elegir su propio recorrido.

El tercer nivel es el pasillo superior que circunda al recinto a cinco metros de altura. Quizá éste sea el lugar del voyeur porque uno cuenta con los datos y la distancia suficiente como para verlo todo de forma más crítica. Está físicamente por encima de las relaciones jerárquicas establecidas abajo. Ve el espacio convertido en un gran ready-made.

La misma voluntad inicial que nos llevó a involucrarnos en este proyecto colectivo, nos ha impulsado a pedir la participación de otras personas cuyas reflexiones teóricas acompañan a esta nota introductoria, en un intento por reforzar la idea de multiplicidad de lecturas que apuntamos en el propio dispositivo. Sin duda, estas aportaciones forman parte de la obra en tanto en cuanto nos han ayudado a madurar el proyecto. 2 de abril 1995.^[172]

La relación que el grupo de artistas establece con la institución durante todo el proceso que va desde la formulación del proyecto hasta su finalización, es analizada aquí por la Fundación Rodríguez -Natxo y Arturo Rodríguez (Fito), ambos miembros del grupo de siete artistas que formamos el núcleo de trabajo- dicha relación es vista como una serie de posibilidades dialógicas que van configurando el proyecto:

«Proyecto 1

La relativa complejidad del proyecto (conceptual y técnica) propicia nuevos niveles de relación con los responsables de la institución (ayuntamiento), y no sólo con aquellos más directamente relacionados con el arte y la cultura, sino también con funcionarios y empleados en otros departamentos de la municipalidad, por lo que la coordinación e implicación de éstos deviene parte del proceso de trabajo, y por tanto del desarrollo del proyecto.

Proyecto 2

El carácter procesual del proyecto y nuestra intención como grupo, más que como firmas, nos obliga en un primer momento a dejar manifiestamente abierto nuestro primer catálogo de intenciones. En este sentido, el riesgo es asumido tanto por nosotros como por la institución.

Factores como la complejidad del espacio, la falta de línea expositiva del propio recinto, la coincidencia de nuestra muestra con la campaña electoral, han sido extras "por el mismo precio".

Montaje

El trabajo previo de contactos y planificación nos confirmaba que las dos semanas de montaje iban a determinar el resultado de la instalación.

^[172] V.A.A., *Sin ensayo general/Ikumira aldatzeko/La plaza pública*. Volumen I. Catálogo de exposición, editado por el Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1995, pp. 6 y 7.



«Sin ensayo general. *Ikusmira aldatzeko. La Plaza pública*», 1995. Vista de la instalación, el escenario desde abajo. Fotografía: Gert Voor in't Holt.

La dificultad de entendimiento entre estamentos, departamentos, cargos u otras abstracciones, nos devolvió a la idea del trato con personas y por tanto a un modo de comportamiento eminentemente artístico como es la persuasión.

¿Para qué una tribuna municipal de espectáculos en una Sala de Exposiciones? ¿Hasta qué punto tengo yo (trabajador del Dpto. de Obras) que implicarme en el montaje, si no se va a usar? ¿Qué sentido tiene que nosotros, los artistas, montemos un andamio en el Depósito de Aguas? Ese tipo de preguntas son sin duda las que nos interesan, preguntas que desde la evolución del propio proyecto lo cuestionan constantemente.

Rueda de Prensa

Un punto éste, de especial interés para nuestra propuesta, para el propio tema de nuestro proyecto.

En un acto mediático de carácter bautismal la institución bendice los resultados y se reautoafirma en promotora de cultura de vanguardia.

En este esquema nos resultaba especialmente sabroso, ya que entendimos la propia rueda de prensa como el cierre perfecto del tema «Sociedad del Espectáculo», implícito desde el principio en nuestras intenciones.

Grabamos nuestra propia rueda de prensa y asistimos a un confuso acto, en el que prima la caza de frase entrecomillada y la anécdota. Al menos así lo constatamos al leer con sorpresa algunas crónicas del «día después».

Respuesta

A partir de aquí, el proyecto entra en otra fase, fase en la que nos encontramos, el trabajo queda abierto. La exposición como tal, sufre su propia vida y mientras, el público asiste a la muestra con una frecuencia, incluso mayor que en otro tipo de exposiciones (existe una relación estadística del público asistente). Seguimos recibiendo opiniones especializadas y sorprendidas, lúcidas o indiferentes, de todas ellas aprendemos, de todas tomamos buena nota.

Residuo/Catálogo

El segundo catálogo mantiene abierto el proyecto. Tras la exposición nuestro compromiso es el de analizar resultados y testar opiniones. La instalación vivirá y viajará ahora en las fotos de este catálogo, residuo y testigo de las intenciones del grupo.^[174]

Una de las personas que a posteriori tomaron parte en el proyecto a nivel teórico fue Gabriel Villota, quien planteaba un paralelismo con el mundo de la música para desmontar la idea de 'Autoría' asociada a una cierta noción de 'Obra' en un espacio de representación institucionalizado:

(...)la música Disco no sólo funciona como un cuestionamiento del concepto patriarcal implícito en el Rock por la renovación de los valores sexuales que introduce, sino también, y al mismo tiempo, por el cambio en la producción de la música y en su consumo: frente a una manera de concebir la música –la del Rock– más cercana a la idea de 'Obra', de la que es indisociable la idea de 'Autor' (sea éste el cantante, el guitarrista, o cualquiera de los componentes, pues

Concejal de Cultura	Texto de presentación
Dep. Municipal de Cultura	Equipo de audio y de luces Proyector de diapositivas Personal técnico
Servicio Municipal de Deportes	Video proyector BARCO
Servicio Municipal de Juventud	Equipo de luces Magnetoscopios Cámara de vídeo Proyector de diapositivas
Serv. Préstamos	
Servicio Municipal de Obras	Escenario y escaleras
U.P.V.	Video proyector G. Elect.
Empresas privadas	Audio (Txalaparta) Diseño gráfico (M & N) Andamios (SUMACO) Telones (Cines Guridi) Fotografía KADER ARTEKA

Este esquema realizado por la Fundación RDZ recoge la relación de elementos institucionales y privados implicados en la consecución del material para la instalación.^[173]

[173] VV.AA., *Sin ensayo general/ Ikusmira aldatzeko/ La plaza pública*, catálogo II de la exposición, editado por el Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1995, p. 26.

[174] VV.AA., *Sin ensayo general/ Ikusmira aldatzeko/ La plaza pública*, catálogo II de la exposición, editado por el Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1995, pp. 25 y 26.



el grupo entero podría decirse que funciona como 'Autor' en ese caso), la música disco supone un fuerte cuestionamiento de ambos conceptos, al plantear un producto musical claramente alejado de las coordenadas de la autoría (pues no se sabe bien dónde comienza o acaba ésta; sin el productor que diseña el sonido de la canción, los músicos que la graban, las cantantes que la interpretan, el disc-jockey que la pincha, las gentes que la bailan), y con una obra no definitiva (continuamente sometida a revisiones y cambios, como los de las versiones para los maxi-singles, y posteriormente los remixes -remezclas- de los temas).

Cuando desde el arte se interviene en estos problemas, cabe la posibilidad de ir más allá del hecho formal que cuestiona la problemática de la representación desde presupuestos meramente lingüísticos (otro lugar común de las experiencias artísticas desde los años setenta) para pasar a hacerlo desde presupuestos que podríamos considerar políticos en un sentido más amplio. De este modo podemos ahora además preguntarnos quién representa y con qué fines, de quién somos objeto representado y de qué guión formamos parte, dónde empieza y dónde termina el escenario, quien está arriba y quien abajo; pero también a quién representamos al poner en evidencia esos mecanismos de control impersonales, mudos y anónimos que a su vez nos representan -a todos-en tiempo real e infinito. Así, al representar un sistema de representación opresivo o autoritario, se está desmontando parcialmente, y a un nivel conceptual, una forma de dominación.



El artista, aquí activista, se sitúa frente al proceder de quienes controlan los medios de producción, y se establece con su obra como una interferencia dentro del espacio de representación institucional e institucionalizado: activa un dispositivo que ha de hacer entrar en cortocircuito ideológico a dicho espacio de representación.

«Sin ensayo general. Ikusmira aldatzeko. La Plaza pública», 1995. Vista de la instalación con el andamio al fondo. Fotografía: Gert Voor in't Holt.

De esta forma el arte más despierto de los años 90 vuelve necesariamente a encontrar su vinculación con la política, y a dotar de sentido a la actitud combativa de otras épocas, más allá de posiciones panfletarias y/o dogmáticas; porque no se trata tanto

de responder desde una ortodoxia ideológica concreta como de desarrollar estrategias comunicativas de auto-defensa y espacios reflexivos absolutamente necesarios para la presente y futura supervivencia. ^[175]

Oskar Martínez de Ilarduya, que firma como Oscar Rakso (un alias que es fruto de la conocida afición del colectivo SEAC hacia los palíndromos), científico experto en biomedicina reflexiona en el catálogo de presentación «Sin ensayo General. Ikusmira Aldatzeko. La Plaza Pública» sobre la idea de artista, la de científico y sobre la eterna disyuntiva ciencia-arte desde el punto de vista de la autoría:

La percepción general del científico y del artista está mediatizada por los modelos que Hollywood nos presenta: el científico es, en muchas ocasiones, un tipo noble y altruista al que parecen inspirar elevados sentimientos de filantropía y nobleza, y que a menudo planta cara a un sistema en el que priman las estrategias de mercado. El artista, por el contrario, aparece como un individuo asocial, a menudo colérico y desaliñado, que se obceca en una reclusión personal en busca de su más intrínseca identidad.

Es bien cierto que todos conocemos también la figura arquetípica del «científico loco», un personaje que en cuanto a actitud y aspecto nos aleja mucho de la imagen del artista que acabo de presentar. Con todo, su existencia no hace más que poner de manifiesto el miedo mismo de gran parte de la población a los avances técnicos y al uso inapropiado que puedan recibir. (...)

La ciencia se basa para su difusión en la ficción. Me explico: cualquier trabajo científico publicado destila un inevitable aire de superioridad: jamás se dejan entrever los innumerables errores en el camino se han cometido y los hechos se presentan con una frialdad que sólo es fingida. En el arte, por el contrario, la subjetividad es en sí misma un fin. El autor y la obra son inseparables y a menudo la sola visión de ésta nos evoca al creador. El uso de claves ajenas se considera ilícito y, en ese sentido, diríamos que existen tantos lenguajes como creadores. Esta percepción de la subjetividad como herramienta supone la asunción como algo natural y un aspecto que es intrínseco al ser humano y que, de una u otra forma, va a estar presente en toda su producción. La ciencia aspira, en último término, a la objetividad absoluta. Sin embargo en la evolución de si un determinado trabajo va a ser publicado en una revista concreta interviene decisivamente el juicio de valor que un determinado árbitro haga del mismo.

Ciencia y arte son campos que para su pervivencia dependen de la recepción que la sociedad haga de su producción. Ahí es donde nos enfrentamos al, para mí, mayor problema

[175] Gabriel Villota, en VV.AA., *Sin ensayo general/Ikusmira aldatzeko/La plaza pública*, catálogo II de la exposición, editado por el Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1995, pp. 14-16.

a la hora de juzgar estas actividades, que no es otro que la existencia de determinados canales de distribución que condicionan en gran manera la cantidad y calidad de lo que vamos a recibir. Ciencia y arte son, como todo, productos de mercado susceptibles de ser tasados.

(...)Es siempre mucho más sencillo justificar una actividad científica (incluso una actividad de ciencia básica) que siempre puede ser asociada a ulteriores aplicaciones que definir la necesidad de la exploración de un lenguaje puramente formal, como lo es el artístico.

(...) Una diferencia esencial entre estas dos actividades es el diferente coste que ambas entrañan. La ciencia que yo conozco, a diferencia de ciencias humanas o sociales, comporta unos gastos económicos desmesurados. Esto establece la necesidad de un gestor-supervisor que controle los gastos y que en último término va a controlar los resultados globalmente. En este sentido cabe hablar del trabajo del grupo de Fulano, aunque positivamente sepamos que el tal Fulano sólo se pone la bata cuando teme mancharse de tiza y que el responsable material del trabajo es alguien irrelevante. Vista desde fuera, la producción artística parece indisolublemente unida a su creador y, salvo en casos concretos (y éste precisamente es uno de ellos) de responsabilidad individual.^[176]

Por su parte, Feli Fuentes, otra de las personas que colaboraron a posteriori con el proyecto, reflexiona por medio de una prosa descriptiva y rica valiéndose de una línea argumental que describe un paseo de ida y vuelta al espacio de representación, sobre el tema de la autoría colectiva y el espectador, en su prosa parece concluir que allí donde el autor se vuelve múltiple el espectador desaparece, ya no está, porque estaría incluido en el grupo de autores/as. Y por tanto no hay diferencia entre el espacio de representación y la propia vida, la calle entera se termina convirtiendo en espacio de representación, de la misma forma que los sonidos de la ciudad eran en sí una sinfonía para los oídos de John Cage.

Mi propia aportación al proyecto pretende reflexionar sobre un tipo de obra colectiva que reclama la participación de la audiencia y la incluye de una manera física:

Televisión...prensa...auditorios...estadios...aulas,... Espacios (...) donde una minoría lanza un mensaje o actúa ante un grupo de público, van modelando nuestro pensamiento y están ahí formando el paisaje de nuestra naturaleza social, sería ridículo cerrar los ojos, imposible e inútil tratar de aislarse porque siempre habría alguien para comentarnos la última entrevista (...), la última proeza deportiva, la última hora internacional... El es-

^[176] Oskar Rakso, en VV.AA., *Sin ensayo general/Ilkumira aldatzeko/La plaza pública*, catálogo II de la exposición, editado por el Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1995, pp. 10-11.

cenario podría ser, pues, una buena definición de nuestro tiempo tanto como de la naturaleza social de los hombres de todos los tiempos (...). Ha cambiado la 'dosis'. De separar este espacio de ficción, de limitarlo a sesiones y actos más o menos distanciados en el tiempo y el espacio, se ha pasado a incluirlo en la vida, siendo todo simulación. Pensemos en el Golfo Pérsico y en el inicio de la guerra en la antigua Yugoslavia. A la vez de guerras de la imagen, guerras electrónicas a través de los medios de comunicación, que no nos tocan físicamente, pero que condicionan nuestra opinión. La ficción es utilizada hoy más que nunca por los políticos, además de por la publicidad y por los medios que ya le eran habituales por tradición, pero se ha ensanchado su campo.

El escenario ha sido elegido en el presente montaje como paradigma de todos esos medios y plataformas de lanzamiento de mensajes. Por su forma establece una clara diferencia entre el arriba y abajo, entre lo culto y lo popular. Todo lo de arriba aparece dignificado por la altura, inspirando autoridad, dominando la atención. Abajo está la masa a modelar, el público (más o menos masivo) más o menos pasivo. Se ha tratado de desenmascarar ese orden, alterando la función del escenario, mostrando sus «tripas»: estructura metálica que sustenta la plataforma, bambalinas, focos, «jingles», telones y demás objetos de «atrezzo» para simular el ambiente del espectáculo. El objetivo: cambiar la interacción que surge entre el espectador y la exposición que se le ofrece, por medio de la eliminación de la distancia. Aquí puede tocar, atravesar la obra, subirse en ella. El espectador tiene acceso, al menos potencial, a todos los ángulos de visión, lo cual supone subvertir ese orden arriba-abajo creado por la plataforma del escenario y por tanto la banalización de esa estructura que instituye cuál es el lugar del celebrante y cuál el del espectador.

Cada uno puede crear su orden y elegir la manera de acercarse a ver o formar parte de la obra, si es que le apetece, y es el lugar de esa mirada el que nos permitirá diferenciar nuestro nivel de acercamiento, desde dónde miramos o cuál es nuestra posición con respecto al entramado de niveles que se nos ofrece. Además del



«Sin ensayo general. Ikusmira aldatzeko. La Plaza pública», 1995. Vista de la instalación desde el andamio, en la fotografía aparece una proyección sobre tela tensada en un andamio en paralelo al techo, de forma que sólo podía verse colocándose debajo o bien desde el pasillo superior, la proyección muestra la grabación del proceso de trabajo desarrollado en las dos semanas de trabajo in situ. Fotografía: Gert Voor in't Holt.

escenario, la instalación consta de videoproyecciones:

-La primera directamente sobre la pared que está frente al escenario, muestra durante 15 minutos distintos fragmentos de salidas a escena de actores, deportistas, grupos de música, políticos, toreros,...

-En la segunda las imágenes se generan en el propio espacio por medio de una cámara de circuito cerrado que transmite constantemente todo lo que se mueve sobre el centro del escenario.

-La tercera está proyectada sobre una tela paralela al suelo y tensada sobre los tubos de un andamio, de tal forma que hay que acercarse por debajo o subirse al pasillo superior para poder verla. Esta última recoge varias horas de grabación del proceso de montaje, una forma más de desmitificar lo que en definitiva es el escenario y cómo se crea esa magia. A través de imágenes del trabajo colectivo se va viendo cómo se ha ido formando la instalación.

Sin duda, entre los fenómenos que han ocurrido en nuestro siglo, está en un lugar privilegiado la entrada definitiva de la cultura, y en particular de las artes plásticas, en los circuitos masivos de los intercambios y de la burocracia política. Quizá más que ninguna otra cosa de las que han ocurrido en el Depósito de Aguas este mes, es el hecho de haber trabajado siete personas tan dispares en un proyecto común, lo cual prueba nuevamente que el lugar de colaboración no es un área de descanso, como dice David Levi Strauss, ni un ámbito para la resolución de problemas, sino más bien el sitio donde comienza la verdadera lucha social, y la posición de cada uno respecto al denso tejido de los media, que hoy representan lo colectivo. ^[177]

Juan Martínez de Ilarduya –conocido como Beni y DudaX– (artista, graffitero de renombre e integrante del IMA –International Mola Art– y posteriormente de SEAC –Selección de Euskadi de Arte Conceptual–) expresaba de modo gráfico el trabajo colaborativo utilizando vectores de fuerzas y algoritmos matemáticos, a medio camino entre el sarcasmo y el intento sincero de reconstruir un proceso colaborativo lleno de tensiones, pero también de logros para lo cual utiliza la imagen del castellet:

Ayer (...) vi en televisión a un piloto de la Armada (con trescientos años de carrera militar en su familia) definir un helicóptero como un conjunto de elementos que no quieren volar. Es obvio que los recios hombrones que configuran la base de un castellet no tienen en sus mentes la idea de ascender, a pesar de que su esfuerzo es absolutamente necesario para

^[177] Txaro Arrazola, en VV.AA., *Sin ensayo general/Ikumira aldatzeko/La plaza pública*, catálogo II de la exposición, editado por el Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1995, pp. 8 y 9.

que otros lleguen, en ocasiones, a alturas importantes. El castellet, esas torres humanas de forma cónica que se alzan en algunas regiones españolas, forma una estructura, que por su disposición geométrica, parece apropiada para explicar la pirámide con la que siempre nos explicaban de forma gráfica la articulación de poderes en la Edad Media, con el pueblo llano como base y el rey en su vértice superior, apoyado sobre todos los demás estratos, que son los que garantizan su omnipotencia. Sin embargo, podemos decir que es todo lo contrario. Supone una suma de voluntades aplicadas en una misma dirección de una forma orgánica.

Y, sin embargo, a pesar de ello, tampoco hablaré de democracia para definir su funcionamiento. La democracia se define como un régimen político en el que el pueblo ejerce la soberanía. En principio parece una definición correcta, ya que es el ciudadano más votado por el resto de los ciudadanos el encargado del gobierno de una comunidad. Eso supone de alguna manera que, al haber aceptado ese juego, los perdedores han de sentirse soberanos (soberano: que ejerce o posee la autoridad suprema o independiente. Elevado, excelente y no superado) bajo un sistema organizativo que considera inadecuado, erróneo o injusto. Algo bastante improbable. La democracia supone pues, la aceptación de que la suma de las voluntades en una sola dirección, en número suficiente, anula todo el resto de sensibilidades. Por ese camino llegamos sistemáticamente a la figura del dictador romano, magistrado investido de poderes excepcionales que era nombrado en circunstancias difíciles.

También, aunque sea un chiste barato y pueril diremos que el ciudadano, sujeto de derechos políticos, pasa de ciudadano a sujeto y de sujeto a sujetado. Por tanto, y como todas las colectividades no se dedican a hacer castellets, habremos de encontrar una propuesta que consideremos más justa. Al menos, deberemos proponer otro sistema de funcionamiento que posibilite soluciones como resultante de todas las voluntades, y trate de hacer desaparecer la noción de vencidos y sometidos.



«Sin ensayo general. Ikusmira aldatzeko. La Plaza pública», 1995. Vista de la instalación. Fotografía: Gert Voor in't Holt.

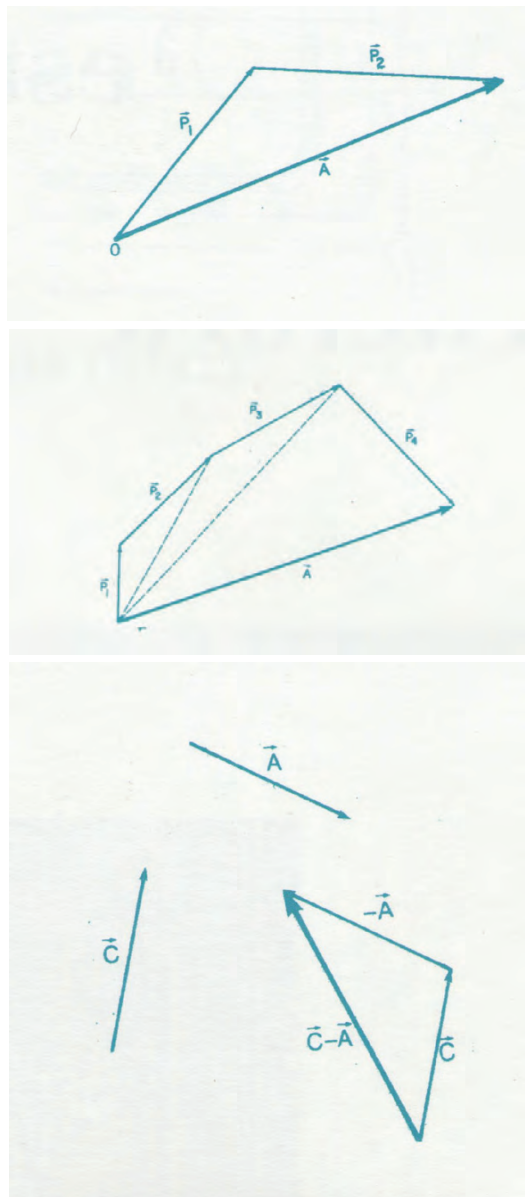


Figura 1: Suma de dos vectores.
 Figura 2: Suma de varios vectores.
 Figura 3: Vector diferencia.

(...) en las figuras dos y tres observamos como la unión de varios vectores en distinta dirección y con distinta dimensión provocan un resultante de magnitud mayor al de cualquiera de ellos en solitario, sin que haya necesidad de que sea el mayor el que imponga la dirección a seguir.

Se trata de la construcción de un helicóptero, el helicóptero del que hablábamos al comienzo del texto. La unión de una serie de elementos con una función y una determinación propias que al unirse provocan avance. (...) "el concepto de estructura se basa en una relación de equivalencia entre relaciones". Probablemente ese ha sido el proceso de constitución del grupo que ha realizado Sin ensayo General. Ikusmira Aldatetzko. La Plaza Pública. (...) Nos hemos tomado el tiempo suficiente en definir el espacio, no el espacio físico sino de actuación, y a nosotros mismos y nuestra línea de intervención propia en ese espacio. Si eso está perfectamente predeterminado el resto sólo consiste en aplicar operaciones algebraicas sencillas, sin necesidad de votaciones ni conspiraciones: la suma de vectores cumple las propiedades comunicativa, asociativa, y distributiva. [178]

Arturo Rodríguez Bornaetxea (Fito) se centra en la estructura a la que define como un soporte habitualmente oculto y más aún en el campo del arte, donde no sólo el entramado estructural de la propia institución arte es algo oculto, sino también a nivel individual

el artista se preocupa de mantener su proceso de trabajo como secreto, y cuando se muestra, es un ejercicio más de representación. (...) Puesta al descubierto parece que la estructura pierde consistencia (dar con el organigrama hace más frágil la organización). En el antiguo depósito de Aguas, evidenciar la estructura del escenario y del andamio puede resultar para algunos, absurdamente reduccionista y para otros retóricamente inútil (es un riesgo asumido sin problemas de autoría...). Ambas estructuras, lugares de trabajo los dos, no se enfrentan, ocupan lugares diferentes; ambas estructuras rompen el orden arquitectónico del difícil espacio de exposición. El

[178] Juan Martínez de Ilarduya (Beni), en V.A.A., Sin ensayo general/Ikusmira aldatzeko/La plaza pública, catálogo II de la exposición, editado por el Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1995, pp. 10 y 11.

escenario rompe el plano horizontal incrustándose oblicuamente en la planta. El andamio salva en el alzado vertical una altura de cinco metros y permite otro punto de vista. Ambas [estructuras], iluminadas, atraen la mirada que se les niega en otras circunstancias.

Base, estructuras, niveles y superestructuras conforman el gran dispositivo para la gran organización de lo que no sabemos, y queremos saber. Nosotros no hemos querido ocultarlo. ^[179]

Pepo Salazar también aporta una serie de reflexiones sobre el proyecto en cuestión, cargadas del sarcasmo característico de IMA y SEAC, en las que alude a conceptos e imágenes tan variados como la terminología política del centro característica de la transición, el idioma Esperanto o el kitsch:

...Ilusión por un gobierno de centro o un convenio justo. Una estrategia centrista capaz de emisión a derecha, a izquierda, a centro. Un convenio entre empresario y obrero. Una escalera con descansillo con una portera bien informada... (...) Con un lenguaje democrático y sobre un escenario, desde el cuál y fuertemente iluminados (¡luz artificial! nada de toques divinos post-parto), hacernos entender y ser eficaces, estrategia de marketing, diferentes niveles de lectura, obra de comunicación, poder para el arte. (...)

Y si no pues no pasa nada, yo desde aquí (dirán algunos) he sido manipulado, qué remedio, me han subido y bajado, luz, oscuridad, sonido, silencio, color. «Me gusta ir a las barracas, la expo era muy bonita», o, «Desde luego una referencia clarísima a la obra temprana de Tatlin, ciertas influencias Dennis Adams y una importancia preponderante del juego de audios...», discuten portadores de catálogo de moda bajo el brazo.

Democracia entrecomillas, contentar como fin, tanto a los unos como los otros, desde el descansillo del andamiaje observar los movimientos de todo y todos, subir y bajar. Cambio de perspectiva o sólo (mejor) hacernos oír desde la escena, eficacia comunicacional o sólo (mejor) hacernos oír desde el centro, como unión de códigos, concepto Esperanto, ¡presidente Suárez! (...)



«Sin ensayo general. Ikusmira aldatzeko. La Plaza pública», 1995. Vista de la instalación. Fotografía: Gert Voor in't Holt.

[179] Arturo Rodríguez Bornaetxea (Fito), en VV.AA., *Sin ensayo general/Ikusmira aldatzeko/La plaza pública*, catálogo II de la exposición, editado por el Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1995, pp. 12 y 13.

Disfrute formal e intelectual para los unos, espectáculo lúdico para los otros, sustitución o supresión de las referencias populares tan molestas para la alta cultura, disimulo camaleónico por colorista y lúdico-sensorial de las cosas raras esas, que se la soplan a los de la calle.

(...) Selección de los elementos en los que nos pongamos de acuerdo, votación popular con campaña previa para que me sea favorable, elección de los temas que yo elija (porque una cosa es ser demócrata y otra tonto y los artistas, por lo visto, siempre son los tontos o los buenos y los que al final ceden), montaje de todo esto en forma instalación-barraca, dibujo-expresionista-pseudotribal a lo Haring, arte post-moderno de aeropuerto-aerografiado, animación sociocultural de performable, narrativa pie de foto, etc..., etc...

«Sin ensayo general. Ikusmira aldatzeko. La Plaza pública», 1995. Vista de la instalación. Fotografía: Gert Voor in't Holt.



Estrategias de marketing, ya digo... ^[180]

Natxo Rodríguez se centra en la idea de instalación y en un tipo de obra utópica característica de el mapa artístico actual donde «no es necesaria la producción del objeto para realizar un trabajo artístico. No se producen objetos de consumo artístico como piezas de intercambio y por último cuestionan desde su base esas jerarquías establecidas entre autor y espectador, convirtiendo la obra en un proceso evolutivo en el que el espectador es sujeto activo y considerando como tal en el desarrollo de la obra. Y para hablar de las jerarquías implícitas en el sistema del arte se fija primero en Dan Graham:

La emergencia del teatro como una forma arquitectónica cerrada en el siglo XVI, coincidió con la codificación de nuevas leyes de la perspectiva y con la emergencia política de la ciudad-estado burguesa. Por primera vez, la arquitectura congeló el orden de las posiciones y de los asientos de los espectadores que veían el espectáculo dramático en una ordenada perspectiva que reflejaba, no sólo una coherencia visual, sino también una nueva jerarquía política. Hoy, los precisos dispositivos representacionales a través de los cuales la arquitectura del teatro está relacionada con el poder son claramente legibles, ahora que el cine ha sustituido al teatro como productor del actual orden de poder. ^[181]

'Sin ensayo General, Ikusmira Aldatzeko. La Plaza Pública' es una instalación, es un proyecto de instalación especialmente pensado y realizado para el Antiguo Depósito de Aguas de Vitoria-Gasteiz. No hay esculturas para tocar ni cuadros para ver. Ni siquiera películas o canciones. Colocadas allí hay varias «cosas»... un escenario de 12 m de largo por seis de ancho. Un andamio como los que se utilizan en las obras, proyecciones de vídeo y un equipo de sonido en el que suenan de vez en cuando diferentes jingles. El hecho de ser una instalación y no pintura u objetos denota diferentes significados muy importantes a la hora de hacer una lectura (o escritura) de este tipo de obras. Es en relación con el anterior texto de Dan Graham donde estos significados cobran mayor importancia. Desde este punto de vista, el tema de la exposición (el escenario) y el caso de ser una instalación (soporte?) se interrelacionan de tal manera que se funden y atraviesan para convertirse uno en complemento del otro. Quiero decir que no puedo entender el haber tratado un tema como éste, vía otro medio distinto de la instalación. (...) Si consideramos también el contexto en el que todo ello tiene lugar, galerías, museos, salas de exposiciones, etc., se evidencian unas relaciones de poder en las que el autor debería tomar parte como responsable que es en la perdurabilidad de todas esas estructuras artísticas. Si hablamos de arte y objetos debemos mencionar el uso de ellos y el camino que siguen en el mercado, donde los objetos tienen un valor económico añadido fruto de cuestionables plusvalías. ^[182]

^[180] Pepo Salazar, en VV.AA., *Sin ensayo general/Ikusmira aldatzeko/La plaza pública*, catálogo II de la exposición, editado por el Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1995, pp. 18 y 19.

^[181] Extraído del texto «*Theater, Cinema, Power*» de Dan Graham, del libro 'Rock My Religion', 1993 Massachusetts Institute of Technology, en el que se encuentra recopilado este ensayo publicado por primera vez en 1983.

^[182] Natxo Rodríguez, en VV.AA., *Sin ensayo general/Ikusmira aldatzeko/La plaza pública*, catálogo II de la exposición, editado por el Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1995, pp. 20 y 21.

Muchas veces se utilizan fotografías para ilustrar una instalación compleja que resulta complicado documentar y definir tanto en palabras como en imágenes. Más complicado aún resulta explicar cómo se llega a trabajar en equipo una obra colectiva, en este sentido quisiera añadir aquí la vivencia de una miembro del grupo de trabajo a lo largo de la fase de proyectación del mismo, sirva esta pequeña obrita de teatro escrita por Ana Arregi para 'ilustrar' su visión de 'Sin Ensayo General. Ikusmira Aldatzeko. La Plaza Pública' y que fue publicada en el catálogo a finales del año 1995 con el título *Siete personajes en busca de qué* y dedica 'A Jorge Oteiza y Severo Sagarduy que se pondrían de acuerdo':

PERSONAJES: la uno, la dos, la tres, la cuatro, la cinco, la seis, la siete
Primer y único acto

Buhardilla. Atardecer. Otoño. Día gris. Las siete juntas pintándose las uñas.

LA SIETE.- Me gustan las tardes en las que no hay que hacer nada. Aquí estamos las locas del barrio sin nadie de quien hablar, porque ya no hay nadie en el barrio.

LA TRES.- Está Dios cerniéndose sobre nuestras cabezas, que ya es.

LA SIETE. - Tardes así, después de mañanas infatigables en la peluquería del ser...

LA CUATRO.- (interrumpiendo) Estará Dios pero hoy va a llover y no creo que a él le guste mojarse; siempre ocupando los espacios pero si te mojas todo te queda grande.

LA DOS.- Después de todo, no hay nada que hacer. Hemos acabado nuestros trabajos y sólo nos quedan las uñas. Por suerte yo no me las como.

LA CINCO.- Yo creo que algo deberíamos inventar para cuando se acaben hasta las de los pies, por lo menos espejos y a gozar del placer estético.

LA SIETE.- Vuelvo. Nada tenemos que hacer. Lo bonito es esto, disfrutar del silencio y la nada. Yo me encuentro fatigada, no quiero nada más que aquello que me sea necesario, todo lo demás me sobra. Las uñas me están mosqueando.

LA UNO.- Dices que estás bien así sin hacer nada y sin embargo, mañana por la mañana no pararás detrás de Dios. Por suerte si no llueve mañana tendrás tarea, pero si se queda así el cielo sin color definido y no llueve y Dios amanece mañana tan temprano sin cometidos que cumplir se te caerá el tiempo y el espacio.

LA CINCO.- *Discrepo. Todo es necesario desde el momento en que lo tienes en cuenta. Tú hablas de las uñas y te mosqueas porque nosotras nos las cuidamos. Sabemos que existen, nos son necesarias y si pensamos en el color pues más. Unimos los colores y las uñas y ahora lo hacemos para nosotras, porque por las mañanas lo hacemos por Dios.*

LA TRES.- *Cuando he dicho Dios no quería decirlo así. Era una frase hecha. Si algo se cierne sobre nuestras cabezas y no es una roca entonces será Dios.*

LA DOS.- *Muy simpática. Ahora nos dices eso.*

LA CUATRO.- *Pues yo me lo había tomado en serio. No sé cómo lo hago pero siempre acabo haciendo el ridículo.*

LA CINCO.- *Sigo discrepando y vuelvo a las uñas. Estamos aquí; no hay nada que hacer que no sea hablar, mirar el cielo y dudar de la existencia de Dios; no hay nadie en el barrio y me niego a decir disfruto del momento. Si tengo uñas me las pinto.*

LA UNO.- *Por algo nos hemos juntado. Sabemos que este no es nuestro trabajo. No nos necesitamos ni para discutir pero aquí estamos. Siete peluqueras ocupando un espacio. Tú hablas de Dios y yo te sigo la corriente y no sé si me gusta o no.*

LA CUATRO.- *¿Al sol que más calienta?*

LA UNO.- *¿Acaso no nos juntamos para eso? Antes has sido tú el sol. Algo has dicho, te hemos seguido, alguna ha dicho luego algo más y te han eclipsado. Se llama comunicación.*

LA CINCO.- *Pero luego, creo, está la cuestión de las opiniones ¿no? Y esas son muy respetables, porque no entiendo qué hacemos la siete aquí si no es para pintarnos las uñas, por ejemplo.*

LA SEIS.- *Tú lo has dicho, "por ejemplo" (voz aflautada).*

LA SIETE.- *Yo creo que cualquier cosa es válida. No hacer nada aunque mínima expresión algo es.*

LA DOS.- *Yo tengo dos opciones, suponiendo (suposición cierta) que siga compartiendo este tiempo que es la tarde y este espacio que es la buhardilla con vosotras: me puedo pintar las uñas o puedo no pintármelas.*

LA TRES.- *Los designios del Señor son inescrutables, y las cosas claras y el chocolate espeso.*

*LA UNO.- Dejemos la peluquería en paz.
Resplandor en el cielo. Rayo, relámpago. A los tres segundos trueno.*

LA CUATRO.- No sé si habrá Dios pero se va a mojar.

[INSTRUCCIONES DE MONTAJE: los personajes pueden ser interpretados por toda persona sin distinción de sexo, nacionalidad o color. Debe interpretarse sin ensayo previo, bakoitzean ikusmira aldatzeko – para cambiar el punto de vista en cada uno-.]^[183]

5.4.2-«El puñalito y un puñao» (Casa de Cultura de Sestao, 1996)

El año 1996, un grupo de mujeres artistas ocupa prácticamente todas las casas de Cultura de Bizkaia con obra de mujeres artistas. Fue un evento que aglutinó a cerca de sesenta artistas organizadas en distintos grupos de trabajo a los que se les asignaron sus respectivos espacios.

En el catálogo editado por el Centro de Estudios de la Mujer de la Asamblea de Mujeres de Bizkaia, lo definen como un acontecimiento dentro de la línea de potenciación de espacios culturales para mujeres y de difusión y promoción de actividades desarrolladas por éstas. El proyecto que se llamó «El Puñalito y un puñao»:

Incluye la siguiente reflexión de Rosa Martínez *«las artes visuales son uno de los materiales especulares a través de los cuales las mujeres reflejan su especial urgencia por hacer emerger el yo (...), por potenciar la subjetividad y comunicarla, por hacerse visibles, por salir del espacio de silencio y enunciar esas -sus- visiones abisales del ser».*

«El Puñalito y un puñao», ya de por sí una iniciativa colectiva de activismo político de raíz feminista, es el marco que da origen al trabajo colectivo específico a estudio, a saber, el proyecto colectivo que fue desarrollado en la Casa de Cultura de Sestao por las siguientes seis artistas: Aidi Delgado, Diana Pardo, Anabel Quincoces, Rita Sixto, Begoña Usaola y yo. Fue un trabajo en colaboración porque no se trató de una exposición colectiva, sino de una obra colaborativa pensada y realizada por las seis artistas para el espacio de la Casa de Cultura de Sestao que tenía como objetivo realizar algo entre todas.

Se trataba de convertir nuestra experiencia compartida en una forma de arte, me estoy refiriendo a la propia experiencia de la exclusión y la diferencia, que terminó originando entre nosotras una unión surgida del sabernos con una dificultad, casi siempre mayor, para hacernos oír, y por tanto sabernos habitantes de un espacio social segregado que daría origen a un proyecto queridamente segregado (trabajar solo con colegas mujeres)

^[183] Ana Arregi, en VV.AA., *Sin ensayo general/Ikusmira aldatzeko/La plaza pública*, catálogo II de la exposición, editado por el Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1995, pp. 22 y 23.

puesto que el sentimiento de segregación era para nosotras una realidad palpable. Personalmente, yo viví el proyecto colaborativo como una reivindicación, pero también como un experimento para ver qué ocurría, qué surgiría de esta 'auto-segregación'. Aunque en principio no partíamos de ningún esencialismo sobre la identidad femenina, más bien al contrario, como veremos en las fotografías de la instalación realizada, se trató de una obra catártica en el sentido de que se rebelaba contra una supuesta esencia de lo femenino y nos permitía autoafirmarnos, libres de la esclavitud de la tradición estética impuesta. Las connotaciones de debilidad asociadas a la idea estereotipada de mujer son discutidas por una instalación poderosa realizada con pelo humano que parece ocupar todo el espacio y empequeñecer el tamaño del espectador. La alteración de la escala así como la utilización de un material de cualidades poderosamente táctiles, el olor y el sonido, hacían que se viniesen abajo algunos de los citados tópicos e imperativos estéticos sobre lo que debe ser el cuerpo de la mujer según los cánones dominantes.

Resulta curioso que en este proyecto jamás tuve la sensación de estar descuidando mi propia subjetividad. A pesar de estar trabajando en grupo sentía que mis intereses y los de mis compañeras eran coincidentes, nunca me abandoné a la irresponsabilidad de quien ha perdido su individualidad y se ha diluido en el grupo. Ana Olaizola escribe en el catálogo que la 'acción colectiva' es una faceta importante del activismo feminista de los años 70:

Otra de las vías potenciadas será la acción colectiva, en su vertiente política y creativa. Las protestas con piquetes organizados para exigir la participación igualitaria en las escuelas y exposiciones resultan en ocasiones eficacísimas. Simultáneamente se promueve la apertura de lugares de exposición alternativos. Esa gran energía para el trabajo colectivo se materializa en la creación de múltiples grupos artísticos femeninos que combaten el aislamiento y les permite al mismo tiempo abordar colectivamente obras públicas monumentales, (...) como La Cena -The Dinner Party- (1974) de la escultora Judy Chicago, en cuya realización contribuyeron más de 400 mujeres. (...) Paralelamente, los intentos de los psicoanalistas franceses de reformular el pensamiento freudiano sitúan a lo femenino en el centro de un debate sobre la posible transformación del lenguaje como poder. Se señala a la mujer como sede privilegiada desde la cual es posible desmontar el orden simbólico que estructura del discurso dominante de la cultura occidental. Ese orden simbólico (...) excluye a lo femenino, que no tiene poder de nombrar y representa lo diferente, lo otro. Sería necesario seguir investigando la subjetividad de la mujer, estar atentos a sus propios procesos de simbolización que -por ser otros- podrían tener capacidad de descentrar el lenguaje y en definitiva el poder, ya que somos lo que nombramos, somos



lo que nos nombran. Así pues la cuestión de lo femenino se torna más compleja. Ya no se concibe como una naturaleza en sí misma sino como una construcción cultural en proceso de transformación,... Ningún término genérico puede abarcar por tanto lo femenino, ni siquiera el de mujer. La paradoja estaría en el hecho de que no podemos prescindir de

El puñalito...Begoña Usaola, Rita Sixto, Txaro Arrazola, Diana Pardo, Anabel Quincoces y Aidi Delgado. Sestao.1996



seguir indagando acerca del lugar de lo femenino, aunque sepamos de antemano que no podemos definirlo.^[184]

Tenemos que ser conscientes de esa paradoja: no puede haber ninguna certidumbre sobre lo que es femenino en el arte, pero tenemos que seguir buscando.^[185]

El resultado del proyecto colectivo es un 'monstruoso' cojín/almohada de pelo natural de un tamaño enorme, casi rayando en la idea de paisaje- realizado en la Kultur Etxea de Sestao, realizado por Begoña Usaola, Rita Sixto, Txaro Arrazola, Diana Pardo, Anabel Quincoces y Aidi Delgado.

Fotografías del proceso de trabajo, que se desarrolló en Areeta (Bizkaia), en el estudio de Begoña Usaola, donde tuvimos las reuniones para desarrollar el proyecto tanto conceptualmente, como materialmente. En las primeras aparecemos pegando el pelo natural – que habíamos ido recogiendo previamente durante los meses anteriores de distintas peluquerías- sobre el plástico transparente. En el segundo bloque de fotografías muestran el proceso de instalación de la pieza en la Casa de Cultura de Sestao.



[184] OLAIZOLA, ANA: catálogo *El Puñalito y un puñao*, Centro de Documentación y Estudios de la Mujer, Asamblea de Mujeres de Bizkaia, Bilbao 1996.

[185] Gisela Ecker: «Sobre el Esencialismo», en *Estética Feminista*. G. Ecker editora. Barcelona, Icaria, 1986 (Londres, 1985), págs. 18 y 19.



Areeta (Bizkaia), 1996. Proceso de realización de la pieza.



Instalando en la Kultur Etxea de Sestao (Bizkaia), 1996.







Instalando en la Kultur Etxea de S/T, 1996. Pieza colectiva realizada por Begoña Usaola, Rita Sixto, Txaro Arrazola, Diana Pardo, Anabel Quincozes y Aidi Delgado. Sestao (Bizkaia). Instalación realizada con plástico, pelo natural, aire y sonido. Fotografía Begoña Usola.



6. INTERNET COMO PARADIGMA COLABORATIVO. La influencia de la tecnología digital en los procesos artísticos

La gente culpa a la tecnología de un montón de cosas, como: que hace más difícil hablar o tener una conversación real, un real dar y recibir, como el jazz donde alguien dice algo y otra persona responde improvisando, no sólo leyendo un pentagrama. Pero yo creo que ya era difícil tener una conversación real hace 100 años, era difícil hace 500 años, o hace 5000 años. De hecho, a veces la tecnología hace posible que haya intimidad. Es decir, conozco mucha gente que ha tenido sus primeros esgarceos amorosos por teléfono. Todo el mundo sabe que es muy sexy --puedes susurrarle directamente al oído y el no te tiene que mirarte a la cara, y si dices algo estúpido puedes colgar al momento. Laurie Anderson.^[1]

Los modelos de creación colectiva están re-configurando las artes visuales en su conjunto, en parte porque parecen implícitos en las nuevas tecnologías. Nancy Roth.^[2]

6.1- Introducción: la influencia de la tecnología en la ruptura del discurso lineal

Nuestra percepción del mundo parece depender cada vez más de los medios digitales y electrónicos. Incluso la información que tenemos de las actividades humanas parece estar crecientemente mediatizada. Esta enorme cantidad de información puede ser la razón por la cual, hoy más que nunca, estamos empezando a aprender por medio de la yuxtaposición de diferentes «paquetes» de información, y el manejo de distintas nociones y disciplinas aparentemente inconexas entre sí.

Pero sobre todo, la naturaleza interactiva del trabajo electrónico tiene consecuencias importantes para la relación artista-espectador y para el concepto de autoría. Puede resultar difícil establecer quién es el autor, o qué porcentaje del producto le corresponde a cada persona cuando hay muchas personas que contribuyen simultáneamente a la creación de un producto computerizado o a una base de datos. «Desde artículos de periódico hasta diseños para aviones, muchas cosas se crean hoy a través de esfuerzos conjuntos focalizados en un sólo cerebro de ordenador».^[3]

Los sistemas lineales del pasado, con su reacción causa-efecto y su precisión analítica, se han ido transformando de manera radical para dar lugar a otro tipo de sistema (no-lineal), más lúdico y relativo, donde el lenguaje tiene un número indeterminado de capas, de tal forma que hay que *navegar* dentro de y en busca de significado. La obra no se nos ofrece como una realidad dada (acabada), sino como una potencialidad susceptible de ser encontrada. De hecho, esto ya era algo intrínseco al disfrute del arte, en el sentido en que todo el mundo debe usar su creatividad e intuición para encontrar posibilidades semánticas en una obra cualquiera. Lo que llamamos «público» nunca ha estado formado por espectadores pasivos, sino que contribuyen con su creatividad en

[1] VV.AA. bajo la dirección de D. Jeffrey: Libro publicado como catálogo para la exposición «Everything that's interesting is new: The Dakis Joannon Collection». DESTE Foundation for Contemporary Art and Cantz Verlag. Alemania, 1996

[2] ROTH, Nancy: *Collaboration and Originality*, <http://collabarts.org/?p=198> (consultado el 21 de diciembre de 2011)

[3] MARSHALL, E.: «Copyright Obsolete in an Electronic Age, OTA Finds», *Science* 2, p. 572, Mayo 1986.

un proceso de co-creación donde hay una gran cantidad de caminos semánticos posibles (diferentes significados para personas diferentes). Sin embargo, es innegable que la mayoría de las obras contemporáneas exigen mucho más del público que lo que lo hacían en épocas anteriores, digamos que el grado de complejidad de algunas obras (las archivísticas, por citar un ejemplo) son obras esencialmente abiertas al grado de interacción con la audiencia.

El artista y director de cine Peter Greenaway ya en los 90 cuestionaba los modelos o criterios narrativos cerrados, y aseguraba que su máxima aspiración sería poder realizar en un futuro un CD-ROM en formato «Omnimax» (gran pantalla de cine). Esto significaría que el cine podría liberarse de su tradicional narrativa lineal y también la posibilidad de una interrelación real con el espectador. «Yo construyo todas mis películas como enciclopedias, donde uno puede ir hacia delante, hacia atrás o diagonalmente. Así que parece como si el CD-ROM hubiera sido inventado especialmente para mí».^[4] La idea de subvertir el sistema lineal de la que habla Greenaway, ha tenido varios antecedentes a lo largo de la historia:

«Michail Michailovic Bachtin (1895-1973), este semiólogo y teórico ruso es el precursor de la teoría del lenguaje polifónico. Más tarde esta idea ha sido desarrollada por las cibernéticas y las teorías del estructuralismo y post-estructuralismo,^[5] especialmente por Julia Kristeva y su teoría de la intertextualidad (cuyas ideas sobre reproducción y citación son extremadamente importantes para entender el arte contemporáneo) y también por Theodor H. Nelson, quien definiría la noción de 'hipertexto' en los años sesenta».^[6]

La polifonía (o hipertextualidad) del discurso pone en cuestión la noción de obra de arte (la cual está incompleta sin el público), así como la autonomía del autor. La forma en que nos aproximamos a una obra produce una interacción entre el contenido (el trabajo en sí mismo), el autor (artista o artistas) y el espectador (usuario, operador), conectados todos ellos para crear un diálogo abierto. Por tanto la obra se convierte en una construcción descentralizada y circunstancial. Una vez más el proceso colaborativo parece ser un rasgo esencial en este contexto generado por la tecnología digital. Todos los conceptos implícitos en el prefijo «inter», como relación, reciprocidad, nexos, unión, etc. han sido esenciales en el arte de la segunda mitad del siglo veinte (intermedia o técnicas mixtas, intervención, interdisciplinario, interactividad, etc.). Sin embargo no podemos entender este fenómeno como un proceso aislado reducido al arte, sino como un fenómeno paralelo en la filosofía, las ciencias o la teoría del lenguaje.

[4] GREENAWAY, Peter.: «Ein Gespräch von Reinhard Spieler», Kunstforum International, Bd. 133, Feb-Abril 1996, p.285.

[5] Estructuralismo: cualquier teoría o método en el que una disciplina o área de estudio se aborda como parte que comprende elementos interrelacionados en sistemas y estructuras a varios niveles; las estructuras e interrelaciones de sus elementos se consideran más significativos que los elementos aislados (Diccionario Inglés Oxford, segunda edición). Teoría y método científico que considera un conjunto de datos como una estructura o sistema de interrelaciones (Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española, vigésima primera edición).

[6] GIANNETTI, C.: «Arte e Hipermedia: Proyecto y Proceso Creativo», artículo publicado en ZEHAR boletín de Arteleku nº 31, Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, Verano 1996.

Ya hemos comprobado en los capítulos tres y cuatro de esta tesis que dentro del mundo del arte se han dado, a lo largo de este siglo XX, un gran número de tentativas de establecer nuevas relaciones entre obra y espectador, así como de romper los límites del discurso lineal: los caligramas de Apollinaire, los libros de El Lissitzky hechos de collage y montaje, la libre asociación dadaísta o el cadáver exquisito de los surrealistas son algunos ejemplos de ello.

A partir de 1950, hay un número creciente de experimentos en este campo. Así por ejemplo encontramos en literatura la poesía supra-racional del grupo brasileño Noigrandes (1952), o el «Poema en Movimiento» de Agustín Larrauri (1961) donde el lector puede ordenar sus páginas a voluntad. Algunos otros artistas, como los artistas cinéticos y los que trabajaban en performance investigan en una dimensión interdisciplinaria y en las distintas posibilidades de participación en la obra por parte de la gente. En el terreno audiovisual, el cine abstracto de los años veinte (con sus experimentos sinestésicos) tiene mucho que ver con este proceso de disociación entre representación y narración.

Esta ruptura de la secuencialidad del lenguaje coincide también con el principio del video-arte. A finales de los años sesenta y durante los setenta, los artistas empiezan a usar el vídeo para de alguna manera de-construir el discurso audiovisual impuesto por la televisión. Las primeras videoinstalaciones no solamente investigan sobre la relación tiempo-espacio, sino que utilizan el circuito cerrado para integrar al espectador en la obra.

Todos estos pasos previos son esenciales para determinar el espíritu colaborativo desarrollado por la tecnología digital, porque la ruptura del discurso lineal equivale a la ruptura del monólogo cerrado, una ruptura que introduce nuevas posibilidades de diálogo y modificación de los discursos.

Pero, a pesar de los ejemplos precedentes, las nuevas tecnologías digitales (especialmente los trabajos en CD-ROM) tienen otra dimensión revolucionaria: mientras los viejos sistemas analógicos generaban y transmitían la información de una forma lineal (un proceso secuencial, con una organización principio-trama o corpus principal y desenlace), el gran cambio aportado por la tecnología digital se basa en la forma en que se transmite y se genera la información, lo cual tiene una profunda influencia en la propia naturaleza de la información.

¿Por qué es esto tan importante para la colaboración y la interdisciplinaridad en arte?

El código binario del ordenador no discrimina y no diferencia entre: Letras (literatura), Formas (Arte, Ciencias Naturales), Sonidos (Música, Cine), Números (Matemática). Este sistema permite acceder a cualquier bit de información aleatoriamente, lo que significa que no hay unidimensionalidad del lenguaje. No hay que leerlo todo porque la información no está organizada de forma lineal. Por consiguiente podemos deducir que el proceso de digitalización está transformando, si no rompiendo, todos los modelos de la cultura occidental relacionados con la centralidad y secuencialidad del discurso.

Esto de alguna manera ya está haciendo que el conocimiento y las distintas disciplinas no sigan siendo disociativos por más tiempo, sino que por el contrario se haga necesario trabajar no solamente con expertos de otras disciplinas artísticas, sino con expertos provenientes de las ciencias, la política, la filosofía, etc. en proyectos comunes. Lo cual está empezando a convertirse en una realidad en el siglo XXI, hoy el significado parece encontrarse más en las asociaciones y relaciones que hacemos entre las partes, que en las partes aisladas. La vida está a medio camino entre dos cosas, en el diálogo a veces aparentemente irracional entre las partes. Esa forma de procesar y acceder a la información puede tener consecuencias para el arte que aquí solo nos atrevemos a esbozar. En palabras de Eduard Punset,

la ciencia tiene la belleza de sugerir una tesis de modo transitorio hasta que alguien demuestre lo contrario. En este sentido representa una revolución que olvidan incluso muchos científicos que son dogmáticos. Es muy bonita esta cosa, que es puramente científica, de introducir la incertidumbre en un mundo de dogmas, para mí eso es fantástico y es la gran aportación de la ciencia... Otra cosa es el que hemos tendido a separar lo inseparable, o sea, hemos separado la ciencia de la filosofía, de las humanidades, y no solo esto, sino que además hemos jerarquizado las distintas disciplinas. Y con esta tontería hemos perdido, hemos descartado inútilmente todo el pensamiento creativo que estaba en el mundo del arte. (...) El ritmo del cambio mental es muy lento... De todo lo que hemos heredado del pasado tal vez lo más pernicioso sea esta incapacidad de adaptarse a una realidad nueva, de cambiar de opinión, yo a mis amigos empresarios se lo digo constantemente... si hasta la estructura de la materia cambia ¿cómo no vamos a cambiar nosotros de opinión?^[7] para mí es una de las grandes hipótesis o tesis heredadas del pasado que debemos cambiar... Se ha triplicado la esperanza de vida... y esto va a revolucionar la estructuras familiares, las estructuras educativas y las estructuras corporativas... Una de las grandes revoluciones es la del aprendizaje social y emocional... Lo maravilloso, lo increíble, lo insospechado es que durante mucho tiempo el sentimiento religioso llevó a la gente a creer que éramos únicos con relación al resto de los animales, en el sentido de que éramos hijos de Dios, y esto nos hacía únicos cuando nos comparábamos con el resto de los animales. Después vino la ciencia y mis amigos

^[7] Hay que aceptar que es bueno cambiar de opinión, los neurólogos lo llaman a eso disonancias y frente a la disonancia, frente a una cosa que no concuerda con la convicción de uno mismo, la gente reacciona muy violentamente, ¡reacciona inhibiéndose! no intenta matizar esta disonancia, y dice vamos a ver si hay algo... No, no. ¡Se inhibe! ¡No quiere saber nada!... En contra de los que cree mucha gente, es más fácil conocer a otro que conocerse a sí mismo. Y es lógico, el cerebro está acostumbrado a percibir lo que está fuera y no lo que tiene dentro, de lo que tiene dentro no tiene ni idea... De la entrevista completa: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/pienso-luego-existo/pienso-luego-existo-eduard-punset/1219067/> (consultado el 21 de diciembre de 2011)

científicos me convencieron fácilmente cuando me decían 'Eduardo, no somos únicos...es una cuestión de grado.' Y así hemos pasado muchos años. Pero ahora hay una serie de neurólogos y concretamente uno que dice 'no, no, no éramos únicos, es verdad, pero ahora lo somos, y lo somos gracias a las redes sociales', porque estas redes sociales se han convertido en una fuente de innovación insuperable. Ese es un cambio fundamental y estoy de acuerdo en que esto nos hace únicos.^[8]

Jeffrey Deitch analiza esta idea de yuxtaposición indiscriminada en los siguientes términos:

...los artistas de la década pasada citaban en su trabajo a los modernos maestros de la pintura y a lo kitsch comercial de la publicidad con la misma indiferencia. También la fusión entre abstracción y representación, artificial y real se podía encontrar en todos los medios, desde escultura hasta fotografía... La percepción no lineal de la realidad se ha forjado también a través de un nuevo sentido del espacio experimentado en la pantalla de ordenador. Moviéndose más allá de la realidad caracterizada por el punto de vista único de la fotografía convencional (...). La nueva generación educada en el conocimiento del ordenador se ha acostumbrado a la realidad de múltiples capas o perfiles de Internet. Imagen sobre imagen, combinando simultáneamente información visual grabada en diferentes momentos y lugares, y referida a una multiplicidad de temas. Esta nueva clase de información podría representar un raro ejemplo de invención de un auténticamente nuevo modelo estético del espacio -- el cual induciría a los artistas y finalmente a todo el mundo-- a construir y percibir el mundo de una forma diferente.^[9]

Todo parece indicar que la tecnología digital está dando lugar a nuevas teorías y paradigmas estéticos sobre la relación entre creación y recepción. Acción y dinamismo están en la base de estos complejos sistemas (abiertos y multidimensionales) en los que los usuarios tienen un papel fundamental. La implantación de Internet como nuevo medio ha realimentado de alguna forma el viejo sueño benjaminiano de la inmersión del artista dentro del tejido productivo de la sociedad, no solamente porque disuelve, en gran medida, la distancia entre productor y receptor perpetuada en la radio y la televisión, sino, que hasta la aparición de la Web también exigía de sus participantes un esfuerzo imaginativo colectivo y continuo para tomar forma. Las mismas empresas de software solicitan de los artistas su colaboración para perfeccionar sus sistemas. El artista Jeffrey Shaw señala como un gesto significativo el gesto del director francés Jean-Luc Godard al abandonar la cámara de cine por la de vídeo, un instrumento que le dotaba de una mayor autonomía.^[10]

Jesús Carrillo afirma que Internet, de un modo acelerado,

^[8] <http://www.rtve.es/alcarta/videos/pienso-luego-existo/pienso-luego-existo-eduard-punset/1219067/> (consultado el 21 de diciembre de 2011)

^[9] VV.AA. bajo la dirección de DEITCH, Jeffrey: Libro publicado como catálogo para la exposición «*Everything that's interesting is new: The Dakis Joannon Collection*». DESTE Foundation for Contemporary Art and Cantz Verlag. Alemania, 1996, p. 15.

^[10] SHAW, Jeffrey: «*Radial Software*», Net Condition Art and Global Media, eds. Peter Weibel y Timothy Druckery, Cambridge, Mass., MIT, 2000, p. 274.

iba tomando forma por sí misma ante la mirada de los artistas, que, cada vez más, se veían abocados a esperar los nuevos prototipos de software producidos por las grandes compañías como respuesta a la demanda empresarial. El artista-productor tendría que reconsiderar a la baja su protagonismo en la configuración del medio y redefinir sus estrategias dentro del más modesto papel de investigador de los usos potenciales del mismo. En 1993, poco después de que aparecieran los primeros programas de navegación en Internet, Mark Amerika, novelista de tradición underground, creó Alt X, un sitio de Internet basado en el protocolo Gopher y, por tanto, previo a la forma de hipertexto que se universalizaría tras la aparición de la Web poco tiempo después. Alt X se ofrecía a todos los creadores literarios como una red paralela al mundo editorial capaz de romper con la tiranía de las grandes compañías en la diseminación de la cultura y establecer una relación inmediata e interactiva entre los emisores y el público. A los pocos meses un influyente club de empresarios neoyorquinos le invitó a que diera una conferencia sobre las posibilidades del mercado editorial electrónico. Tras la descripción de su libertario proyecto editorial, la primera pregunta fue, evidentemente, cuánto dinero esperaba obtener del negocio. (...) Una de las respuestas inmediatas a la aparición de la web en el ámbito artístico fue la multiplicación de un tipo de prácticas que reconocían la estructura intertextual de la red como un marco necesario. Esta explosión de propuestas muy heterogéneas iba a utilizar como catalizador para darse a conocer en el mundo del arte el irónico apelativo de net.art, como si de una nueva vanguardia se tratase.^[11]

Es indiscutible que la vida del siglo XXI nos está ofreciendo nuevas formas de comportamiento, nuevas maneras de relacionarnos con los demás y con el planeta, nuevas metáforas y nuevos valores, muchos de estos modos de comportamiento, relaciones y metáforas ya están más o menos presentes, pero es posible que todavía no sepamos reconocerlos fácilmente o usarlos de una manera efectiva.

6.2- El caso de Wikipedia como forma compleja de colaboración ilimitada

La enciclopedia es una máquina cuya función es informar, y el ordenador, la máquina enciclopédica por excelencia; la que da acceso al círculo (ciclo) de los signos portadores de saber (pedia). Fiel a este principio enciclopédico Wikipedia es el quinto entre los *websites* más visitados del mundo y el más popular de los textos de referencia presentes en Internet: más que Amazone y eBay, y tanto al menos como MySpace, Facebook, y YouTube. Y gratuito y sin publicidad: en inglés *free* significa «libre» y «gratis».

Wikipedia tiene una estructura y una lógica que se apoyan en los principios fundamentales del medio: la posibilidad de que un número ilimitado de agentes intervengan en una única obra-sitio sin que ninguno de ellos pueda arrogarse la autoría y sin que ninguno de ellos tenga la prerrogativa de dar por concluida y cerrada la obra.

^[11] CARRILLO, Jesús: *Arte en la red*, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), Madrid 2004, p. 206.

Fundada en 2001 —por Jimmy Jumbo Wales y Karry Sanger— es la enciclopedia más extensa nunca realizada, más que aquella, legendaria, de la antigua China^[12]. Desde su fundación se contabilizan unos 640 millones de visitas y en los últimos tiempos, al menos 244 millones al año. Todos sus colaboradores están fuertemente motivados; son unos 75.000 voluntarios, y pueden participar en la redacción proponiendo nuevas voces, ampliando o reduciendo algunas de ellas o suprimiendo otras.

Paolo Fabri^[13], la describe como la «megaenciclopedia de la red» y destaca los tres puntos siguientes:

1. Ese singular tipo de texto que es la enciclopedia ha dudado siempre, a la hora de realizar su trabajo de sistematización del universo cognoscible, entre el modelo teológico del árbol y el antropológico de la selva, manteniéndose en una tensión permanente entre el cladograma estable del conocimiento total y el rizoma móvil de todos los saberes.

Sin embargo, la red ha exasperado la demanda de localizar, acumular, memorizar, repertoriar, organizar, seleccionar las informaciones potencialmente relevantes. ¿Qué novedad ofrece Wikipedia en una sociedad cognitiva caracterizada por una oferta continua e inagotable de textos de referencia? En primer lugar su forma y luego su naturaleza expresiva. La «neo»-pedía, como algunos la llaman, es muy tradicional en su forma. De hecho ha absorbido la clásica Enciclopedia Británica de 1911 —hoy de dominio público, como otras celebradas enciclopedias del pasado— que está organizada alfabéticamente y no por método.^[14] Es la respuesta anglosajona a la Encyclopedie de los ilustrados franceses que había hecho suya y reformado la de Chambers —incluida en Wikipedia— manteniendo su impostación baconiana: la división del conocimiento en memoria, razón e imaginación, esto es historia, filosofía y arte.

*A partir de la gran empresa intelectual de Diderot y D'Alembert, desde mediados del siglo XVIII en adelante la enciclopedia encontró un orden discursivo alejado del sistema filosófico y de la acumulación erudita, del modelo de la biblioteca y de la propedéutica didáctica. Un formato intermedio, similar a los glosarios culturales o a los diccionarios que hace inaplicable la distinción filosófica avanzada por Umberto Eco entre una «enciclopedia» dotada de propiedades factuales y un «diccionario» compuesto de propiedades exclusivamente conceptuales, limitadas y definibles (la hipótesis semiótica de Eco identifica sin embargo la enciclopedia, a través de la *Sila silvarum* baconiana, con el gran zarzal rizomático de Deleuze y Guattari.)*

2. Wikipedia busca más la comunicación que la conservación. Ha reforzado el objetivo didáctico —en relación a Encarta, por ejemplo— y mundializa los conocimientos sin soñar, ni siquiera asindóticamente, con alcanzar la totalidad del saber. Pero no es un inventario sin invención. Si bien excluye explícitamente las investigaciones

[12] China tiene una rica tradición enciclopédica, pero fue en el siglo XV cuando el emperador de la dinastía Ming Cheng Zu ordenó redactar el *Yongle Dadien* —Gran colección de la era Yongle—.

[13] FABRI, Paolo: *Wikipedia, la megaenciclopedia de la red*. Revista de Occidente, nº 343, Diciembre 2009.

[14] Wikipedia, a diferencia de Saturno, sigue devorando a sus padres. Estrechamente vinculada a Google, ha absorbido el Dictionary of Roman and Greek Biography de Smith, la Enciclopedia de Nuttall de 1906, la General Biography de Aikens, el Biographical Dictionary de Rose, el Bible Dictionary de Easton, en 2001, un bloque de artículos del Short Account of the History of Mathematics de W.W. Rouse Ball, y así sucesivamente.

originales y las noticias nuevas –conceptos hechos, en el sentido en que se habla de frases hechas–, por otro lado ha reducido los tiempos de registro de los nuevos saberes: su «puesta al día» es literal.

Wikipedia no se expresa en el discurso continuo de los tratados, pero tampoco es sólo una compilación erudita. Es una relación terminológica de conceptos, más no una nomenclatura, es decir un léxico, y ello la hace fácilmente traducible. Está ordenada alfabéticamente y no por temas; una disposición empírica y no lógica que hace que su saber sea abierto y fragmentario pero elástico, cohesionado y dinamizado por las lagunas, los reenvíos y los rótulos –donde las figuras ilustran los textos y los textos nombran las figuras. Y multimedia: mientras que las viejas enciclopedias siempre fueron “iconóforas”, portadoras de imágenes, como los grabados de la Encyclopédie, que eran auténticas escenas teatrales y a partir de la invención de la imprenta, diagramas –Wikipedia es una obra virtualmente lírica, aunque esto no baste para hacer de ella algo tan “fun and additive”- divertido y adictivo- (J.Wales).

3.Sin embargo hay una diferencia relevante respecto a cualquier otro diccionario o léxico cultural, que con frecuencia había sido empresa o idea de una sola persona –así ocurrió en la pansophia de Comenio, la Enciclopedia Metropolitana de Coleridge o el Grand Larousse Illustré. El carácter rizomático o enciclopédico de Wikipedia es el resultado de la apertura antiproteccionista a cualquiera que quiera redactar o modificar, incluso de forma anónima o bajo seudónimo, una o más voces. O introducir imágenes y sonidos, o alterar los reenvíos. De 2001 es en efecto la primera instrucción de uso: “ignora todas las reglas: si las reglas te ponen nervioso, te deprimen o te impiden participar en Wiki, ignóralas por completo y sigue adelante a tu manera”. “Todos libres”, en suma, y con la recomendación de “mojarse”, (be bold!). A esa llamada han acudido en efecto autodidactas y personas dotadas de una costosa educación, vanidosos y altruistas, pedantes, operadores turísticos que han encontrado maneras de hacerse interesados, solidarios y sociales en solitario. Wikipedia ya no es una laudable “obra pía” institucional de una cultura nacional, como la Treccani en Italia o la Espasa en España (es reciente la insurrección de los bloggers españoles contra los hurtos perpetrados por la variante electrónica de la Espasa, en perjuicio de Wikipedia: numerosas biografías literarias, de Boccaccio a Nabokov y sobre todo la de Baltasar Gracián).

Las consecuencias sorprendentes a pesar de los vandalismos (hay taggers de enciclopedias) y de las intervenciones interesadas (Estados y empresas han intervenido para orientar, dirigir o rectificar informaciones que les desagradan), Wikipedia goza de una fiabilidad a la que no aspira. Se quiere corregible ¡aunque a continuación hable de wiki-reality! Sus fundadores siempre han proclamado que su objetivo no es la verdad e insinuado que los periódicos, los medios y las mismas enciclopedias están repletos de errores que por otra parte no son rápidamente corregibles.

Pero algunos episodios sobresalientes —biografías satíricas de hombres públicos, identidades falsas, inserciones publicitarias, etc.— han hecho más peligrosa la navegación. El problema no son sólo los contenidos, sino las reglas de organización y selección que se explicitaban en las viejas enciclopedias pero que hoy son cada vez más difíciles de definir y encontrar.

Entre los administradores —sin capacidad decisoria— de Wikipedia han surgido dos escuelas de pensamiento. Los Inclusionistas, que aplican el principio epistemológico de Feyerabend —everything goes (todo vale)— los Tachadores, que rechazan las noticias de blogs, efectúan purgas de web-comics y defienden voces pertinentes de quienes quisieran cancelarlas —hasta han creado una deletionpedia, enciclopedia de informaciones injustamente descartadas. El gran debate afecta a la libertad de información de la web —China ha oscurecido parcialmente el sitio— y ocupa hoy una cuarta parte de las contribuciones a Wikipedia. Gradualmente, o al menos así nos parece, lleva al establecimiento consensuado de instrucciones accesibles.

En la sociedad de la información ¿ha dejado de ser la enciclopedia un «ciclo de conocimiento» para empezar a adoptar la forma abierta de la espiral, de una Espiropedia? O, peor aún, ¿se ha extraviado su proyecto didáctico en la nebulosa de la web, como si se tratase de una Rizopedia o una Caospedia?

La Wikipedia no es sólo un texto de consulta destinado a ocupar los estantes de la biblioteca, sino parte del medio reticular en que vivimos. Un signo y un componente reflexivo del estado de la información en los tiempos de la web. Sus fundadores se encuentran muy alejados del pathos de «unificar lo que está roto»; creen anárquicamente en un orden conseguido a partir de ajustes cambiantes, en los que unos actores miopes, dotados de conocimientos locales, sólo toman en consideración conocimientos próximos a ellos. Sin embargo, en la confusa abundancia de opciones y en el torbellino continuo de descartes se alcanzan unas condiciones generales y evolutivas de equilibrio. Las redes descentran los ordenamientos y echan abajo las jerarquías. (DE MOMENTO) Wikipedia es una enciclopedia politeísta sin el recurso trascendente a un ojo clarividente que decide su sentido y su valor. ¿Cuál es la razón de su presente fortuna y de sus venideras dificultades?...^[15]

6.3- Creación colectiva en la red

Con cerca de 4000 millones de usuarios, Internet va camino de convertirse realmente en una red global, formando parte de la realidad cotidiana, al menos en los países del primer mundo, como espacio inmaterial constituido por un flujo constante de datos que se incrementa exponencialmente, la red de redes es para muchos artistas actuales una fuente inagotable de información para crear obras en permanente transformación, que son un dinámico reflejo del espíritu de nuestro tiempo.

^[15] FABRI, Paolo: *Wikipedia, la megaenciclopedia de la red*. Revista de Occidente, nº 343, Diciembre 2009.

^[16] CARRILLO, Jesús: *Arte en la red*, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), Madrid 2004, p. 207.

Desde su aparición y desarrollo a mediados de los años 90, la Web supuso una redefinición drástica de los términos en los que los artistas podrían plantearse su intervención en la formalización del medio. La nueva tecnología alimentaba la imaginación utópica de muchos artistas que veían Internet como un espacio libre de las trabas que impedían la comunicación universal. Su cualidad virtual parecía invitar al desarrollo ilimitado de la mediación artística en la configuración de ese nuevo mundo. Además, su estructura horizontal, de acceso fácil y económico, creaba la ilusión de una fusión definitiva de la práctica artística con el flujo general de la producción. Pero si la nueva Web resolvía con creces muchas de las cuestiones planteadas hasta ese momento, lo hacía a costa, sin embargo, de una homogeneización y estandarización equivalentes a las que habían sufrido el resto de los medios de masas, de las que los artistas tampoco escapaban. La estructura hipertexto al de la Web proporcionada no solo unos modos de hacer, sino también un modo de concebir el espacio comunicacional —como una tela de araña de «sitios» y «páginas» intercomunicados que uno puede o bien producir o visitar- y un sentido determinado en el uso de la misma: «la búsqueda por la navegación».

Según Jesús Carrillo,

una de las respuestas inmediatas a la aparición de la Web en el ámbito artístico fue la multiplicación de un tipo de prácticas que reconocían la estructura hipertexto al de la red como su marco necesario. Esta explosión de propuestas muy heterogéneas iba a utilizar como catalizador para darse a conocer en el mundo del arte el irónico apelativo de net.art, como si de una nueva vanguardia se tratase. Como en una Soirée dadaísta, el nombre net.art había sido tomado en 1995, según el artista esloveno Vuc Kotic, de un mensaje de correo electrónico mal cifrado que contenía dicha serie de signos entre la retahíla incomprendible del código ASCII: 'g#\;Net.Art{s1'^. [16]

Para Claudia Gianetti las formas que constituyen lo que ella denomina *Ars Telemática*, la conectividad, la hipertextualidad y la interactividad, están ligadas a una redefinición general de la autoría artística como una autoría plural y de participación colectiva. Gianetti encuentra aspectos de la teorización que Mijail Bajtin hace del carnaval directamente aplicables a la lógica de la red: el carácter colectivo y comunicativo del espacio, la ambivalencia de los roles entre emisor y receptor, la sustitución de la identidad fija por la naturaleza performativa y mudable de la máscara, y la ausencia de una delimitación clara entre lo artístico y lo cotidiano. Como el carnaval bajtiniano, la Web tendría la cualidad de ofrecer un entorno desterritorializado y sin fronteras donde poder desarrollar una sociabilidad libre de los constreñimientos del poder. Algunos incluso

[16] CARRILLO, Jesús: *Arte en la red*, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), Madrid 2004, p. 207.

aseguran que su expansión y su diseminación por todos los estratos de lo social podrían desencadenar un desequilibrio de las estructuras jerárquicas existentes.^[17] Gianetti cita la definición de Internet que, en este sentido, fórmula Otto Rössler: «Internet es un bomba...una bomba benéfica, un regalo». Así mismo, Rössler creía que el Internet del futuro sería Lampsacus, el lugar del nacimiento de todo el que se conecte con él.

El grupo Knowbotic Research, del cual hemos introducido algunas obras en el capítulo tres, ha investigado ampliamente las relaciones existentes entre las nuevas formas de «trabajo inmaterial» y la emergencia de un nuevo tipo de actuación colectiva que ellos denominaban «agencia conectora». En sus palabras, esta agencia conectora «apunta la posibilidad de un nuevo tipo de esfera pública solamente posible en y por las redes electrónicas. Esta esfera pública sólo se desarrollará si existen formas complejas de interacción, de participación y aprendizaje, que exploten las posibilidades de las redes y del lugar a formas nuevas y creativas de presencia, de visibilidad, de acción, en pocas palabras, de lo público.»^[18]

Muchos de los proyectos y de las obras que consideramos hoy pioneras del arte en la red inciden sistemáticamente en el papel protagonista de la autoría colectiva en el nuevo sistema comunicacional. El *Internet File Room* del artista catalán Antoni Muntadas, es un caso paradigmático.^[19] Producido en 1994 conjuntamente por Paul Brenner, de la Randolph Street Gallery de Chicago y Maria Roussos, de la Universidad de Illinois, *The File Room* es un archivo abierto de construcción colectiva que pone a disposición del usuario de Internet aquellos casos de creación artística o literaria que por una razón u otra han sido objeto de censura y retirados de circulación pública. En su versión original utilizada el primitivo navegador *Mosaic*, que, por entonces, parecía garantizar la máxima accesibilidad y también la fácil adición de documentos sobre nuevos casos de censura que fueran recopilando los usuarios. Actualmente puede accederse a él a través de los navegadores convencionales de la red.

En *The File Room*, Muntadas pretende una transformación revolucionaria de la noción de archivo, aquel instrumento por el que las mismas instituciones responsables de los actos de censura organizan, controlan y manipulan la información y la memoria de una comunidad. *The File Room*, como encarnación de la red incipiente en su conjunto, se ofrece como un archivo abierto, interactivo y de autoría colectiva, dedicado justamente a denunciar cualquier intento de limitar o cortar los flujos de comunicación y creación.

La obra del veterano Douglas Davies, *La primera frase colectiva del mundo –The world's*

[17] Ibid, p. 228.

[18] KNOWBOTIC RESEARCH, «lo-dencies», en *Net_Condition Art and Global Media*, eds. Peter Weibel y Timothy Druckery, Cambridge, Mass., MIT, 2001, p. 307.

[19] www.thefileroom.org (consultado el 12 de diciembre de 2011)

first collaborative sentence—, concebida ese mismo año, aplica de un modo literal a la red las recomendaciones que Bretch y Benjamin se hicieron sobre el uso revolucionario de los medios tecnológicos en los años 30. Davies ya había explorado durante los años 70 y 80, junto con Nam June Paik y otros pioneros de videoarte y el arte comunicacional, la utilización de los nuevos medios como instrumento para subvertir la línea fronteriza entre el autor y el público. En este caso, Davies ve en la primitiva Web la posibilidad de una obra realmente colectiva, más allá de las limitaciones del espacio, del tiempo y el número de participantes, virtualmente infinito. La obra fue concebida originalmente para la exposición interacciones (1967-1981), celebrada en el Lehman College de Nueva York, y sería donada al año siguiente al Whitney Museum. La obra tiene una estructura y una lógica muy simples que se apoyan en los principios fundamentales del medio: la posibilidad de que un número ilimitado de agentes intervengan en una única obra-sitio sin que ninguno de ellos pueda arrogarse la autoría y sin que ninguno de ellos tenga la prerrogativa de dar por concluida y cerrada la obra. Cualquier individuo o grupo, en cualquier lengua que admita el teclado, puede añadir sus palabras a la frase iniciada en 1994. La única condición para el potencial escritor es que no acabe su frase con un punto. Las contribuciones superaban en el año 2000 el cuarto de millón. En palabras de Jesús Carrillo:

El modo en que describe Davies la obra, «es como un ser vivo... canta y baila», recuerda el particular espíritu de Fluxus, proclive al movimiento, la apertura y el solapamiento y confusión de los ámbitos del arte de la vida. Al comparar las propuestas contemporáneas de Muntadas y Davies comprobamos su común optimismo en las posibilidades de la red para romper las barreras de la autoría individual. Sin embargo es posible, también, detectar la articulación de dos nociones paralelas de la agencia colectiva. La de Muntadas, que podemos conectar con el pensamiento político europeo continental, supone la «toma» del archivo por la colectividad y su puesta al servicio de una reivindicación común. Para él la agencia colectiva es una entidad reflexiva y dotada de una misión liberadora. La red tendría la función de catalizar dicho potencial inherente a la masa social. Davies, por el contrario, se vincula a una aproximación norteamericana o anglosajona que concibe la colectividad como «patchwork», como adición de subjetividades creativas individuales movidas por impuestos diversos. La primera frase colectiva del mundo se presenta como una orgía en la que se mezclan elementos heterogéneos creando un ruido babélico, que para él es ya suficientemente transgresor.^[20]

La posibilidad de emplear la red como algo más que un canal de difusión y participación halla su mejor ejemplo en el programa *Carnivore*^[21] (2001) del colectivo Radical Software Group. Inspirado en DCS1000, software creado por el FBI para espiar las comu-

[20] CARRILLO, Jesús: *Arte en la red*, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), Madrid 2004, p. 227.

[21] Radical Software Group. *Carnivore*, RSG, <http://r-s-g.org/carnivore/about.php> (consultado el 22 de diciembre de 2011)

nicaciones en la red, *Carnivore* detecta los paquetes de datos que circulan en Internet y permite, por medio de interfaces elaboradas por diversos artistas, interpretarlos de diversas formas. Así, el tráfico de información en la Red puede visualizarse como un gráfico en constante transformación, como en *amalgamatmosphere* (2001) de Joshua Davis^[22], o dirigir una flota de coches de radio control, como en *Police State* (2003)^[23], de Jonah Brucker-Cohen, quien ha desarrollado diversos proyectos que conectan el flujo de datos con la realidad física, entre los que destaca *Alerting infrastructure!* (2003)^[24], un martillo hidráulico que perfora la pared del edificio de una organización en función de las visitas que se realizan en su sitio web. En palabras de Pau Waelder,

con la llegada de la web 2.0 y los servicios de Google y otros, empieza una nueva relación entre el arte y la información. Experimentos conceptuales que se nutren de motores de búsqueda (como Searching for the Truth, Natalie Bookchin, 2000^[25]), que encuentran versiones más sofisticadas que por medio de las API (interfaz de programación de aplicaciones) de sitios web, permiten elaborar complejos «mass-hups» o combinaciones de datos obtenidos de mapas, archivos de fotos y sonidos, chats y un sin fin de datos, a menudo son invisibles al internauta. A diferencia de los datos recogidos por Carnivore, más abstractos, los obtenidos con estas herramientas dan lugar a obras que emplean información concreta (imágenes, textos) generada por los propios usuarios y que reflejan de manera creciente aspectos íntimos y personales de su vida. Internet es un medio por el que circulan no sólo datos numéricos, sino experiencias, recuerdos, testimonios, huellas de las personas que emplean esta red de máquinas.^[26]

Para el historiador Jesús Carrillo, el desarrollo posterior de los usos de internet, tanto en el ámbito del trabajo como en el del ocio, ha diluido los espejismos de la colectividad carnavalesca y del imaginario ilustrado latente en la obra de Muntadas. Y apunta como ejemplo que las obras del artista Mark Napier^[27] dan muestra del fin de la utopía colectivista de Internet:

... la obra de Mark Napier y, en especial, The Digital Landfill de 1998, es una reflexión irónica sobre la función real de la web en nuestra vida diaria. The Digital Landfill no es sino un gran basurero donde el usuario puede vaciar la enorme cantidad de material desechable que se acumula en la papelera del ordenador. La colectividad que se reúne alrededor de la huelga no se lee ya como una masa de ciudadanos unidos para luchar contra la censura, ni como un infinito número de creadores deseosos de colaborar en una obra universal, como en los casos respecti-

[22] Joshua Davis, Branden Hall y Shapeshifter, *amalgamatmosphere*, Praystation, <http://ps3.prystation.com/pound/assets/2001/11-20-2001/index.html> (consultado el 22 de diciembre de 2011)

[23] Jonah Brucker-Cohen, *Police State*, Coin-Operated, <http://www.mee.tcd.ie/~bruckerj/projects/policestate.html> (consultado el 22 de diciembre de 2011)

[24] Jonah Brucker-Cohen, *Alerting infrastructure!*, Coin-Operated, <http://www.mee.tcd.ie/~bruckerj/projects/alertinginfrastructure.html> (consultado el 22 de diciembre de 2011)

[25] Natalie Bookchin. *Searching for the Truth*, <http://bookchin.net/firstTruth/index.html> (consultado el 22 de diciembre de 2011)

<http://www.mee.tcd.ie/~bruckerj/projects/alertinginfrastructure.html> (consultado el 22 de diciembre de 2011)

[26] WAELDER, Pau: *Estética del flujo*. http://www.pauwaelder.com/articles/artes_32_media_art.pdf (consultado el 22 de diciembre de 2011). Pau Waelder es crítico de arte y comisario independiente, especializado en arte digital. Ha publicado en diversos medios, entre los cuales Furtherfield, Artnodes, Leonardo, Vernissage TV y A mínima. Corresponsal de art.es en Baleares (España).

[27] Obras del artista Mark Napier: www.potatoland.org (consultado el 17 de diciembre de 2011)

vos de Muntadas o Davies, sino como un conjunto de trabajadores o consumidores, igualmente numerosos cuyo rastro colectivo más evidente es la producción de residuos, tal como ocurre en el ámbito general de la sociedad capitalista. Una de sus obras más recientes, Riot, que fue incluida dentro de la bienal de arte americano del Whitney Museum en 2002, devuelve esa misma visión cacofónica de la acción colectiva en la red. La obra consiste en invitar al usuario a volcar sobre la pantalla alguna de las últimas páginas que ha visitado con su ordenador de tal manera que se superpongan las imágenes y los textos en una imagen ininteligible.

A pesar de las reticencias ante cualquier imaginación utópico-colectivista o de «agencia conectora» que se derivan de los ácidos comentarios de Mark Napier, lo cierto es que se observa desde los primeros años del arte en la red un marcado abandono de los modos de producción y de autoría individuales y la utilización masiva de modos de trabajo en equipo y la construcción de identidades con nombres colectivos para firmar las obras. (...) Pueden apuntarse distintas razones para este fenómeno:

- *La tradición específica de un arte de vanguardia, situacionista o Fluxus, con el que se identifican las primeras manifestaciones del arte en la red y que tiene entre su ideario la superación de los modos convencionales de autoría.*
- *La prioridad dada a los procesos de transferencia abierta, continuo y reticular sobre las nociones de origen y de terminal dentro de la estética del arte comunicacional desde los años 70, del que derivan algunos de los pioneros del arte en la red.*
- *La naturaleza tecnológica compleja del medio utilizado, que favorece la acción cooperativa sobre los modos de producción individual.*
- *La idea de «carnaval», que prevalece en las primeras etapas del arte en la red y que favorece la sustitución de la identidad personal por los procesos informativos y la máscara.*
- *La fuerte presencia de un marco interfaz telemático, un espacio intermediario entre el autor-productor y el receptor —el sitio o página web—, que absorbe para sí gran parte del peso simbólico del proceso artístico. La dirección URL desplaza al autor como «origen» de la obra.*
- *El nuevo papel protagonista que cobra el acto de recepción mediante el uso de los dispositivos de interactividad que definen el arte en la red, que previenen la cristalización de nociones de autoría autosuficiente.^[28]*

Algunos artistas como Jodi.org, colectivo belga-holandés formado por Joan Heemskerk y Dirk Paesmans, surgen como un intento consciente de situar la autoría dentro del entorno virtual, desterritorializado e interactivo de Internet. Jodi o Jodi.org sólo existe en el medio digital. La ocultación de la identidad personal se justifica

[28] CARRILLO, Jesús: Arte en la red, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), Madrid 2004, pp. 230 y 231.

como un intento de huir de las codificaciones nacionales, raciales o de género que, para ellos, son esencialmente exógenas a la naturaleza de la red, cuya independencia y autonomía deben ser defendidas:

«Que la gente ignore quién está detrás da más fuerza a nuestro trabajo. Muchos tratan de diseccionar nuestra página mirando en el código. Gracias al anonimato de nuestro sitio no nos pueden juzgar por nuestra cultura nacional u otra razón similar. De hecho Jodi no pertenece a ninguna cultura en el sentido nacional o geográfico de la palabra. Sé que suena romántico, pero existe una ciudadanía del ciberespacio... Nuestra obra viene de dentro del ordenador, no de un país.»^[29]

Jesús Carrillo señala a ASCII Art Ensemble^[30] como una tipología diferente de agencia colectiva en la que la autoría queda relegada a un segundo plano a favor del instrumental o el lenguaje:

En este caso no encontramos una colaboración sostenida, sino un grupo cuya identidad y duración están estrechamente relacionadas con la relación de un proyecto específico. Sus componentes son, por una parte, los miembros de Ljudmila Media LaB de Liubliana (Eslovenia) Vuc Kosic, pionero, animador e inventor del término net.art, y Luka Frelj, y, por otra, Walter Crujisen, fundador del portal Desk.nl. Tras coincidir en Amsterdam en 1998 decidieron crear un software libre basado en aplicaciones Java^[31] que permiten trasladar a código ASCII —un lenguaje de programación intraducible al lenguaje natural— imágenes en movimiento. La utilización de los textos ASCII como base para crear imágenes había sido una práctica muy común en la era «primitiva» de Internet, previa al desarrollo de los métodos para transmitir imágenes «verdaderas» en la Web. Las imágenes ASCII se construían por los propios usuarios y se diseminaban a través de medios fundamentalmente textuales como el correo electrónico y los USENET. Mediante esta irónica llamada al arqueologismo informático, ASCII Art Ensemble pretendía hacer evidente el desplazamiento sistemático que hacen los interfaces convencionales del código «real» que rige la comunicación entre humanos y, consecuentemente, el creciente extrañamiento del usuario respecto al conocimiento y el control de los procesos tecnológicos.^[32]

Carrillo señala a Irational o Irational.org, como un caso diferente, en el sentido de que si bien es un grupo «estable» de cinco miembros —Heath Bunting, Daniel García Andújar, Minerva Cuevas, Rachel Baker y el «misterioso» Marcus— éstos incorporan a su modo de trabajo una estructura de red desterritorializada que nada tiene que ver con la autoría compartida de Jodi. Heath Bunting y Rachel Baker residen en Gran Bretaña, Daniel

[29] JODI (entrevista), *Readme! ASCII Culture and the Revenge of Knowledge*, Amsterdam Autonomedia, 1999, pp. 232.240.

[30] ASCII (acrónimo inglés de American Standard Code for Information Interchange — Código Estándar Estadounidense para el Intercambio de Información), pronunciado generalmente [áski] o [ásci], es un código de caracteres basado en el alfabeto latino, tal como se usa en inglés moderno y en otras lenguas occidentales. Fue creado en 1963 por el Comité Estadounidense de Estándares (ASA, conocido desde 1969 como el Instituto Estadounidense de Estándares Nacionales, o ANSI) como una refundición o evolución de los conjuntos de códigos utilizados entonces en telegrafía. Más tarde, en 1967, se incluyeron las minúsculas, y se redefinieron algunos códigos de control para formar el código conocido como US-ASCII. El código ASCII utiliza 7 bits para representar los caracteres, aunque inicialmente empleaba un bit adicional (bit de paridad) que se usaba para detectar errores en la transmisión. A menudo se llama incorrectamente ASCII a otros códigos de caracteres de 8 bits, como el estándar ISO-8859-1 que es una extensión que utiliza 8 bits para proporcionar caracteres adicionales usados en idiomas distintos al inglés, como el español. ASCII fue publicado como estándar por primera vez en 1967 y fue actualizado por última vez en 1986. En la actualidad define códigos para 33 caracteres no imprimibles, de los cuales la mayoría son caracteres de control obsoletos que tienen efecto sobre cómo se procesa el texto, más otros 95 caracteres imprimibles que les siguen en la numeración (empezando por el carácter espacio). Casi todos los sistemas informáticos actuales utilizan el código ASCII o una extensión compatible para representar textos y para el control de dispositivos que manejan texto como el teclado. Consultado en: <http://es.wikipedia.org/wiki/ASCII> el 17 de diciembre de 2011.

García Andújar en Valencia y Minerva Cuevas en México. Irational está concebido en sí mismo como una red que, a su vez, hace propuestas que no tienen una estructura de «obra cerrada», sino que pretenden convertirse en instrumentos de uso político y en estímulo para la generación de más redes. En su página Web afirman que

«Irational.org es un sistema internacional destinado a desarrollar información irracional para los desplazados y los vagabundos. Irational.org apoya a los artistas y organismos independientes que necesiten mantener sistemas de información crítica. Éstos «irracionales» crean obras que ignoran las fronteras entre las empresas, el arte y la ingeniería. Los «irracionales» principales son actualmente cinco y estamos en el proceso de consolidación de una estructura de sistema para convertirnos en una red más efectiva y autosuficiente. Estamos produciendo una caja de herramientas de software rápida, barata y adaptable a las necesidades del usuario. Nuestro objetivo es dotar de instrumentos al público general.»^[31]

Para uno de sus principales mentores, el pionero del arte de la comunicación de los años 80 Heath Bunting, la red exige la invisibilidad del creador individual o colectivo. No sólo eso, la obra artística misma también debe aspirar a esa invisibilidad, una vez que ha sido adoptada y adaptada libremente por el usuario para su utilización particular. La página de Irational.org no es sino un listado de sus proyectos, inspirados en esa función abierta y democrática del trabajo artístico.

Un modelo colectivo que merece especial análisis es el de Critical Art Ensemble –uno de los grupos que ya introducíamos en el capítulo tres–, activos desde 1986, son uno de los grupos más veteranos en la teoría y la práctica artística crítica antes de la consolidación de Internet y la aparición de la Web. Más que por sus intervenciones artísticas destacan por la relevancia de su obra teórico-crítica, desarrollada en los libros *The Electronic Disturbance*, *Electronic Civil Disobedience*, *Flesh Machine*, *Digital Resistance* y *Molecular Invasion*, accesibles desde su página www.critical-art.net, y en sus intervenciones en los principales foros de debate sobre arte, tecnología y activismo. Tanto su trayectoria teórica como práctica se ha orientado a la investigación de posibles formas de hacer cooperativo que permitan luchar contra las dinámicas de desarticulación de la cohesión social y de presión dentro del capitalismo avanzado. *En Digital Resistance afirman:*

^[31] Java es un lenguaje de programación orientado a objetos, desarrollado por Sun Microsystems a principios de los años 90. El lenguaje en sí mismo toma mucha de su sintaxis de C y C++, pero tiene un modelo de objetos más simple y elimina herramientas de bajo nivel, que suelen inducir a muchos errores, como la manipulación directa de punteros o memoria. Con respecto a la memoria, su gestión no es un problema ya que ésta es gestionada por el propio lenguaje y no por el programador.

Las aplicaciones Java están típicamente compiladas en un bytecode, aunque la compilación en código máquina nativo también es posible. En el tiempo de ejecución, el bytecode es normalmente interpretado o compilado a código nativo para la ejecución, aunque la ejecución directa por hardware del bytecode por un procesador Java también es posible.

La implementación original y de referencia del compilador, la máquina virtual y las bibliotecas de clases de Java fueron desarrollados por Sun Microsystems en 1995. Desde entonces, Sun ha controlado las especificaciones, el desarrollo y evolución del lenguaje a través del Java Community Process, si bien otros han desarrollado también implementaciones alternativas de estas tecnologías de Sun, algunas incluso bajo licencias de software libre.

Entre diciembre de 2006 y mayo de 2007, Sun Microsystems liberó la mayor parte de sus tecnologías Java bajo la licencia GNU GPL, de acuerdo con las especificaciones del Java Community Process, de tal forma que prácticamente todo el Java de Sun es ahora software libre. Consultado en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Java_\(lenguaje_de_programaci%C3%B3n\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Java_(lenguaje_de_programaci%C3%B3n)) el 17 de diciembre de 2011.

^[32] CARRILLO, Jesús: *Arte en la red*, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), Madrid 2004, pp. 232-233.

^[33] www.irational.org/cgi-bin/cv (consultado el 17 de diciembre de 2011)

Aunque están en una posición secundaria en cuanto a posibilidades de organización cultural, las células y coaliciones presentan aún una alternativa viable a las prácticas culturales individuales. La acción colectiva resuelve algunos de los problemas de una economía cultural dirigida por el mercado al permitir escapar al individuo de sus distorsionadas relaciones con las instituciones. Es más, la acción colectiva ayuda a aliviar la intensidad de la alienación que surge de una cultura excesivamente racionalizada instrumentalizada, al trasladar algunos de los aspectos positivos de las redes de amistad al ámbito productivo. Por esta razón, el Critical Art Ensemble cree que la investigación artística en formas alternativas de socialización es tan importante como la tradicional investigación sobre los materiales, los procesos y los productos.^[34]

Aun defendiendo esta postura colectiva, Critical Art Ensemble ha intervenido siempre para recordar la falacia de aquella imagen utópica en que la red aparecía como un espacio autónomo y libre de las operaciones del poder en cualquier otro ámbito. Ya en 1995, comentaban lo siguiente:

Aunque sea triste que el Critical Art Ensemble lo diga, en la mayor parte de la red el capitalismo sigue funcionando como siempre. Es un lugar para el orden represor, para los negocios financieros del capital y para el consumo excesivo. A pesar de que una pequeña porción de la red esté siendo utilizada con fines benéficos y para resistir contra las estructuras autoritarias, su función global no tiene nada de humanitaria. Del mismo modo que no podemos tomar el ejemplo del barrio bohemio como representativo de toda la ciudad, tampoco debemos asumir que nuestras reducidas áreas de libertad son representativas del imperio digital. Tampoco podemos confiar nuestro futuro a las promesas vacías de un seductor que carece de amor en su corazón.^[35]

La acción cooperativa sigue siendo para el Critical Art Ensemble un imperativo de la lucha política y de la creación artística y no una mera consecuencia de la era tecnológica. A pesar de su prevención respecto a los medios, entienden, y ello les ha llevado a agrias polémicas con los defensores de lo local como baluarte de la resistencia antiglobalización, que en la era del capitalismo informacional el antagonismo no se puede desarrollar en unas calles vaciadas de vida pública, sino en el ámbito de las redes de comunicación desterritorializadas. Es lo que ellos denominan «desobediencia electrónica»: un uso táctico, en el sentido que De Certeau da a la palabra, de los medios que se distancia de cualquier esencialismo, tanto del tecnofílico como del ludista, y que permite el diseño de modos de acción colectiva diferentes según el contexto y el objetivo final.^[36]

Aunque es imposible establecer un reemplazo generacional en un fenómeno cultural que cuenta con dos décadas escasas de vida, Jesús Carrillo se atreve a reconocer signos

[34] Digital Resistance, <http://www.critical-art.net/books/digital/tact4.pdf>, pp. 72-73 (consultado el 19 de diciembre de 2011)

[35] Utopian Promises-Net Realities, <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-1-9511/msg00018.html> (consultado el 19 de diciembre de 2011)

[36] CARRILLO, Jesús: *Arte en la red*, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), Madrid 2004, p. 236.

de mayor vitalidad en ciertos proyectos de acción colectiva, que en otros. Entre los primeros él destaca dos proyectos:

- 1)®TMark
- 2)Technologies to the People®

Ambos proyectos tienen ciertos elementos comunes:

- 1) el no tomar la web como un ámbito autónomo de acción y jugar con la absoluta permeabilidad del medio;
- 2) el utilizar las posibilidades de la red para aglutinar la voluntad de acción cívica y cooperación colectiva ya existente en la sociedad, sin intentar proyectar sobre ésta ningún tipo de imaginación tecnofílica.

6.3.1- ® TMark

el colectivo californiano ®TMark utiliza, desde su misma naturaleza jurídica de sociedad anónima de inversiones registrada, en Delaware, la vieja estrategia del 'détournement' situacionista, llevándola hasta sus últimas consecuencias. Su funcionamiento real y continuado, sin embargo, convierte la estrategia esperpéntica de los franceses en una táctica política efectiva. El colectivo asume una estructura organizativa y operativa típica del sistema capitalista, orientada a la captura de financiación anónima para desarrollar iniciativas empresariales privadas y basada en la garantía de la confidencialidad de todas las operaciones y agentes que en ellas intervienen. Dicha estructura, perfectamente codificada, adquiere en ®TMark un sesgo totalmente inesperado al sustituir el beneficio económico como aglutinante de la acción colectiva por el beneficio cultural y político. ®TMark toma de la estructura capitalista los instrumentos para su crítica y su cuestionamiento.

Nacida, o mejor dicho, registrada, en 1993, ®TMark no da el salto a la Web hasta cuatro años después, tal como ocurriera con muchas empresas «reales» del ramo por aquella misma época. Nos encontramos, pues, con un grupo de activistas que «llevan el negocio» a la red, con todas sus consecuencias, pero que conservan una concepción instrumental de la misma. La estructura del portal es simple: se da cobijo a proyectos de acción y subversión política generados por individuos o colectivos muy diversos y en los que se combina lo estrictamente local con lo internacional. En la mayoría de los casos el motivo de las protestas y de las propuestas de boicot es la vulneración de los derechos o los abusos perpetrados contra la sociedad civil por las grandes compañías multinacionales y por las instituciones estatales que las amparan.

El procedimiento seguido por la mayoría de los proyectos se vincula a los métodos de apropiación, tergiversación y «tactical embarrassment» —«avergonzamiento público»— típicos de la «guerrilla de la información» europea, y tiene como fin el sacar a la luz pública los comportamientos ilegítimos de dichos agentes y obstaculizar sus acciones. Los medios que utilizan las grandes compañías para hipnotizar a los consumidores de sus productos son el objetivo preferido de las acciones amparadas por ®TMark.^[37]

Mark Dery describió sus actividades del modo siguiente:

Introducen ruido en la señal durante el proceso en que ésta pasa del transmisor al receptor, estimulando una interpretación idiosincrásica y no prevista de la misma. Perpetrando en los perpetradores, dotan de un sentido subversivo a los anuncios, las noticias y a cualquier otro artefacto mediático. Simultáneamente, los desenscriptan volviendo impotentes sus mecanismos de seducción.^[38]

Su objetivo es captar los medios económicos y humanos para que los proyectos puedan llevarse a cabo. Los inversores pueden hacer sus donaciones a través del portal, o participar uniéndose al debate o a la propia realización de los proyectos. Por otra parte, ellos se comprometen a tener informados a los inversores de los progresos y ganancias políticas y culturales que ha generado su dinero. Aunque muchas de las propuestas pueden llegar a suponer una violación de las leyes de protección de los derechos de autor y de reproducción, e incluso en algunos casos la vulneración del orden público, la estructura anónima y confidencial de la sociedad de inversiones dificulta enormemente su represión judicial y policial.

La primera intervención de ®TMark a gran escala, iniciada en su etapa previa a Internet, fue la financiación, con más de 8000 \$, de la llamada *Barbie Liberation Organization* (BLO).^[39] El proyecto consistía originariamente en cambiar los mensajes que acompañaban a los famosos muñecos G.I. Joe y Barbie, de modo que denunciaran la política de abuso laboral de Mattel, la compañía multinacional que los producía. Esta primera intervención de la BLO se prolongaría en sucesivas operaciones en la que recoge el portal de ®TMark. Muchos de los proyectos amparados por ®TMark tienen como fin el poner en evidencia la naturaleza ilegítima de los procedimientos utilizados por la industria del consumo cultural.

Una vez trasladada a la web, ®TMark extendería también a dicho entorno las acciones de boicot y protesta contra las grandes empresas que monopolizan el uso de Internet. Un caso paradigmático que ha marcado un hito en el activismo en la red es su orquestación

[37] CARRILLO, Jesús: *Arte en la red*, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), Madrid 2004, pp. 237-238.

[38] <http://www.levity.com/markdery/culturejam.html>, también citado en: <http://journal.media-culture.org.au/0306/04-jamming.php> (enlaces consultados el 15 de diciembre de 2011)

[39] El nombre recuerda al colectivo Billboard Liberation Front, un grupo pionero del *Cultur Jam* comprometidos con la desactivación de mensajes de las grandes vallas publicitarias en las autopistas norteamericanas y cuyo trabajo se remonta a los años 70. Para más información ver su web: <http://www.billboardliberation.com> (consultada el 21 de diciembre de 2011)

de las así llamadas «guerras Etoy». Etoy era, y sigue siendo, un portal pionero de acción cultural y artística de origen suizo, que llegó a recibir un premio por su labor y originalidad en Ars Electronica. Fundado en 1995, Etoy utilizaba la dirección www.etoym.com. La compañía juguetera multinacional eToysInc., creada en 1996, logró que un juez de Los Ángeles decretara en 1999 la prohibición a Etoy del uso de su dirección web puesto que tal nombre había sido registrado en exclusividad en Estados Unidos por la productora de juguetes. Previamente Etoy había rechazado la oferta de eToys Inc. de vender su dominio por 50.000 \$. Tal decisión judicial iba a detonar una serie de acciones conocidas como las «guerras Etoy» en que participarían, orquestadas por ®TMark, la mayoría de los individuos y grupos activistas de la red, The Thing e Irational entre ellos. Las acciones fueron muy variadas. Destacan en el 'Floodnet' al modo zapatista que saturó el portal de eToysInc. en las fechas previas a las compras de Navidad, las repetidas acciones de «hackeado» llevadas a cabo por el Electronic Disturbance Theater, la creación de un Etoy Fund con acciones para apoyar financieramente las reclamaciones legales de Etoy y la puesta en marcha de campañas de concienciación entre los empleados, inversores y clientes de eToysInc. utilizando la web y el correo electrónico de un modo masivo, y una manifestación de 200 personas frente al museo de arte contemporáneo de Nueva York. Como consecuencia, muchos inversores de la empresa juguetera retiraron su capital, cayendo en picado su cotización bursátil. Durante los litigios, la compañía juguetera llegó a ofrecer 400.000 \$ a cambio de un acuerdo. Personajes del arte en la red como Heath Bunting aconsejaron que se aceptara el trato, otros como Paul Garrin, que se rechazara. Finalmente, los tribunales dieron la razón a Etoy y eToys tuvo que pagar 40.000 \$ a cambio de las costas del juicio. La «guerras Etoy» se convertirían no solamente en una referencia para posteriores proyectos de participación múltiple, sino también en un ejemplo claro de su uso táctico de los mismos medios que utiliza el sistema para luchar contra sus efectos más traumáticos y represores.^[40]

6.3.2- Technologies to the People®

Concebido y administrado por el valenciano Daniel García Andújar, apareció en 1996, asociándose con el proyecto más general de Irational.org tras entrar en contacto ese mismo año con Heath Bunting en la muestra «Discord.Sabotage of realities» de Hamburgo. Technologies to the People® se presenta como una empresa de servicios más de las que se encuentran en la web, cuyo fin particular es apoyar y ayudar a la inserción de los más desfavorecidos a las tecnologías de la información. Sin embargo, en Technologies to the People® lo que cuenta es, precisamente, lo que oculta la retórica publicitaria de dichos mensajes y, por extensión, lo que ocultan todos los mecanismos de persuasión

^[40] La documentación sobre todo el proceso puede consultarse en la página: www.rtmk.com/allpress.html (consultada el 21 de diciembre de 2011)

utilizados para crear la imagen de horizontalidad e igualdad sobre la que se ha sustentado el desarrollo y expansión de Internet. Al hacer clic sobre alguna de sus apetecibles propuestas, el usuario se encuentra inmediatamente frente a advertencias de peligro, interminables cuestionarios, requerimientos monetarios, o impedimentos lingüísticos.

A primera vista guarda con [®]TMMark muchos parecidos, el primero la introducción del tipo "®" —copyright— en su nombre y "TM" en gran parte de sus proyectos. La distinta función que tienen dichos tipos en uno y otro caso hace evidente la diferencia fundamental entre ambos. [®]TMMark es realmente una empresa reconducida tácticamente hacia la subversión cultural y política. La campaña Etoy demuestra hasta qué punto pudo combatir y vencer a una empresa multinacional con sus mismas armas. En el caso de Technologies to the People[®], estos signos son ficticios y los productos ofertados en su catálogo y dotados del emblema "TM" lo son también. La iSAMTM, una maquinaria ergonómicamente diseñada y compatible con los nuevos iMAC de Macintosh, que permite a los mendigos recibir limosnas por tarjeta, obviamente no existe. Tampoco existen los servicios de la agencia de seguridad informática anunciados como Cyber Patrol[®]. La información sobre dichos productos y servicios, cuya fidelidad respecto a la publicidad real hace a muchos interpretar erróneamente sus trabajos, no se encuentra exclusivamente en su página sino que se materializa en folletos a disposición del público en determinados contextos artísticos y tecnológicos. Su trabajo necesita para actualizarse el que sus «servicios» por su naturaleza como marca registrada entren en circulación, solapándose y confundiendo con los dispositivos «reales» del aparato económico e institucional. Así, se ha convertido en sponsor de determinados eventos artísticos de carácter político, colocando su logotipo y sus siglas en lugares bien visibles, como si de un banco o una compañía aérea se tratara.

Technologies to the People[®], es ante todo una reflexión crítica acerca de la fetichización de los medios en el capitalismo informacional contemporáneo, pero también contiene una propuesta de utilización horizontal, abierta y libertaria del nuevo medio. En el caso de otro de sus proyectos, el *The Famous Art Power Database for ARTISTS* combina, sin solución de continuidad, información «legal» sobre los modos de hacer arte en la red, con información útil para transgredir dicha legalidad de un modo fácil y carente de riesgos. Las pantallas sucesivas que nos advierten con señales de prohibición de la ilegalidad de las acciones para las que se dan instrucciones hacen evidente el desafío de Technologies to the People[®] a cualquier intento de restringir la libertad de información en Internet.

Un paso adelante en esta dirección es su *Individual-Citizen Republic Project* de 2003,

proyecto en el que se abre un archivo de libre disposición compuesto de programas «donados» voluntariamente por los usuarios, los cuales, o bien son de libre distribución del tipo Linux, o bien permiten la «liberación» de programas de pago o acceso restringido mediante el así llamado cracking.

Más allá de su actividad crítica y provocadora dentro de los foros, siempre limitados, de la red, Technologies to the People® ha desarrollado en los últimos años una intensa actividad como catalizador de espacios virtuales de debate y de contestación dentro del mundo del arte en Valencia y Barcelona. Son los proyectos que Laura Baigorri denomina «transparentes» por estar abiertos directamente a la participación ciudadana. En los portales e-Valencia y e-Barcelona, generados dentro del marco del proyecto Technologies to the People®, han confluído las posibilidades de telecomunicación que ofrece la red, la demanda de foros generales de discusión dentro de las comunidades artísticas de ambas ciudades. En estos casos Technologies to the People® ofrece realmente lo que promete.

Para Jesús carrillo

con el inicio del siglo XXI se han dado en el estado español algunas propuestas de acción y de creación colectivas a través de la red enormemente originales. A pesar de estar fuertemente enraizadas en la problemática local, sus procedimientos y sus tácticas responden al replanteamiento general de la agencia de la autonomía artística dentro del nuevo marco de la globalización. Sus referentes, por lo tanto, se corresponden con la amplitud de las redes generadas durante una década, la de los 90, de intensiva utilización de Internet por parte de artistas y movimientos sociales. Entre estos se cuentan experiencias compartidas de actividades en la esfera pública tales como Reclaim the Streets, Ne pas plier y La Fiambrera Obrera, el trabajo comunicacional de los Indymedia, medios de información preferido por los movimientos de resistencia global, y, finalmente, los modos de acción colectiva desarrollados en Estados Unidos por el Electronic Disturbance Theater y, sobre todo, por ®TMark.

El proyecto más relevante de los realizados en nuestro contexto es, posiblemente, el de Las Agencias, producido bajo los auspicios del Museo de arte Contemporáneo de Barcelona en 2001. Se trataba de un laboratorio de agencia colectiva en el que participaban artistas y movimientos sociales de la ciudad coordinados por La Fiambrera Obrera. Su página www.lasagencias.net pretendía convertirse en el escaparate y medio de difusión del proyecto, así como en el instrumento de articulación de acciones colectivas más allá de los talleres específicos desarrollados en el entorno estricto del museo. Proyectos para la creación de herramientas de contestación social tales como *Dinero gratis* o *Prêt*

à révolter alcanzaron en su versión virtual una diseminación horizontal que el trabajo in situ no podía ofrecer. La participación de Las Agencias en las manifestaciones contra la reunión del Banco Mundial ese mismo año iba a destruir la progresiva desintegración del proyecto.^[41]

La experiencia de *Las Agencias* ha tenido como secuela y desarrollo del proyecto iniciado por La Fiambrera Obrera en la página www.sccp.org (Sabotaje contra el capital pasándosele pipa). Esta página pretende desarrollar de un modo sistemático el esquema de coordinación reticular de acciones locales ensayado en *Las Agencias*. En ella se da cabida a proyectos en algunos casos derivados de la actividad de La Fiambrera Obrera, como es *Yo Mango*, y en otros propuestos por otros grupos sociales, como A Pie, que denuncian la tiranía del automóvil en el espacio público. En SCCPP, la red no se concibe tanto como el espacio donde ocurren las cosas sino como el lugar donde depositar y colectivizar las herramientas o la información para su uso general.

Como afirma Jesús Carrillo,

entre The File Room y SCCPP, que distan menos de 10 años, se observa una diferencia abismal en el modo de aproximarse a la cuestión de la agencia y de la creación colectivas. Esta diferencia no puede ser explicada exclusivamente como el resultado de la evolución lógica del nuevo medio, sino como consecuencia de transformaciones en las estructuras del arte y de la política de naturaleza global. La existencia de la vuelta y la intensificación del uso de Internet son solamente fenómenos característicos de esta nueva situación.^[42]

6.4- Problemas de la autoría múltiple

Juan Luis Moraza, cree que ese autor invisible, escondido tras la masa colectiva, es un autor que no se responsabiliza de la obra y que por tanto pierde uno de los valores más importantes del arte occidental: el compromiso del artista para con la obra realizada. En este sentido afirma:

«Cualquiera, todos, ninguno» es digamos una difuminación de la función autorial. La función autorial también es la función de responsabilidad, yo me hago responsable de algo, no el sistema, no soy la tribu, no soy todos, cualquiera o ninguno. Yo recuerdo que cuando hice las entrevistas para el Guggenheim... me sorprendió muchísimo, me pareció muy significativo cuando quise entrevistar a Fito y se me presentó... Como era para el Guggenheim, no quiso que se le viera la cara, entonces se pone una máscara, una bolsa del Guggenheim, un pasamontañas de papel y yo de repente le veía y decía ¡claro!, o sea, los etarras dicen "el pueblo ha matado", es decir, ventrílocuo, "yo, el pueblo hablo", es una delegación de responsabilidades que es característica de toda la tradición más religiosa, de todos los dictaduras

^[41] La página original está actualmente inactiva, pero gran parte de sus contenidos son visitables en www.sindominio.net/fiambrera/web-agencias/paginas/index.html (consultada el 21 de diciembre de 2011)

^[42] CARRILLO, Jesús: *Arte en la red*, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), Madrid 2004, pp. 245-246.

y de todos los torturadores, etc, etc. "Yo la verdad, yo el pueblo, no soy yo, es la tribu, es la sociedad, es el grupo..." y precisamente la autoría artística tiene justo lo contrario, es decir "yo soy el que me hago responsable porque yo pongo todo lo que soy, mi inteligencia, mi corazón, mi alma en lo que estoy haciendo y además me hago responsable de ello" y a mí eso me parece admirable de la tradición artística y me parece que es una de las cosas que merece la pena conservar: ese sentido de responsabilidad. (...)

Cuando entrevisté a Fito sentí eso, sentí que había alguien que estaba delegando la responsabilidad porque hablaba de un nosotros y un nosotros mayestático, y finalmente no sabes quién es, pero dice hablar en nombre del pueblo, dice hablar en nombre de la sociedad, dice hablar en nombre de alguien que no es él solo. Pero el decir es un decir único, entonces eso es confundir el habla con el lenguaje. Y cada uno hace lo que quiere, pero me pareció algo muy significativo, de repente recibí un flash que me pareció estar entrevistando a un etarra. Y se lo dije, porque había una delegación de responsabilidad. (...)^[43]

En relación a esta pérdida del rastro del autor, Juan Luis Moraza escribía en «Más allá del principio del placer»^[44] que dicha desaparición se ha utilizado en la historia para otorgar un carácter mítico a obras humanas:

El origen inaccesible (...) despliega un protocolo de legitimación que "limpia" al autor de las parcialidades y ambigüedades propias del animal humano, de los indicios de formatividad que sitúan historia, texto y obra en el plano mundano de una construcción personal, y por tanto parcial, inesencial, gratuita... El historiador de la iglesia Eusebio, incidía en que era el aspecto formativo de los ídolos paganos lo que delataba su falta de sacralidad, su impertinencia al mundo de las Formas; junto a la tentación iconoclasta, se habrá desarrollado una pragmatología que exigía evitar todo rastro de la producción y del operador humano.(...) Tales alteraciones de responsabilidad crean el efecto de absoluto, la huella viva de lo necesario, como en el "lienzo santo" de Turín, supuestamente sin trabajo artístico, sin técnica, como un índice (Pierce): sin mediación, sin autoría, el ídolo se desmarca de toda autoría humana, ofreciéndose como exterioridad extrahumana, como "mirada sin sujeto" (Debray), y por eso fascina, conmueve o aterroriza. A esta tradición factoclasta pertenecerán los impulsos clasicistas de ocultamiento de lo procesual, las técnicas de reproducción fotográfica, —que habrán ido ganando su legitimidad epistémica precisamente desde su cualidad indicial, desde la no-intervención de un sujeto—; la voluntaria impersonalización del arte moderno, decidido a sugerir una verdad mediante la eliminación de las huellas del animal humano que el artista es (realismo, abstracción, objetividad): la autoría anonimada de un simulacro de amo.

6.5- El sistema del arte frente a la realidad informatizada y los nuevos medios

Para Charles Green, el mundo del arte ha sido lento en adoptar la innovación tecnológi-

^[43] De la entrevista con Juan Luis Moraza, 25 de diciembre de 2010.

^[44] Juan Luis Moraza, "Más allá del principio del placer", publicado en Zehar #34, boletín de Arteleku, verano 1997.

ca, salvo de manera marginal y cosmética. Para Charles Green los nuevos media y el arte contemporáneo son dos cosas diferentes. Los nuevos media implican música, cultura visual, ingeniería informática...Una amplia apertura disciplinar que a veces el mundo del arte no ha sabido o no ha estado dispuesto o interesado en asumir. Por una parte se cree que los nuevos medios se encuentran en una fase revolucionaria de vanguardia, en la que la invención de nuevas tecnologías y formas es más importante que la deconstrucción de dichas formas, en cambio los nuevos medios, tienen su prehistoria en la época de los 70 en adelante. En muchos de los ejemplos de proyectos cuasi-interactivos de Internet, nos vemos obligados a reinventar a Godard, dado el papel tan importante del montaje en la mayoría de estas nuevas obras y teorías, es obligado visitar las teorías del montaje y el sonido de Jean-Luc Godard, (tanto antes como después de 'Histoires du Cinéma'). Como nos recuerda Peter Lunenfeld en «Snap to Grid», este medio se fundió a negro. Resulta preocupante que críticos como Lev Manovich califiquen a videoartistas como Doug Aitken y Gordon Douglas (podemos añadir Mariko Mori, Shirin Neshat, Matthew Barney) como divulgadores tardíos, de la misma manera que los cineastas vanguardistas solían mirar por encima del hombro a las películas de arte y ensayo:

Lunenfeld estaba trabajando directamente en un conjunto de criterios productivistas, horizontales y no estratificados, en los que el empleo de lo tecnológico y la diferencia formal regían la atención. ¿Qué tipo de dinámica cultural está funcionando ahí históricamente? ¿Estamos asistiendo a la re-creación del mismo espacio que antes fue ocupado por el cine experimental de vanguardia?^[45].

En cierta forma, estamos en peor situación, en comparación con los días dorados de Godard. El arte, y con él las artes electrónicas experimentales han quedado aisladas y por lo tanto ya no pueden reclamar una posición de vanguardia. Dentro de esta posición trágica de haber sido neutralizado de cualquier gran potencial, el arte está escondido dentro de la academia, en círculos auto-referenciales y entre las gruesas paredes de los museos y galerías. El sistema del arte ha creado su propio espacio autónomo en el que puede celebrar su libertad conquistada. El precio de la sofisticación es su aislamiento de la sociedad. No importa lo innovadoras, subversivas o creativas que sean las obras de los nuevos media, no parecen capaces de superar la brecha de las disciplinas. Por eso, los artistas de los nuevos medios pueden reinventar a Godard y crear una nueva y emocionante escuela de la modernidad digital (por darle un nombre), pero sus obras siguen siendo desconocidas y serán de una influencia homeopática en el paisaje mediático global. A menos que las herramientas de nuestra época se pongan en manos de artistas o que los nuevos creadores tengan la suficiente dotación de medios como para hacer

[45] *The Art of Collaboration. An Interview with Charles Green Australian Art Critic and Author of "The Third Hand, Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism"* By Geert Lovink: <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0112/msg00034.html> (consultado por última vez el 1 de noviembre de 2011)

obras a la altura de la sofisticación tecnológica de nuestro tiempo y no sólo eso, sino que el arte traspase las fronteras de las instituciones y sea accesible de nuevas maneras, en los espacios cotidianos de la vida. Es una realidad que sigue habiendo una total falta de mediación entre las obras de arte y la cultura popular. Esta situación llevó a la pionera creadora de juegos para ordenador, Brenda Laurel, a distanciarse públicamente de arte (y el activismo). En su último ensayo post.com escribe:

Tardé años en descubrir que yo no podría influir de una manera efectiva en la construcción de la cultura pop hasta que dejé de describirme a mí misma primero, como artista, y segundo, como activista política. Estas dos definiciones terminaron dando lugar a lo que ahora veo como mi propia auto-marginación. Yo no podía etiquetarme como subversiva o como miembro de la élite. Mentalmente tuve que colocarme a mí misma y a mis valores en el centro, no en el margen. Tuve que entender que lo que estaba haciendo no era criticar, sino manifestarme. ^[46]

Para algunos esto resulta bastante triste (y real), especialmente si se lo compara con las esperanzas y los sueños de los locos años veinte y los años sesenta. Por ello, una parte de los artistas de la nueva cultura mediática se re-etiquetan a sí mismas/os y trabajan como diseñadores/as y buscan una salida en la ciencia, la arquitectura y el cine. La propia Brenda Laurel suele describir lo que hace como «trabajo cultural».

Charles Green cree que, en este sentido, los problemas son dobles

...porque los nuevos medios sólo se consideran parcialmente a sí mismos como arte, tienden a tener una creencia un tanto conmovedora y definitivamente ingenua o bien en el arte o en su irrelevancia. Esta superposición del "arte" sobre la información, la comprensión de la estética como un surplus o un excedente, (...), inevitablemente, oscurece la propia función de información que valoramos de Internet. Dificulta cualquier función de archivo - cualquier verdadera base de datos de auténtico valor - en términos de almacenamiento de información, aun cuando insiste en una función memorándum y en una función educativa (pero en absoluto dice lo mismo de una función artística). ¿Por qué hacer arte cuando se puede tomar una fotografía, escribir un e-mail o hacer una película? Para empezar, la alternativa radica en comprender las prioridades del arte contemporáneo. La necesaria mercantilización que implica participar en una práctica artística exitosa elimina ciertas trayectorias, pero no en la manera que podríamos pensar. La escasez, la marca, la singularidad, el aura, el carisma, todo sobrevive a la eliminación de la obra única, la pintura al óleo, los medios tradicionales y el trabajo manual personal, incluso la descalificación completa, que fue una táctica básica de la vanguardia del siglo XX. Pero si asumimos todo eso, todavía tenemos que admitir la pérdida casi total por parte del arte de una posición de vanguardia cultural. Todavía me estoy preguntando cómo explicar en estos momentos la fascinación del mundo del arte por

^[46] LAUREL, Brenda: Utopian Entrepreneur, The MIT Press, Cambridge and London 2001.

los nuevos medios. Cada vez más, el término "intermedia" se utiliza para definir las obras que implican la traducción y la re-traducción de un medio a otro. A menudo, como en las obras del artista sudafricano William Kentridge, el resultado es un conjunto de obras en distintos medios que van desde películas de dibujos animados a través de las impresiones tradicionales por medio de títeres. Pienso que ahora mismo la copia y la composición no son dominio exclusivo de los nuevos medios. Pero en este momento, en la mente de muchas personas, los nuevos medios ocupan un papel relacionado y casi equivalente con el arte intermedia. Hay una ventana de atención que brevemente coincide con las ventanas de la innovación tecnológica y la evolución de los medios, pero en definitiva ninguna de ellas gobierna la atención, excepto en una sub-cultura. La geografía, la cultura, la injusticia, la globalización, todas estas fuerzas compartimentan los nuevos medios radicalmente.^[47]

Daniel G. Andújar en el prólogo al libro *Creación Colectiva* de David Casacuberta afirma que nos encontramos en un especial período histórico caracterizado por las transformaciones de la sociedad a todos los niveles por efecto de las tecnologías de la información, lo que constituye una oportunidad real de que un mayor número de personas tenga acceso al saber y ofrece la posibilidad de una mayor democratización de la cultura, que esta revolución digital sin duda tendrá que convulsionar el sistema social y que *«debemos admitir que ciertos procesos ligados a las tecnologías de información y comunicación están transformando nuestra forma de pensar, consumir, producir, comerciar, comunicarnos, y un gran número de actividades que finalmente determinan nuestra cotidianidad. Como ejemplo, podemos observar cómo los miedos y los deseos de nuestra sociedad no dejan de proyectarse de manera extraordinaria sobre un nuevo medio como Internet. Podemos ver fácilmente cómo está convirtiéndose en un mítico espacio donde algunos ven reflejarse el futuro de nuestra sociedad. No es extraño pues, que se le sitúe en el centro de los debates y las controversias de nuestro tiempo. Las tecnologías de información y comunicación favorecen el crecimiento de pequeñas redes al hacer posible que actores diversos y dispersos se comuniquen, se consulten, se coordinen y trabajen juntos a grandes distancias, incluso referentes de contextos diferentes, sobre la base de disponer de más y mejor información de la que nunca antes habían conseguido reunir, organizar y distribuir. La red de redes es sin duda un espacio propicio para la experimentación y el desarrollo del trabajo colectivo.»*^[48] En el dicho libro, y alineándose con las teorías barthesianas, David Casacuberta afirma que *«el contenido más revolucionario de la cultura digital, aquello que mejor facilita su distinción de la cultura tradicional, es la posibilidad de construir una cultura realmente colectiva. Es decir, una nueva forma de entender la cultura en la que el artista deja de ser el genio creador romántico para convertirse en un productor que fabrica herramientas que luego el público puede utilizar para desarrollar*

[47] GREEN, Charles: *The Third Hand, Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, University of Minnesota Press (USA)/University of New South Wales Press (Australia), 49-95. Más información en: www.unswpress.com.au y www.upress.umn.edu (enlaces consultados el 22 de diciembre de 2011)

[48] CASACUBERTA, David: *Creación Colectiva*. En *Internet el creador es el público*. Prólogo de Daniel García Andújar, Gedisa Ed., Barcelona 2003, pp. 9-13.

sus propias creaciones artísticas. El artista deja de ser creador para convertirse en un medio. El público deja de ser un mero observador para establecerse como creador.»^[49]

6.6- En torno a la identidad en Internet

Las relaciones que se establecen a través de Internet son diversas y, sin duda, las más características vienen dadas por las condiciones que supone la mediación de una interfaz. La interfaz permite que el cuerpo «no nos acompañe» y por tanto el individuo en sus relaciones se siente menos limitado por su apariencia física, se siente también carente de la responsabilidad de ser identificado y de cargar con sus actos. Hay por tanto posibilidad para el disfraz y la invención que da el juego pero también para el desnudo (no sólo pornográfico), el desnudo que libera temporalmente a los sujetos de los condicionamientos y la presión del mundo off line (la sexualidad presupuesta, las exigencias del trabajo, la familia, las apariencias, los tópicos...). Así, las relaciones que se establecen pueden ser fugaces (y de ello serían características las relaciones sexuales que se propician por encuentros on line) pero también relaciones muy intensas que tienen su inicio en el «desnudo» (psíquicamente hablando) de muchos conversadores que coinciden (sin cuerpo ni identidad fija) en Internet, de hecho, uno de los más contemporáneos focos de nuevas parejas y también de divorcios es el chat. En este sentido Remedios Zafra asegura que:

El campo de las relaciones diferenciales de las cuales emergen todas y cada una de las identidades particulares debe ser ilimitado. Más aún, la «incompletitud» de todas y cada una de las identidades es el resultado directo de su emergencia diferencial: ninguna identidad particular puede emerger sin suponer y proclamar la exclusión de otras, y esta exclusión constitutiva o antagonismo es la misma condición compartida de toda constitución de identidad (Butler). La netiana Google actúa además como una doble figuración iconoclasta, que antepone la diversidad hipertextual a la linealidad filosófica. La netiana Google apunta una nueva realidad ontológica del sujeto: «es» quien «está en Google», y «está» fragmentado, parcial y discontinuo como el listado de los recuerdos de algo que no se recuerda bien, piezas de un mosaico que no tiene modelo ni imagen que construir, sólo recorridos de lectura sugeridos. La netiana Google nos permite analizar las situaciones en las que el sujeto en red produce subjetividad en relación a un cuerpo que «no la acompaña». Una tarea deconstructiva: suavizar las fronteras para indagar en las categorías establecidas en torno a la identidad en Internet.^[50]

Florian Schneider en «*Collaboration: the dark side of the multitude*», afirma que «*las relaciones entre colaboradores puede ser entendidas analizando el fenómeno peer-to-peer. Sistemas informáticos entre iguales (redes P2P) que aparecieron en Internet en los años 1990 y revolucionaron el modelo de distribución convencional. Tales redes están diseñadas*

[49] CASACUBERTA, David: *Creación Colectiva*. En Internet el creador es el público, Gedisa Ed., Barcelona 2003, p.35.

[50] ZAFRA, Remedios: «Netianas. N(h)hacer mujer en Internet», ed. Lengua de Trapo, 2005.

das para permitir gente que no se conoce y probablemente prefiere seguir sin conocerse, intercambiar recursos inmateriales como el tiempo o la amplitud de banda, así como contenido relevante. Estas relaciones pragmáticas y anónimas entre usuarios están basadas en una ironía poderosa integrada dentro de este modo de compartir, incluso en un sentido estricto matemático: debido al copiar libre y exacto digital, el objeto de deseo no es dividido, sino que puede ser multiplicado infinitamente. Finalmente, también debe ser indicado que las colaboraciones son auténticos sitios de potencial revolucionario. Están animados por el deseo de crear diferencia, y oponerse a los imperativos autocráticos de los modos convencionales de producción. Proporcionan un medio de vencer la escasez y la desigualdad en el dominio digital, e implican un compromiso por la lucha por la libertad creativa en todas partes. Además, la colaboración conlleva un inmenso potencial social como mecanismo emancipatorio, para la actualización de la energía creativa ilimitada en la multiplicidad de prácticas productivas existentes.»^[51]

Para concluir Juan Martín Prada afirma que estas tecnologías están

«basadas en una apertura radical, en contra de cualquier imposición. No se trata de hacer arte en Internet, sino que la propia Internet opera de modo artístico. (...) Al mismo tiempo vivimos una época de gran homogeneización, no hay subjetividad (Félix Guattari) (...) La tecnología nos ofrece formas ilusorias de diferenciación: distintos diseños para los mismos modelos de zapatillas Nike, el ordenador nos permite cambiar el fondo de pantalla, también el teléfono móvil,... Pequeñas diferencias que nos hacen sentir diferentes. La creación no parece seguir sirviendo como forma de subjetividad en un mundo absolutamente dominado por las modas y las tendencias dirigidas, aparece otro concepto de arte que no consiste en buscar el yo, puesto que utilizamos un lenguaje a través de lenguajes ya existentes. Nuevas formas de subjetividad: "El surgir de algo que se produce que no es el yo, que no es el otro" Felix Guattari.(...) El arte no es un hacer obsesivo y sin contexto (esto aleja todo arte expresionista, intuitivo, y personalmente lo considero una afirmación errónea, que sólo se hace eco del arte que interesa últimamente).

(...)En la red la gente está deseosa de compartir, quiere opinar y de hecho no hay que pedir a los adolescentes que suban videos a la red o que se los descarguen. La capacidad de difusión pone en cuestión el propio concepto de arte tradicional porque su capacidad de incidir en la subjetividad humana es mínima. Una obra de Bill Viola la ha visto mucha menos gente que una creación de un chaval que sube un video a You-Tube»^[52]

^[51] SCHNEIDER, Florian: *Collaboration: The Dark Side of the Multitude*, Sarai Reader 2006: Turbulence, pp. 572-576.

^[52] MARTÍN PRADA, Juan Luis: conferencia centro Huarte (Pamplona), 17/5/2008. Jornadas sobre arte contemporáneo y educación: «La escuela fuera de la escuela: pedagogías colectivas», 16 y 17 de mayo 2008, Pamplona.

7. CONCLUSIONES GENERALES

Es insoponible la idea de autor, o la idea de artista. Dora García^[1]

El 'probablemente' mantiene activas a las personas. Jimmie Durham

7.1-En cuanto al objetivo de la investigación

Con esta tesis espero haber abierto al menos un proceso reflexivo sobre el tipo de artista individual como modelo que no se adapta bien a la complejidad trans y multidisciplinar propia de la cultura de nuestra época, proceso reflexivo que ponga en cuestión la autoría individual como única forma legitimada de autoría, para abrir a la polémica, el debate y la diversidad algo que, hasta hace pocas décadas, era incuestionable para el sistema del arte y sus instituciones educativas. Esta tesis nos invita a pensar por qué hoy muchas/os artistas contemporáneos sienten la necesidad de trabajar en este tipo de dirección.

No he intentado mostrar una "historia" homogénea y acabada de la creatividad artística colectiva, sino ofrecer una visión "colectivamente subjetiva" que acompaña diversas posiciones de algunos grupos más o menos relevantes que me han servido como puntos de referencia para la investigación de formas operativas y tácticas que están actuando activamente en el presente, con especial énfasis en paralelismos y "repeticiones sustanciales" pero sin entrar en una taxonomía histórica de la larga tradición de colectividad en el arte, sino usando ejemplos históricos como puntos de referencia para intentar yuxtaponer pasado y presente y apuntar posibles direcciones futuras.

En los últimos 40 años ha habido un interés creciente por las formas de trabajo artístico colectivo. Aunque el número de colectivos artísticos todavía es claramente menor en comparación con los artistas individuales, la idea de trabajo colectivo es una idea de la que se habla con frecuencia y que está siendo cada vez más asimilada por el mundo del arte.

Cualquier situación de colaboración plantea de forma natural preguntas sobre la autenticidad y la naturaleza de la propiedad artística. Con dos o más mentes trabajando en concierto el marketing del arte, que está basado en los valores de lo raro y lo singular, se convierte en algo irrelevante o cuando menos secundario.

La mayoría de ejemplos de interacciones entre artistas refuerzan la idea de que el arte puede emerger del diálogo, tener un componente social, y además no tiene por qué ser una actividad estrictamente individual. También sugieren que la actividad entre artistas,

^[1] LENS, Xosé Manuel: "Es insoponible la idea de artista" entrevista a Dora García, El País, 3/19/2009. http://www.elpais.com/articulo/portada/idea/artista/insoponible/elpepuculbab/20091003elpbabpor_23/Tes

aunque desfavorecida por una historia del arte que premia la expresión personal, puede alterar de forma significativa y relanzar y/o reorientar la trayectoria artística de los creadores o creadoras que participan en dichas experiencias.

Mi finalidad ha sido la de aportar un modo de orientación que abriera vías hacia nuevos proyectos artísticos colectivos dentro del ámbito universitario. De ahí mi intención de acercarme de forma global a colectivos artísticos de la escena artística contemporánea y mediante su aislamiento y análisis, obtener un cierto fortalecimiento de sus capacidades, una confianza, protagonismo y prestigio de la autoría colectiva capaces de impulsar cambios positivos en la educación completa del alumnado de arte.

Creo que la creación colectiva puede ayudar a optimizar procesos de aprendizaje del arte, y es en este enfoque en el que espero que la presente investigación haya verificado y justificado su validez. Con ella quisiera romper barreras de expresión plástica en un sector humano muy concreto: el alumnado de los centros de estudios artísticos superiores, personas que a menudo demuestran un desconocimiento previo del lenguaje artístico y a las que desde su ingreso en la facultad se les inculca un claro modelo de artista individual competitivo, con el agravante de hacerlo aparecer como el único modelo de autoría posible, que a su vez muchas veces va ligado a un modelo conceptual basado en disciplinas estancas y alejadas de cualquier complejidad. Si, por otro lado, tenemos en cuenta que las obras artísticas conciben la relación entre el ser humano y su entorno de una forma holística, puesto que no se limitan a analizar los aspectos cognitivos y objetivos, como en el caso de la ciencia, sino que implican a los seres humanos en todas sus dimensiones y niveles, debemos aceptar el hecho de que la colaboración abarca desde los aspectos más profundos y teóricos hasta los más prácticos en un todo sistémico y tecnológico que deja de lado acepciones de la práctica artística con un sentido compartimentado. Pienso que este es un punto de un interés fundamental, porque supone que quien lo asume no sufre carencias a lo largo de su trayectoria proyectual, sean éstas de tipo intelectual, emotivo o procedimental.

Pienso que el modo de desmontar los prejuicios negativos que el sujeto alberga respecto a la creación colectiva, provenientes a mi juicio del desconocimiento y la autocensura, no consiste simplemente en rebatirlos, sino en la observación, por un lado, de las distintas propuestas colectivas que han existido, y por otro, de sus propios proyectos o resultados colaborativos. Así pues, se puede concluir que la clave para que pueda desarrollarse con éxito una obra colectiva –que por supuesto nunca excluye la obra individual– consiste en facilitar unas condiciones sistémicas globales. Desde esta perspectiva, habrá que

aunar los siguientes elementos: recursos motivacionales del equipo, conocimiento en cuanto a los antecedentes artísticos del tipo de proyecto en cuestión, recursos técnicos, (saberes intelectuales para la ejecución), metodología, (orientaciones puntuales acerca del proceso), orientación instrumental y procedimental, capacidad crítica de distanciamiento y diálogo y, por supuesto, unas condiciones físicas espacio-temporales. La creación colectiva nos hace más y mejores críticos o enjuiciadores, puesto que tenemos más datos (más extensos y variados) para la valoración tanto del proyecto como del resultado. El llevar a cabo un proyecto artístico supone una prueba de lo que el ser humano desde su sensibilidad es capaz de idear y transmitir acerca del ser exterior, es decir, del cosmos, y del ser interior, es decir, de sí mismo. Y es desde el desarrollo de la sensibilidad que la experiencia de creación colectiva se nos presenta como fuerte y vital: no se limita a un tema puramente intimista y estético, sino que tiene un carácter de proyecto social, y tan importante carácter es lo que unifica sus variadísimas manifestaciones. Sólo quien ha experimentado la verdadera creación en equipo sabe el alcance que la misma opera en el interior de la persona, así como el poder formativo que conlleva.

Mi objetivo al enunciar todas las teorías del punto 3, en torno a lo colaborativo, ha sido demostrar que todas estas argumentaciones existen y que no podemos seguir ignorándolas por más tiempo si queremos que el arte vuelva a ocupar un lugar en la vanguardia de la sociedad o si aspiramos simplemente a que tenga algo que aportar a la sociedad desde el enfoque de los saberes que le son propios.

7.1.1-Vínculo sociopolítico

Hasta los años 60 el foco estaba puesto en Europa occidental, lo que refleja la perspectiva histórico-artística tradicional de occidente. Uno de los objetivos de esta tesis ha sido subsanar este defecto incluyendo las comunidades artísticas de Sudamérica y de la "Nueva Europa", comunidades especialmente llamativas por la cantidad y calidad de colectivos artísticos que han ido apareciendo a lo largo de las cuatro últimas décadas, y que demuestran que el arte colaborativo a menudo encuentra su vinculación con la política y dota de sentido a la actitud combativa de otras épocas, más allá de posiciones panfletarias o dogmáticas. En muchas ocasiones se trata de desarrollar estrategias comunicativas de autodefensa y espacios reflexivos absolutamente necesarios para la presente y futura supervivencia del arte en la sociedad en la que está inmerso.

La creación colectiva recuerda las formas comunistas de trabajo y producción, así como los sistemas socialistas donde todos los miembros –más allá de motivos individualistas y egoístas– deben actuar solidariamente en busca de objetivos comunes y dejar que sus

logros individuales sean asimilados por la totalidad del grupo. De ahí que el término colectivo tenga una implicación política que a menudo hace que incluso hasta hoy sea percibido negativamente por algunos sectores del arte y la sociedad en general. Para las comunidades de producción dentro del campo artístico o los colectivos de artistas, en cambio, el término 'creatividad colectiva' tiene una connotación profundamente positiva porque surge del libre albedrío y a menudo es descrito aparentemente en términos más neutros como "comunidad artística" o "equipo de artistas" y su actividad como "colaboración" o "coproducción". Idealmente, las energías individuales se unen en estos trabajos colectivos, donde prevalecen los intereses comunes o se consigue un resultado compartido.

El hecho de que los colectivos encuentren espacios para florecer en contextos socio-políticos represivos u hostiles a la libertad de expresión –ya sea por razones ideológicas, políticas, de género o todas a la vez–, es una realidad en colectivos como IRWIN, el grupo esloveno que cree en el diálogo y la crítica abierta que el grupo aporta a sus miembros: cada miembro del grupo tiene su estudio por separado, después de los debates y discusiones en grupo, suelen crear objetos individuales o partes de un objeto, pero todas las obras de los miembros se firman colectivamente como IRWIN. Sus miembros, al haber vivido en una sociedad represiva hasta hace poco, utilizaban al grupo y a los otros artistas como fuentes de diálogo estético y social, para encontrar una justificación intelectual y un reconocimiento entre ellos mismos y para defender un arte que, a pesar basarse en antecedentes yugoslavos, no era aceptado socialmente. IRWIN, como entidad artística, actúa desde principios socialistas ideales dentro de un Estado que hasta hace poco era en teoría socialista pero en la práctica dictatorial.

...está apareciendo un fenómeno muy distinto en los años noventa en la cultura contemporánea. En este caos en ebullición de los Balcanes, hace un par de años, empezaron a surgir ideas, por las cuales algunos proyectos artísticos semi-ilegales empezaron tímidamente a pasar a un primer plano, y sentaron las bases para una nueva escena cultural paralela, un fenómeno básico y que fue ignorado y aún se sigue pasando por alto por la sociedad en general, tanto por quienes detentan el poder, como por la oposición. Proyectos llevados a cabo sobre los sectores PÚBLICO-PRIVADO por parte de ART LED y URBAZONA en un sentido más amplio, o ARMADURA en un sentido más cerrado, conforman una nueva ola de arte instigada por los propios artistas, que, en su mayor parte, se propaga a través de, o se basa en personas con ideas afines y todos aquellos que tienen suprimida y/o reprimida su energía creativa.^[2]

Por otra parte, los movimientos de comienzos del siglo XX, como Cubismo, Dadaísmo,

^[2] W.A.A. Catálogo dirigido por WHW: *Collective Creativity/Kollektive Kreativität*. Kunsthalle Fridericianum en colaboración con Siemens Art Program & Revolver de München. Kassel, 2005.

Surrealismo y Futurismo, que reflejaban cambios sociales tan profundos y disruptivos como los de Rusia, fueron también esfuerzos colaborativos. Aunque los artistas occidentales que trabajaban conjuntamente para crear obras de arte hicieron mucho más por el espíritu de experimentación que por la realización de una meta socio-política, no cabe duda de que también notaron la influencia de los conceptos socialistas. Dichas influencias conforman las entidades colectivas de la mayoría de entidades colaborativas que aparecen en esta tesis y explican, en parte, un compromiso profundamente enraizado en muchos de ellos por crear obras relacionadas con un amplio espectro de temas socio-políticos, ya sean medioambientales o ecológicos, meta o intra-personales, o utópicos y visionarios. En este sentido la Familia Boyle, por ejemplo,

actúa en el ámbito de un 'ideal' de socialdemocracia (cada miembro de la familia es igual, cada uno juega el mismo papel a la hora de tomar decisiones). Además, en una de sus series, los Boyle decidieron eliminar los elementos subjetivos de algunos de los lugares que examinaban, para lo cual hicieron que algunos de sus amigos y conocidos lanzaran dardos sobre un mapa del mundo y así determinar la selección del lugar. La familia se convierte en un modelo del ideal de estado y su obra es un comentario y una crítica a nuestra sociedad y su negativo impacto en nuestro entorno colectivo. Cuando los Boyle estudian y documentan una porción de la playa, del campo o de la acera de una ciudad, su actividad colectiva da lugar a una obra que transmite una postura ideológica o filosófica, además de un documento o reportaje concreto.^[3]

Según la tradición marxista, la instauración de un modelo de autoría colectiva que desplazaría el mito del artista individual no era solamente un objetivo prioritario para todo arte de aspiraciones revolucionarias, sino que la creación de redes de cooperación y solidaridad entre los agentes particulares era el procedimiento por el que debía realizarse dicha acción revolucionaria. De alguna manera este proceso de colectivización perdió credibilidad para muchos a raíz de la función populista y propagandística que se dio al arte en la Unión Soviética bajo el mandato de Stalin. El mismo Walter Benjamin creía que, una vez disipado el espejismo del paraíso soviético, sólo quedaba el trabajo de dismantelar desde dentro las estructuras del ya ruinoso sistema dual burgués que situaba tradicionalmente al autor y al público en compartimentos estancos y utilizar los medios tecnológicos, como la radio, la fotografía o el cine, para configurar gradualmente un nuevo sistema horizontal y abierto en el que todos pudieran ser potencialmente actores y receptores en condiciones de igualdad. La confianza benjaminiana en el papel colectivizador de los nuevos medios iba a quedar pronto en entredicho debido a la acción del capitalismo sobre la industria de la cultura, aún así, la posibilidad de subvertir

[3] SOLLINS, Susan y CASTELLI SUNDELL, Nina: *Team Spirit*. En www.collabarts.org (consultado el 25 de diciembre de 2011). Para Susan Sollins y Nina Castelli Sundell, en el trabajo en equipo se dan tres bloques de intereses que a menudo se solapan: arte sobre el arte, arte sobre ecología o medioambiente, y arte sobre cuestiones socio-políticas. Y entre los ejemplos citan al Equipo Crónica que, durante la dictadura franquista, realizó una serie de pinturas que de alguna manera atacaban al gobierno y satirizaban los iconos de su herencia cultural, y cuyas obras son a la vez políticas y humorísticas, desacralizadoras de la gran historia del arte (el arte por el arte) y desleales al régimen de Franco; los casos mixtos son incontables.

las estructuras jerárquicas del arte mediante el uso colectivo y autónomo de los medios de comunicación ha alimentado la imaginación de muchos artistas y activistas durante la segunda mitad del siglo XX. En cualquier caso, la hipotética idea de una disolución del autor en una figura de carácter supraindividual no es patrimonio exclusivo de la estética marxista. De hecho, se encuentra en las raíces hegelianas de todo el arte moderno, incluido el idealismo romántico y expresionista cuyos principios el marxismo trató de neutralizar. Así encontramos rastros de ella, codificada bajo diferentes formas, en buena parte del arte de vanguardia del siglo XX, desde los cadáveres exquisitos y la exaltación del subconsciente y las emociones en el surrealismo, hasta las acciones de los miembros del movimiento Fluxus. Pero, aunque el pensamiento del siglo XX ha dado numerosos argumentos teóricos para la superación de la autoría individual tanto en literatura como las artes plásticas, en la práctica el sistema del arte ha permanecido inmutable a sus efectos.

Tras la Segunda Guerra Mundial el estructuralismo francés iba a llevar el debate sobre la contingencia de la autoría al ámbito más abstracto de las figuras discursivas del lenguaje. En su famoso artículo "la muerte del autor", publicado en el emblemático año de 1968, Roland Barthes iba a dar un vuelco trascendental a la cuestión de la autoría al desplazar el énfasis de la obra al texto y del autor al proceso de recepción. Para Barthes, el objeto central de atención no había de ser la obra, propiedad del autor y objeto de consumo del público, sino el texto, "que es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura". En Barthes la producción de significados, que hasta entonces se había unificado y encapsulado dentro de la figura mítica del autor, se abría y se diversificaba en el proceso, siempre en tiempo presente, de la recepción. Sin embargo, el reconocimiento de la libertad potencial del "lector de textos" no suponía necesariamente una liberación de los procesos de explotación y alienación a los que se veían sometidos los "consumidores de obras". Como se encargaría de matizar Michel Foucault un año después, en su texto "¿Qué es un autor?", las transformaciones discursivas no se llevan a cabo a menos que también desaparezca la esfera cultural a la que el autor confiere sentido y con ella las estructuras de poder que la sustentan. Por muy "discursiva" que fuera la función del autor, para Foucault ésta era aún consustancial a la estructura de la cultura de su época y al modo en que se organizaban las operaciones del poder dentro de ella. Es más, sólo aquellos que él identificaba como autores "fundamentales" -Marx o Freud, por ejemplo-serían capaces de transformar reflexiva y críticamente el orden discursivo dado gracias a los poderes que la misma sociedad les había reconocido. Obviamente, este "autor fundamental" del que hablaba Foucault no dejaba de ser una

figura más de poder, pero su "persona" devolvía la noción de discurso a los escenarios de la historia y de la política, que en Barthes corrían el peligro de seguir la misma suerte mortal del autor.

La filosofía de la sociología post-foucaultiana, sobre todo del tándem formado por Gilles Deleuze y Felix Guattari, y posteriormente Suely Rolnik, se han encargado de ilustrar las mutaciones que el capitalismo avanzado ha producido en el "código genético" de la subjetividad y de la cultura en la época contemporánea. Términos extraídos de la psiquiatría y del psicoanálisis, como "esquizofrenia" o "antiedipo", les han servido para diagnosticar la definitiva disolución de aquella esfera de la cultura en la que el autor individual era aún, según Foucault, un elemento indispensable. El capitalismo de los flujos y de las redes informacionales habría acabado por desbordar los límites de la subjetividad disciplinada de la modernidad y los de todas aquellas figuras, como la autoría tradicional, que se relacionaban con ella. Esta nueva subjetividad desbordada e intercomunicada sería para la ideología neoliberal el sustrato necesario para la producción, circulación y consumo de los nuevos bienes informacionales en el capitalismo postmoderno. Para el político italiano Antonio Negri, frecuente colaborador de Felix Guattari, sin embargo la identificación entre producción y comunicación en el sistema económico contemporáneo sería también el caldo de cultivo perfecto para la emergencia de una agencia y de una creatividad renovadas basadas, precisamente, en el establecimiento de lazos comunicacionales y de redes solidarias desterritorializadas a través del uso de las nuevas tecnologías. La reivindicación de una creatividad anónima colectiva, que anima gran parte del arte en la red, se fundamenta en esta nueva confianza en el papel de la multitud interconectada como agente de transformación social. Hoy la palabra colaboración se está empezando a usar para describir las nuevas formas de relaciones laborales en el ámbito de la producción inmaterial tanto en el campo del arte como de la cultura; pero hay que reconocer que, a pesar de su importante presencia, ha habido muy poca investigación y reflexión teórica sobre lo que implica una práctica colectiva que aúna las artes y las pone al servicio de lo social.

Arthur C. Danto, en un texto sobre Tim Rollins & K.O.S., dice:

la nuestra es una época en la que tanto los aspectos conceptuales como institucionales de la práctica artística, el significado del "arte" y la naturaleza del artista están siendo repensados –esto significa que estamos al final de una historia y hemos entrado, provisionalmente, en otra. La existencia de colaboraciones en activo, contrariamente a la colaboración como algo que se idealiza, es una prueba evidente de una nueva actitud y quizá de una nueva era.^[4]

De la misma forma que Danto mira a Tim Rollins & K.O.S. como personas que se han modelado a sí mismas en una especie de 'escuela ilustrada, con un canon, un currículo y un código de conducta, diseñados para producir obras (y)...cierto tipo de seres humanos', se puede afirmar que cada uno de los colectivos artísticos recogidos en esta tesis aporta modelos, cánones, currículos y códigos de conducta diferentes.

Teniendo en cuenta la cantidad de veces que todos estos colectivos y otros artistas y comisarios citan sus antecedentes socialistas, un modelo socialista, un ideal visionario o su preocupación por lo social, parece que la mayoría de artistas incluidos en esta tesis apuntan hacia una nueva dirección de sociedad en su conjunto, un nuevo modelo basado en un nuevo orden de cooperación que exige la redefinición urgente del concepto de 'artista'. En este sentido, Jorge Luis Marzo apunta que

la política artística teme a los grupos y colectivos porque detecta en ellos programas que van más allá de las meras apuestas estéticas. (...) Pero la dinámica creada por el colectivo muy a menudo fuerza a una percepción pública y transparente de los objetivos que busca. No conozco prácticamente a ningún colectivo o grupo creativo que no se defina por un cierto programa, que, casi invariablemente, tiene connotaciones sociales, de transformación contextual, de género^[5], ideológica, laboral, sexual, productiva, educativa, etc. la mera voluntad de transformación social debería conjugarse directamente con la practicidad real de las propuestas proyectadas. Los colectivos creativos actuales, como muchos de antaño, se definen por superar la tradicional endogamia artística, relacionándose con temas sociales, culturales y políticos que amplían enormemente el paisaje conceptual de los grupos dedicados exclusivamente a cuestiones de disciplina artística.^[6]

La historia del arte nos enseña que los colectivos de artistas son generalmente parte de los movimientos de vanguardia que no persiguen simplemente su realización artística al unirse socialmente con colegas de ideas afines, sino que también buscan desarrollar un modelo alternativo (político) a través de la crítica al arte y a la sociedad.^[7] En lo que se refiere al ámbito de la creación artística, estamos ante personas que imaginan un futuro mejor.

Ahora bien, ¿tienen los colectivos artísticos actuales estas intenciones ideológicas? ¿Se les mira de esa manera? ¿O simplemente son una parte más de la pluralidad de medios con los que cuentan las actuales prácticas artísticas? Podemos decir que el cambio operado en la escena artística de las últimas dos décadas ha asegurado el hecho que

[4] Arthur C. Danto, *K.O.S. and the Art History of Collaboration*, en *Amerika*: Tim Rollins + K.O.S., ed. Gary Garrels, Dia Art Foundation, New York 1989, p. 64.

[5] *Cuando hablamos del problema de la supuesta excepcionalidad en el discurso sobre las prácticas artísticas en España, debemos tener bien presente que muchas mujeres ciertamente la han sentido impuesta sobre sus propias prácticas, lo que las ha conducido a que encuentren el apoyo, la inspiración y los medios de producción en grupos y colectivos.* Citado por Jorge Luis Marzo en *Mitos y Realidades de las experiencias creativas colectivas*, publicado en VV.AA: *ESTRUCTURES-XARXES-COLLECTIUS*. Un segment connector, dirigido por la Fundación Rodríguez. QUAM07. Eumo Editorial, Vic 2007, p. 139.

[6] MARZO, Jorge Luis, *Mitos y Realidades de las experiencias creativas colectivas*, publicado en VV.AA: *ESTRUCTURES-XARXES-COLLECTIUS*. Un segment connector, dirigido por la Fundación Rodríguez. QUAM07. Eumo Editorial, Vic 2007, p. 137.

[7] Angelika Nollert: *ART IS LIFE AND LIFE IS ART*, en el catálogo de exposición 'Kollektive Kreativität' (Creatividad Colectiva). Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2005. p. 25.

los/las artistas jóvenes no tengan que pelear ya por esas batallas ideológicas y las prácticas colaborativas han sido absorbidas y aceptadas, incluso en muchas escuelas de arte del mundo occidental (aunque no cabe duda de que sigue habiendo alguna dificultad persistente en otras escuelas). Esto no implica que la colaboración ya no se reconozca, siempre afecta al espectador el conocimiento de que una obra de arte ha sido producida colectivamente, incluso en los casos en que tiene una implicación mínima en la obra final. Aunque colaborar significa tener ciertas actitudes hacia la producción del arte, estas actitudes no son extrañas, como tampoco lo es el hecho de colaborar en sí mismo. Creemos que los cambios en el mercado del arte puede que vuelvan a hacer menos visibles a corto plazo las prácticas colaborativas, pero estas prácticas no van a desaparecer, simplemente subirán o bajarán según las tendencias del mundo del arte internacional.

Resumiendo, la creación colectiva a menudo busca un impacto en la sociedad, al margen del sistema del arte, por medio de varias formas:

- A través de la acción directa en contextos concretos.
- Los gestos simbólicos.
- Las actuaciones para crear concienciación.
- La intervención en los medios de comunicación.
- La creación de nuevas comunidades.

7.1.2-Beneficios de la creación colectiva

Considero que todo trabajo es una construcción colectiva incluso si está hecho individualmente por un solo artista. Yo creo que la creatividad es más intensa en diálogo, en interacción y participación con otras personas. Creo que la práctica artística es capaz de crear y transformar las relaciones sociales. ^[8] Tucuman Arde

Para Florian Schneider, existe una visión de la colaboración (basada en el colaboracionismo de la Segunda Guerra Mundial) que la emparenta con una cooperación traicionada con el enemigo y que ha servido de base para lo que, desde la década de los 80, se lleva presentando desde la teoría de la gestión como "trabajo en equipo":

el acto de subordinación de la propia autonomía al régimen específico de un grupo. Esto ha reemplazado conceptualmente el papel clásico del "capataz" como fuerza de la disciplina. La eficiencia es mayor no por represión sino por la identificación colectiva que se da entre compañeros de trabajo de los grupos pequeños. ^[9]

Por otra parte, Schneider afirma que el trabajo en equipo a menudo fracasa por la sencilla razón de que los modos interiorizados de cooperación se caracterizan por lo opuesto

^[8] VV.AA. Catálogo dirigido por WHW: *Collective Creativity/Kollektive Kreativität*. Kunsthalle Fridericianum en colaboración con Siemens Art Program Et Revolver de München. Kassel, 2005, p.268.

^[9] SCHNEIDER, Florian: *Collaboration: The Dark Side of the Multitude*, Sarai Reader Turbulence, 2006, pp. 572-576.

a los impulsos y la capacidad de compartir conocimiento: uno tiene que ocultar a los demás la información idónea, con el fin de adelantarse a los competidores y realizar un trabajo único. Por otro lado, unas dinámicas de grupo torpes, externalidades perjudiciales y malas prácticas de gestión hacen el resto. Resultado: sabotaje a la colaboración fructífera.

Sin embargo cada vez hay más evidencias que demuestran que podemos trabajar en equipo de formas inesperadas.

La colaboración, en lugar de poner a prueba la supuesta generosidad de un grupo donde los individuos supuestamente están comprometidos con la búsqueda de la solidaridad, puede ser justamente a la inversa: una forma brusca y (en principio) nada generosa, en la que cuantos más individuos siguen sus propias agendas, más mutuamente e incomprensiblemente dependientes se vuelven.^[10]

Esta paradoja de la "amistad sin amigos", que Jacques Derrida señala en un contexto diferente, caracteriza las formas contemporáneas de colaboración. Las colaboraciones son agujeros negros dentro de los regímenes del conocimiento. En el entorno actual, se puede argumentar que la colaboración produce modos de expresión que son huecos, ostentosos, ofensivos. La colaboración no se lleva a cabo por razones sentimentales, por caridad o por eficiencia, sino que está motivada por el puro interés propio.

Por ejemplo, reclamar transparencia en la llamada 'sociedad de la información' se vuelve una hipocresía: la nueva información emergente y las tecnologías de la comunicación sustituyen a las estrategias convencionales de escamotear el conocimiento al público.

Estas tecnologías se basan en regímenes de propiedad intelectual y en la gestión de derechos digitales para conceder o denegar el acceso a los recursos inmateriales a través de operaciones en tiempo real. En consecuencia, el concepto de los derechos individuales ha desaparecido, así como la lógica de la inclusión y la exclusión. Esta legislación se aplica al espacio virtual y al real, al dominio de la producción de conocimiento, así como a las fronteras políticas nacionales.

En la ética postmoderna de una sociedad del control, todas las colaboraciones tienen que ver con el intercambio de conocimientos secretamente y a través de la evasión de las fronteras. El agente de escape, traficante de personas o "coyote", como son conocidas estas personas a lo largo de la frontera de México-Estados Unidos, apoya los cruces de fronteras indocumentados para aquellos que quieren pasar de una nación estado a otro sin la obligada documentación.

El coyote es una alegoría de la colaboración: siempre en movimiento, sólo con

^[10] Ibid.

empleo temporal, sin nombre y anónimo, en constante cambio de caras y lugares. Las motivaciones del coyote o bien no están claras, o no importan en absoluto. Esta figura es un posmoderno proveedor de servicios por excelencia: no hay confianza alguna, y esto no supone ningún problema. La inseguridad conceptual de los involucrados anula los aspectos financieros eventuales de la colaboración, y provoca una redundancia de los afectos y los preceptos, sentimientos y reacciones. Los que no necesitan la ayuda del coyote, intentan cazarlo y demonizarlo; aquellos que dependen del conocimiento secreto y de las habilidades del coyote, lo anhelan desesperadamente.

Sin embargo, la colaboración entre el coyote y el inmigrante clandestino ejemplifica una cierta dosis de ilegitimidad intrínseca a cualquier forma de colaboración. Es el intento por reconquistar cierto grado de autonomía en medio de las coerciones de la sociedad de control.^[11]

Para Schneider, la colaboración expresa una relación diferencial que se compone de partes heterogéneas definidas como "singularidades": fuera de lo común, de una manera que produce una especie de discontinuidad y marca un punto de incertidumbre, aunque sea determinista.

La colaboración presupone estructuras rizomáticas donde el conocimiento crece exuberantemente, lateralmente, en sentido transversal, tangencialmente, y prolifera de forma imprevisible.

No todas las colaboraciones están marcadas por la cohesión formal que define el trabajo de equipos como General Idea o como los equipos con lazos familiares o afectivos. Otras son ambiguas y contradictorias, por ejemplo, la obra de Group Material en constante reinención de su propia práctica. Lo que sí se puede afirmar es que la mezcla de talentos borra una voz primaria. Ningún punto de vista estético prevalece sobre el otro. La convivencia de distintas agendas contribuye a crear una situación más abierta, con un significado fluido e indeterminado, y que permite la posibilidad de una mayor invención.

Si consideramos la obra como algo autónomo atemporal que sale del sujeto, entonces lo fecundo es que el artista individual se pliegue sobre sí mismo en un cierto autismo de autor, pero si la definición de obra de arte cambia y esa obra tiene una relación con el contexto social que se inscribe en unas determinadas coordenadas espacio-temporales, entonces la autoría múltiple propia de la colaboración resulta más eficaz como catalizador de ese contexto al menos en dos momentos: en las primeras fases de la formulación del proyecto para valorar de modo más eficiente qué se necesita –para poder abordar

[11] Ibid.

cualquier tema también en el campo del arte es necesario saber lo más posible de él, ya sea para pintar un tema relacionado con la anatomía humana o para averiguar cómo se dibuja una elipse en una lámina de oro sin rasgarla- y, segundo, en el momento de la realización técnica de la obra.

- Los valores de la producción de contenidos en grupo afirman la primacía de la investigación y la creación artísticas en el marco de la vida real, es decir, en la sociedad, en lugar de utilizar las estrategias económicas clásicas del mundo del arte. Necesitan inventar nuevos modelos de producción, de distribución y de desarrollo económico sobre la reproducción de modelos ya existentes (proyectos colectivos de Fundación Rdz, Saioa Olmo, DK muralismo, Amasté, etc.).
- Son comunidades que fluctúan, a excepción de los equipos formados por dos personas (que a menudo están formados por hermanos, amigos o parejas) y no grupos que encierran.
- Hay una primacía del descentramiento sobre el centralismo marcada por la multiplicidad de códigos frente la adhesión a uno solo. Esta es una diferencia remarcable con respecto a las vanguardias del siglo XX (que se caracterizaron por la adhesión a un estilo formal con vocación internacional), ya que en los colectivos estudiados, y en general en todos los colectivos surgidos en las cuatro últimas décadas, se da una mayor importancia al azar que permite la ruptura y el reconocimiento sobre la certeza que inhibe el deseo de cambio.

7.1.3-Camuflaje de la autoría. Las nuevas autorías que surgen de la colaboración

Hay una serie de colectivos que investigan sobre la creación de un sujeto nuevo, que hace desaparecer todo rastro del autor o autores/as reales para crear una nueva identidad ficticia. El colectivo holandés Seymour Likely a veces utiliza en algunos títulos referencias de la cultura pop (The Brady Bunch), pero en su relativamente corta existencia ha hecho obras de arte que reflejan o hacen comentarios sobre el arte (de otros artistas) a la par que sobre la cultura en sí (La inesperada vuelta de los Trópicos de Blinky Palermo). Pero este colectivo de tres artistas añade una nueva dimensión a su seudónimo, la de haber creado un personaje de ficción, un artista norteamericano, cuyos temas, estética y herencia cultural, deben ser descifrados y recreados constantemente. De esta forma, la creación del personaje Seymour Likely es una obra de teatro invisible o un evento performativo (aunque nunca se ve así por parte del público), puesto que cuando Seymour Likely crea una obra de arte lo hace basándose en una idea europea de (y en

reacción a) la cultura americana que rodea a un artista americano. Por medio del proceso de formulación de una idea a obra, este colectivo tiene que intentar ser consecuente con la 'americanidad' de su meta-personaje, intentando siempre saber cómo y por qué Seymour Lively hace su arte. En vez de usar directamente elementos de la cultura pop americana como lo hace Pruitt, Seymour Lively primero intenta basar su punto de vista mental en la cultura americana. De ese modo, parece llegar a sus temas desde una cierta distancia o por medio de un filtro. Pensamos en el Maestro de la Observación como en una personalidad artística nueva, aunque puede que haya o no un taller colaborativo o un esfuerzo colectivo; en Seymour Lively encontramos un tipo de colectivo que intencionalmente se propone formar un nuevo ser, un ser que tiene gustos y opiniones, además de ser una fusión de sus componentes

A través del diálogo, y de los acuerdos y ventajas obtenidas de la mayoría de los intercambios artísticos, y por medio del desplazamiento de lo individual, aparece o toma forma de alguna manera una rara e inefable personalidad. Algunos hablan de una criatura o presencia híbrida que emerge de la colaboración.

Son muchos los artistas, críticos y estudiosos del fenómeno de la creación colectiva que afirman que el resultado de una colaboración no se limita a la suma de las individualidades de los miembros del equipo en cuestión, sino que es mucho más que eso, la mayoría de ellos hablan de una 'tercera mano' o 'tercera mente' que trasciende. Brion Gyson y William Burroughs por ejemplo hablan de la colaboración como la creación de una 'tercera mente'. En "The Third Hand"^[12] Charles Green utiliza términos similares, casi como si se creara una nueva identidad o un nuevo personaje. Hay una cierta voluntad de convertirse en otra persona, o al menos surge una identidad 'otra' que al parecer es liberadora para algunas personas que trabajan en colaboración. Para Charles Green, crítico e historiador que también conoce la colaboración desde dentro, esta liberación consiste, por decirlo de algún modo, en salir de la prisión del lenguaje o en la reconciliación con él, como en el buen psicoanálisis. Los artistas que crean en grupo, suelen interesarse en salir de la casa-prisión del lenguaje y esto es posible precisamente debido a la colaboración, lo que significa que el equipo les permite escapar de los "artistas como cuerpos" personales hacia el ámbito misterioso, móvil y volátil de los fantasmas. En las anotaciones a pie de página del libro de Green hay constantes comentarios, aunque no referencias explícitas, al concepto de ausencia - la ausencia como lugar común de la conocida filosofía de posguerra, desde Heidegger y otros pensadores, pero más concretamente la ausencia del budismo *Mahayana* que niega la realidad última de todas las esencias. Green asegura que Abramovic y Ulay están directamente implicados en esta

[12] Charles Green, *The Third Hand: Artists Collaborations from Conceptualism to Postmodernism*. University of Minnesota Press. Minneapolis, 2001.

filosofía desde el punto de vista de su colaboración, y ellos mismos reconocen el budismo Mahayana como precedente sofisticado, no occidental y cuasi-deconstructivo de su trabajo. Pero no cae en algo tan obvio como confundir la ausencia con la restauración del pasado, ni en un humanismo falso, por muy bien intencionado que sea, que busca oponer la "espiritualidad" contra la "deconstrucción": «Las acciones performativas de Abramovic y Ulay no son budistas, como tampoco las pinturas zip de Barnett Newman de los años 60 son cabalistas. Es más complejo que todo eso.»^[13] La colaboración, en ciertos casos, es pues un acto de desaparición, que no nace de una voluntad de crear un la identidad nueva para romper las limitaciones del yo, sino de neutralizarla. Para Green se trata de una historia secreta, imbricada con la historia más conocida públicamente del impacto del budismo en la cultura occidental y el arte, sobre todo a partir de 1945. No es que el Mahayana explique nada artístico, sino que es otro marco contextual para la comprensión de lo que está sucediendo en ese momento.

Hay que ser conscientes de que en Occidente somos terriblemente Americo-eurocéntricos. Así que cuando pensamos en el camuflaje de la identidad y en evitar auto-mostrarnos miramos en particular a los textos tardíamente canónicos de escritores como Bataille o Callois. Pero en la práctica, entre los artistas en su conjunto ya está funcionando otra genealogía, incluso antes de llegar a la tarea de los marcos interpretativos. Las excepciones - y su trabajo es inmensamente emocionante - son los libros de Leo Bersani y Alysse Dutoit, libros como "Caravaggio's Secrets" o "Culture of Redemption", aportan un método muy sofisticado contra la lectura psicoanalítica de textos. Lo cual es muy importante si pensamos en la autoría de improvisación, o en la colaboración artística.^[14]

Hoy cada vez más teóricos están cuestionando el potencial revolucionario del cambio de identidad. Las nuevas identidades se están convirtiendo en mercancía (avatares, perfiles falsos en las redes sociales...), algunos casi ven esos «terceros cuerpos» o espacios comunes como un paso natural en el desarrollo capitalista en lugar de como una práctica subversiva.

Por otra parte, el opuesto de creatividad colectiva no es la creatividad singular, el poder inventivo del individuo, el cual aparece como algo único y por lo tanto incomparable. El colectivo siempre consiste en más de una persona, pero presupone la existencia del individuo y de su propia conciencia, por tanto nunca es lo opuesto.

7.1.4-La complejidad de la aproximación interdisciplinar exige colaborar

«Existe una voluntad manifiesta de ampararse en una formación del pensamiento basada en la parcelación artificial de campos a fin de rechazar el concepto inútil,

[13] *The Art of Collaboration. An Interview with Charles Green Australian Art Critic and Author of "The Third Hand, Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism"* By Geert Lovink: <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-I-0112/msg00034.html> (consultado por última vez el 1 de noviembre de 2011)

[14] *Ibid.*

vulgar y molesto de "vida cotidiana". Semejante concepto encubre un residuo de realidad catalogada y clasificada con el que a algunos les repugna enfrentarse, pues constituye al mismo tiempo el punto de vista de la totalidad e implicaría la necesidad de un juicio global, de una política» Guy Debord

Para Alicia Murriá las prácticas artísticas que se llevan a cabo en estos momentos se caracterizan por una pérdida de autorreferencialidad, por la contaminación con el mundo real y sus problemas; se buscan las tácticas para intervenir en la esfera de lo público y se indaga para establecer estrategias más flexibles alejadas de los esquemas tradicionales de producción y presentación junto a una reconsideración de los límites entre lo privado y lo público y en este sentido Murriá afirma:

se está generando un marco nuevo para las actitudes críticas que buscan nuevas formas de canalizarse; hoy el artista investiga en campos y disciplinas que hace no mucho tiempo se consideraban del todo ajenas a sus intereses, y se replantea su función y sus objetivos. ¿Es el objeto artístico el objetivo? para muchos la respuesta es negativa y el interés se desplaza hacia el proceso y hacia un tipo de reflexión que puede o no tener como finalidad el mercado y las formas clásicas de distribución. Ahí la red se constituye en un espacio de trabajo que, por sus características intrínsecas, ofrece un marco nuevo de posibilidades tanto respecto a la recepción de información, la confección de productos artísticos y su difusión fuera de los márgenes que ha señalado tradicionalmente el mercado, y un replanteamiento de aspectos como la autoría que socava y cuestiona la idea y la posición del artista que hemos heredado del periodo romántico. Se produce a la vez una relación cada vez más estrecha entre las diferentes prácticas artísticas y con otros medios y manifestaciones antes alejados del considerado arte serio, como el diseño, la moda, la música o los videoclips, que favorece de forma extraordinaria el trabajo multidisciplinar y asociativo. Incluso los artistas que firman sus solitario necesitan cada vez más de la colaboración de otros para llevar a cabo sus propuestas dada la progresiva complejización de la producción de la producción, sea videográfica, fotográfica, para la red, etc. ^[15]

En este sentido, Remedios Zafra afirma que

rechazar la linealidad y la disciplina árida desde un enfoque no unitario del discurso, no tiene por qué acabar derivando en una suerte de relativismo cognitivo, sino, más bien, en una red de líneas de fuga como proyecto teórico que no renuncia a la creatividad de la contradicción y la duda; líneas susceptibles de entrar en conversación con sus interrogantes propios, allí donde aún no están desgranados por un orden convenido de las cosas, pues no quieren reiterar lo dicho. Sin temor, quieren desordenar para pensarnos distinto. ^[16]

La capacidad de utilizar más medios por sí mismos sólo puede lograrse mediante la co-

[15] MURRIÁ, Alicia: *Algunas notas sobre los fenómenos grupales y colaborativos en el arte actual*, publicado en COLECTIVOS & ASOCIADOS. Instituto de la Juventud, Madrid 2002, pp. 20-21.

[16] ZAFRA, Remedios: *Un cuarto propio conectado*. (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo, Fórcola Ediciones, Madrid 2010, p. 13.

laboración a dúo y una acción coordinada. El trabajo no sólo es el resultado directo del apoyo mutuo, sino también del argumento discursivo continuo. Formas, motivos, ideas van a salir en la discusión y puntos de vista diferentes.

Por otra parte, la distancia que separa ciencias y humanidades en la universidad moderna ha dificultado durante mucho tiempo el estudio de las interacciones que se daban entre estos dos campos, y cuya interacción continúa desarrollándose, desempeñando un papel fundamental en lo que Lévy-Leblond denomina la "puesta en cultura" de las ciencias. Si las fronteras disciplinarias responden a una necesidad, tienden también a constituir estos intercambios, complejos y numerosos, en fenómenos periféricos y por consiguiente mal cartografiados: los especialistas mismos de estas hibridaciones ocupan un lugar a menudo marginal, mientras que la circulación de las informaciones y el intercambio de las competencias continúan siendo difíciles entre los dos campos. Los numerosos artículos testimonian un renacimiento del interés internacional hacia estos fenómenos de transición cuya importancia se está empezando a reconocer también en las universidades. Eduard Punset considera esta separación una pérdida y asegura que

hemos separado la ciencia de la filosofía, de las humanidades, y no solo esto, sino que además hemos jerarquizado las distintas disciplinas. Y con esta tontería hemos descartado inútilmente todo el pensamiento creativo que estaba en el mundo del arte. (...) El ritmo del cambio mental es muy lento. (...) De todo lo que hemos heredado del pasado tal vez lo más pernicioso sea esta incapacidad de adaptarse a una realidad nueva, de cambiar de opinión.^[17]

La vitalidad de estas perspectivas emergentes está ilustrada por el auge de la *Society for Literature and Science, le développement des Medical Humanities* –Sociedad para la Literatura y la Ciencia, el desarrollo de Humanidades Médicas– que reintroduce las ciencias humanas en estudios universitarios de medicina – o por el dinamismo del colectivo Leonardo, que estudia y favorece los intercambios entre artes y ciencias, en contacto con el MIT. El proyecto «Expériences artistiques et pratiques scientifiques» –Experiencias científicas artísticas y prácticas– nació para dotar a la universidad de la Sorbona de París de un centro interdisciplinario dedicado a estas cuestiones y capaz de desempeñar un papel de incubadora de programas que exploran estos interfaces. Asocia las ciencias biomédicas, las ciencias humanas y las artes, en particular el cine, el teatro, el baile, la música y las artes plásticas, para desarrollar una problemática transversal e interactiva, que interroga de una vez el objeto científico dentro de las actividades estéticas (valoración, difusión, usos y transmutación artística), y el objeto artístico en el campo científico (incitación artística y terapia por las artes en el dominio médico, puesta en juego por

[17] <http://www.rtve.es/alicarta/videos/pienso-luego-existo/pienso-luego-existo-eduard-punset/1219067/> (consultado el 21 de diciembre de 2011)

accesos diferentes y creativos al saber, o el papel "cultural" en la epistemología). Dentro de esta nueva configuración intelectual, son desarrolladas, tanto desde el punto de vista del saber y prácticas contemporáneos como bajo el ángulo de la historia de las artes y las letras, las ciencias y técnicas, varios campos de investigación, con el fin de estudiar, por ejemplo, las funciones y los presupuestos asignados a la imaginaria de hoy (el uso y las relaciones entre las imágenes científicas, médicas, cinematográficas, teatrales y artísticas en general), o incluso, el lugar de la acústica y de la fisiología del sonido en las artes (música, teatro y baile en particular), y más en general, el papel de la escucha en la relación humana.^[18]

7.1.5-La construcción de espacios públicos

El concepto de 'urbanismo unitario' planteado por Guy Debord está en la base de las experiencias actuales de muchos colectivos que trabajan proyectos relacionados con la ciudad como el Gruppo A12 de Milán, el estudio arquitectónico Vito Acconci, por poner dos ejemplos conocidos a nivel internacional.

Daniel García Andújar afirma que algunas comunidades y asociaciones de artistas ya llevan tiempo organizándose en este sentido y los ejemplos están a la vista de todos:

Cuando hablamos de vínculos comunitarios es difícil no volver la mirada hacia la ciudad. La idea de ciudad ha sido un permanente referente a la hora de hablar de procesos de red, seguramente, por tratarse de una estructura menos compleja tecnológicamente que ha servido como metáfora continua para la creación de Internet. Toda ciudad debería ser esencialmente el fruto de un proceso de creación colectiva. La ciudad es un hecho físico, espacial, tangible, que modifica y caracteriza el paisaje y al mismo tiempo es un hecho cultural, social, histórico, consecuencia de ese proceso de creación colectiva. La ciudad la deberíamos hacer entre todos, y de ese modo sería producto de nuestra sinergia comunitaria, pero me temo que la realidad es bien distinta y la participación de los ciudadanos en las decisiones que les afectan está muy alejada de lo que desearían. Definitivamente no tenemos la ciudad que todos deseamos construir, al menos no la que yo desearía y lo que es peor, no sé si podemos variar el signo de estos procesos asumidos para que no se trasladen a otras esferas más desconocidas.^[19]

En esta dirección ha trabajado Santiago Cirugeda y colaborado con colectivos como Aula Abierta de Granada. Sus actuaciones están encaminadas no sólo a cuestionar las rígidas normativas urbanísticas, sino a ensancharlas las penetrando en sus fisuras, reinterpretándolas y trabajando a favor del ciudadano allí donde las lagunas legislativas o las posibilidades de una lectura diferente a la habitual permiten hacer la ciudad un poco más libre, menos rígida, más humana. Sus proyectos que denomina *paraarquitectura*

[18] Université Sorbonne Nouvelle: «Groupe de recherche « Expériences artistiques et pratiques scientifiques ». Consultar en: http://www.univ-paris3.fr/1299599463989/0/fiche___laboratoire/ (consultado el 26 de diciembre de 2011)

[19] GARCÍA ANDÚJAR, Daniel: *prólogo del libro "Creación Colectiva"* de David Casacuberta, Editorial Gedisa, Barcelona 2003.

son construcciones con ánimo de provisionalidad que impiden su patrimonialización. En palabras de Alicia Murría, «crear una casa en una terraza como hogar para personas sin techo o fijar a un edificio una especie de cápsula microvivienda donde poder dormir si no se dispone de otro refugio es, en el primer caso, una ilegalidad (discutible); en el segundo no hay normativa al respecto porque a nadie hasta ahora se le había pasado por la imaginación algo parecido. Construir unos columpios en una plaza desangelada donde los niños no tienen con qué entretenerse puede que no sea muy legal pero ellos estaban encantados de que se le hubiese ocurrido a alguien. Lo que plantean estos proyectos es que la ciudad, ese territorio sometido a todas las presiones y desmanes urbanísticos y a la decepcionada aceptación de sus habitantes, podría ser de otra manera también a través de las pequeñas actuaciones (rebeldes) de sus ciudadanos.»^[20]

7.1.6-El factor público o audiencia: El espectador como colaborador

Preguntar por el nosotros no es preguntar por la comunidad frente a la sociedad, por lo público frente a lo privado o por lo colectivo frente a lo individual. El nosotros no es un ámbito de lo social, es una experiencia que transforma lo social. Es un proceso de subjetivación y de politización que implica inscribirse en el mundo desde la co-implicación. Marina Garcés ^[21]

Una de las grandes diferencias entre el autor individual y el autor colectivo se encuentra en sus respectivas respuestas en la siguiente pregunta: ¿tienen sus prácticas en cuenta al público?

Hemos visto que para Barthes la vida de un texto radicaba no en su origen sino en su destino,

...aunque este destino ya no puede ser personal: el lector no tiene historia, biografía, ecología; simplemente es alguien que mantiene unidas en un solo campo todas las huellas de las que está constituido el texto escrito. Por lo que es irrisorio condenar la nueva escritura en nombre de un humanismo hipócrita que de pronto se ha puesto de parte de los derechos del lector. La crítica clásica nunca ha prestado atención al lector, pues considera que el escritor es la única persona en la literatura. ^[22]

Desde los últimos años de la década de los 60, se ha venido reivindicando que el arte contemporáneo –y especialmente los conceptualismos emergentes surgidos en aquel momento– ‘alterarían’ su público. Estas afirmaciones se basaban en los cambios perceptuales inducidos por la participación del espectador en las investigaciones fenomenológicas encarnadas supuestamente en las obras conceptuales. Como hemos comprobado

^[20] MURRÍA, Alicia: *Algunas notas sobre los fenómenos grupales y colaborativos en el arte actual*, publicado en COLECTIVOS E ASOCIADOS. Instituto de la Juventud, Madrid 2002, pp. 24-25.

^[21] GARCÉS, Marina: “Entre nosotros”, <http://www.lacomunitatinconfessable.cat/entre-nosotrosmarina-garces/> (consultado el 26 de diciembre de 2011)

^[22] BARTHES, Roland: ‘La Mort de l’auteur’, Mantéia, V (Paris, 1968). Traducción mía.

en el apartado 3, el historiador y crítico de arte Charles Green afirma lo contrario, “*que las demandas del arte contemporáneo cambiaron al artista. Los artistas examinaron la forma y los límites del yo, redefiniendo el trabajo artístico por medio de colaboraciones*”^[23] y que debemos mirar de cerca a cómo responden los artistas a la intersección entre el yo y la historia.

La obra artística contemporánea cada vez está más necesitada de la contribución activa del espectador como coautor de la misma, en el sentido de que la obra no está acabada sin su aportación y que por tanto será obra de arte en tanto en cuanto el espectador, con su bagaje intelectual y sensible, sea capaz de “terminarla”. Más que en otras épocas, una obra de arte consensuada como tal por la institución arte (legitimada por entidades o personas de prestigio en el ámbito artístico) puede no serlo para ciertas personas al no poder o no querer realizar ese acto de co-creación interpretativa que exigen hoy muchas obras de arte (exigencia que siempre ha existido en mayor o menor grado). Por el contrario, un objeto o hecho ordinario puede ser contemplado como artístico o como obra de arte genuina por aquellos públicos que se empeñan en aportar la parte de poesía, idea o concepto filosófico capaz de hacer que dicho objeto o estructura que están captando se convierta en arte. Quizá por eso hoy más que nunca es prioritario para el/la artista la captación de públicos: *Una obra de Bill Viola la ha visto mucha menos gente que una creación de un chaval que sube un video cualquiera a YouTube*^[24], y por otro lado, la realización de obras que varían según el contexto y audiencia a la que van a ser expuestos.

Ante esta realidad, el trabajo colaborativo aporta soluciones por su propia esencia metodológica. En el trabajo colaborativo el equipo aprende a vivir el público de una manera anticipada y como un acontecimiento real estético y manipulable, y no simplemente como un destinatario imaginario y amorfo. Es precisamente esa anticipación la que les capacita para establecer relaciones novedosas con el público que se convierte en objeto principal de muchos proyectos.^[25]

La colaboración como forma metodológica es una de las grandes aportaciones de las artistas y de la teoría feminista al mundo del arte a finales de la década de los sesenta. Según Almudena Baeza autora de una tesis doctoral sobre arte colectivo en el Madrid de los años 90

Las mujeres fueron vinculadas al arte gay1 para fundar una rama del posmoderno arte políticamente correcto, mientras que los colectivos a examen pasaron a ser considerados artistas políticos, entre otras cosas, por su interés por temas sociales

[23] GREEN, Charles: *Collaboration as Symptom*, www.collabarts.org, (consultado por última vez el 30 de octubre de 2011)

[24] Disertación de Juan L. Martín Prada en conferencia pronunciada el 17/5/2008 en Centro Huarte (Pamplona), donde reflexionaba sobre el fenómeno de la difusión y visibilidad tras la aparición de Internet.

[25] Ver en este sentido las tesis de N. Bourriaud en el capítulo 3 de esta tesis, así como la entrevista a Lucia Onzain en el capítulo 5 y la tesis de Almudena Baeza Medina: *Arte Colectivo Neopop en el Madrid de los 90*, Universidad Complutense de Madrid, 2005, p. 36.

y, sobre todo, porque su fórmula parece implicar una oposición a la figura del artista estrella del mercado...^[26].

María Mur, asimila el feminismo con la manera de trabajo colectiva:

...el entender que el artista no es un genio y que tiene que trabajar en colaboración, la idea de que la ideación sea conjunta, todo eso viene directamente del trabajo, de la práctica feminista...parece que solo es feminismo cuando trabajas sobre conceptos feministas y son formas de trabajar. Yo creo que eso es fundamental.^[27]

Hoy, ya no es únicamente un cierto sentido de descontento o una demanda revolucionaria los factores que atraen al o a la artista hacia el trabajo colectivo, sino la consiguiente oportunidad ampliada de realizar espacios empíricos – por supuesto con una ambición sociopolítica. El concepto de "obra" que requería la representación y que fue válido hasta los años 60 ha sido reemplazado por la idea de "proyecto artístico" que requiere una presencia. Una condición previa importante para todo esto ha sido la forma expositiva de la instalación, que permitió trabajar en un espacio referencial abierto de una manera en la que se enfatiza el proceso. El proceso de creación se convierte en algo tan importante como el producto final. De ahí que el trabajo colectivo haya cambiado los medios en su empeño por desarrollar un espacio social. La creatividad colectiva siempre significa maximizar el potencial de talentos y el conocimiento. En el sentido de que el "poder creativo colectivo" enfatiza el potencial expresado haciendo visible el proceso de producción. La pluralidad de la creatividad colectiva permite comprometerse más intensamente con los discursos actuales y quizá también hacer una llamada más efectiva hacia el cambio mostrando alternativas. Para Remedios Zafra, lo que resulta esencial y sigue siendo objeto de imaginación utópica es que

se produce una discontinuidad entre el cuerpo y la «imagen del cuerpo». De manera que su intervención sigue siendo viable. ¿Qué determinaría entonces que en nuestro cuarto propio conectado sigamos reiterando los modelos identitarios convencionales? ¿Qué limitaría la imaginación de nuevas figuraciones que tanto ha interesado a las artistas y ciberfeministas que trabajan sobre la red? Creo que se trataría de un problema simultáneamente sencillo y complicado que tiene que ver, de un lado, con la «voluntad» de transgredir un modelo y, de otro, con la capacidad de construir «mirada colectiva». Sencillo, porque a nadie pasa inadvertida la potencia y la falta de inocencia de los imaginarios visuales que nos rodean, su valor en la creación, asentamiento y reiteración de limitaciones identitarias en nuestras vidas. Y complicado porque desprenderse de ellos no es cosa fácil, pues más allá de la voluntad de «querer ser», la identidad social sigue existiendo en las miradas de quienes nos construyen y nos identifican colectivamente. Como en todo pacto simbólico, no basta con la voluntad individual de transgredir el pacto (ya sea en

[26] BAEZA MEDINA, Almudena: "Arte Colectivo Neopop en el Madrid de los 90", Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2005, pp. 141-142.

[27] MUR DEAN, María: Entrevista 14/12/2010, adjunta en el capítulo 5 de esta tesis.

las pantallas o en el cara a cara). Un cambio simbólico precisa de una revolución colectiva, énfasis: colectiva; la ideación de nuevas figuraciones capaces de inspirar y contagiar otros imaginarios posibles o revisar los clásicos; una revolución que de manera necesaria exige la intervención profunda en las industrias creadoras de imaginario y visualidad, la puesta a prueba de su capacidad de contagio. En este sentido, Internet sigue siendo el mejor instrumento para dicha tarea, pues disemina el poder de intervención y contagio en cada uno de nuestros cuartos propios conectados. ^[28]

Escritores (como Michel Foucault y Barthes) han avanzado en el papel del espectador o lector en detrimento de la autonomía y centralidad del artista (autor). Muchas interacciones entre artistas renuncian a la forma lineal o serial de estructurar un texto escrito con una historia o una imagen con un contenido narrativo y, en lugar de eso, muchos de estos proyectos colectivos, construyen de un modo general algo que requiere la participación activa del lector/espectador, en un proceso que además de su dimensión física y temporal, también contiene la posibilidad de extraer asociaciones y memorias arraigadas en la psique del participante (espectador/lector).

El sentido de una creación colectiva, la obra de arte sólo llega a cumplir su programa en el momento de la recepción. La obra se nos presenta siempre como algo inacabado, un work in progress que el espectador se encargará de completar. El espectador, devenido colectivamente en contexto, es el ente responsable de la atribución de significados. Cada generación precisa renovar y reformular (para su propio uso) los contenidos simbólicos de su tradición, contenidos de los que, como suma de espectadores activos, es en gran medida responsable. La lectura de una obra nos remite a un proceso dinámico que nunca se agota, una suma de lecturas, un conflicto que jamás se resuelve. La interpretación es el horizonte móvil (Sartre) que se aleja a medida que los espectadores avanzamos. No existe la solución definitiva que liquide el problema de una vez y para siempre. ^[29]

7.1.7-Nuevas estructuras colaborativas en el sistema del arte

Con el tiempo también esta forma colectiva de operar en el arte contemporáneo se ha ido transfiriendo de manera análoga al área de la comunicación y la crítica del arte. El desarrollo de la creatividad artística colectiva ha contemplado un apogeo análogo en el trabajo de curadores y comisarios. Al igual que los artistas, los comisarios han empezado a trabajar de manera creciente de forma colectiva en proyectos expositivos planeados para períodos de tiempo limitados o para los que tienen lugar de forma regular. Están surgiendo claramente dos nuevas tendencias: no sólo los y las *curators* o comisarios/as trabajan cada vez más de un modo relacionado con el proyecto, haciendo del propio proceso curatorial un tema de estudio, sino que ellos/ellas mismos se están convirtiendo

[28] ZAFRA, Remedios: http://www.2-red.net/rzafra/text_rzafra10.pdf (consultado el 24 de diciembre de 2011)

[29] <http://turbulencias2.blogspot.com/2011/03/casus-belli-refutacion-del-contexto.html> (consultado el 26 de diciembre de 2011)

en parte de un proceso de dinámicas de grupo en el que cooperan con otras personas. En el País Vasco en las últimas dos décadas han surgido diversas plataformas curatoriales (Transforma y Fundación Rodríguez en Vitoria, DAE en San Sebastián, Bulegoa en Bilbao) y proyectos colaborativos comisario/a-artista. Estos colectivos curatoriales combinan una gran variedad de disciplinas que ya no son vistas como contrastes sino como necesidades. En particular con proyectos de exposiciones temporales es lógico que los/las comisarias formen colectivos a fin de experimentar con nuevos contenidos y formatos. Esto no tiene nada que ver con la identidad, al contrario, tiene que ver con la identificación, y por esta razón no está orientado hacia el sujeto, sino ligado al contexto.

El mundo del arte visual sigue siendo reticente a ceder terreno a la autoría colectiva, si lo comparamos con la música, el teatro o la danza. En una conversación reciente con Jesús Gestoso, experto en sonido que ha colaborado en muchas ocasiones con artistas plásticos como Francisco Ruiz de Infante y con empresas de programación, entre otros, me comentaba que es increíble que lo que en la música se hace de una manera tan natural, en las artes plásticas se siga manteniendo el ego tan intacto y reactivo a la colaboración, más allá del ego. En el teatro, el cine y la música la colaboración es una necesidad de lo contrario no hay obra, a excepción de los 'solos' realizados a veces por un artista. Dentro del llamado arte *new media* la colaboración entre programadores, diseñadores, curadores y constructores de instalaciones es casi imprescindible, y este proceso cada vez es más complicado con el desarrollo de los más sofisticados hardware y software. Prácticamente no hay obras de arte de nuevos medios producidas por una sola persona. Pero, muchas veces en este tipo de obras no hay autoría compartida, las colaboraciones entre los artistas visuales parecen ocurrir en unos términos muy igualitarios, pero en muchos casos, también hay grandes peleas sobre la autoría que tienen que ver con las repercusiones financieras en términos de reputación y de la carrera profesional de los componentes.

7.1.8-Carácter efímero de los colectivos artísticos

La autoría colectiva es más inestable –salvo en raras excepciones– en el sentido de que depende de más factores e idiosincrasias, lo que hace que las experiencias colaborativas tengan una vida relativamente corta en el tiempo si las comparamos con las autorías individuales, sin embargo, la mayoría de artistas entrevistados/as subrayan el valor de la calidad de la experiencia frente a su duración, es decir, reconocen que los períodos colaborativos son de una fecundidad asombrosa que nutre las distintas individualidades de sus miembros, durante y posteriormente al desarrollo de los períodos colaborativos,

sean éstos de corta o larga duración.

Es un hecho que los colectivos tienen una duración más limitada en el tiempo que los autores individuales, esto es debido a una ecología de la necesidad para la que fueron creados, es decir, son estructuras que se agotan antes que los autores individuales, pero que al mismo tiempo son más efectivas en periodos más cortos de tiempo y terminan cuando deja de tener sentido la razón por la que fueron creados o desaparece el espíritu colaborativo por el choque de egos. Esta es una de las razones por las que la historia no termina de reflejar la existencia de estas figuras autoriales que por otra parte son decisivas tanto para la evolución de los y las artistas que las integran como para la consecución de ciertas obras paradigmáticas.

...Los encuentros no duran para siempre, se agotan por su misma naturaleza...Sea como fuere, la fascinación de los encuentros y los desencuentros no radica sólo en la permanencia oscura que rebosa los límites de lo visible. Si la lógica de todo encuentro es no perdurar, su destino es un tiempo privado que reenvía inexorablemente a un tiempo público. Mientras el encuentro está sucediendo, el mundo entero se transforma, otros se tropiezan con personas, con ciudades, con acontecimientos que cambiarán su vida, sólo que nosotros, abrumados por nuestro propio hallazgo, no somos conscientes de que en ese preciso instante muchos se acercan y se separan, llegan y se van. ¿Cómo no se encontrarían aquellos personajes si ambos estuvieron en la misma ciudad en el mismo momento?, nos preguntamos a veces. ¿Cómo sería la historia de haberse encontrado?.^[30]

Muchos de los artistas que aparecen en esta tesis han admitido que trabajar como colectivo permite encontrar y poner en práctica procesos creativos que individualmente no podrían realizar:

La metodología individual tiende a ser repetitiva y cuesta mucho buscar nuevos procesos de trabajo ya que habitualmente nos agarramos a metodologías ya aprendidas y asimiladas. Eso puede repercutir en el resultado o bien en un desencanto del proceso individual, un aburrimiento... El trabajar colectivamente te abre nuevas vías de trabajo que pueden reflejarse en un posterior trabajo individual de forma consciente e inconsciente.^[31]

En opinión de Alicia Murriá, trazar una cartografía de lo que ha sucedido en los últimos años en nuestro país en el ámbito de la colaboración no es tarea fácil,

por la dificultad de rastrear trayectorias que generalmente tienen o han tenido una difusión limitada, a veces voluntariamente ya que su poder y ámbito de convocatoria se centra en círculos afines, y que pocas veces están o han estado documenta-

[30] DE DIEGO, Estrella: Arte Contemporáneo II, Historia 16, Madrid 1996, pp. 10-11.

[31] Entrevista a Verónica Eguaras 8/9/2011. Ver entrevista completa en el capítulo 5.

das adecuadamente ya sea por pura improvisación, por lo exiguo de los recursos de que se suele disponer o porque los esfuerzos y el voluntarismo se concentran más, lógicamente, en los objetivos inmediatos que en su registro, y mucho menos, en su posible historización. Pero más allá de los fenómenos asociativos que podemos denominar clásicos y que con mayor o menor intensidad se han venido dando en las dos últimas décadas se produce en estos momentos una especial abundancia de las experiencias grupales. Ello es debido a factores diversos pero que se pueden, de forma esquemática, englobar en tres áreas: los cambios vinculados al contexto sociopolítico y los vinculados a los cambios producidos en el ámbito del arte que, lógicamente, no son ajenos a los primeros y, en especial, los introducidos por las nuevas tecnologías. Basta su enunciación para comprender las interacciones de unas y otras cuestiones.^[32]

7.1.9–El sistema del arte ante la autoría múltiple

Tomando como idea estándar la presunción de que el arte es una actividad "pura" que se obtiene como resultado del aislamiento y del pensamiento solitario, todo proyecto colaborativo altera y confunde nuestra noción de arte heredada de la historia.

Hasta hace tres décadas, las interacciones entre artistas y escritores, o entre artistas, músicos y coreógrafos, o cualquier otra combinación, eran obviadas por la mayoría de los intérpretes de la cultura por considerarlas actividades misceláneas, incoherentes, poco sólidas, y en la mayoría de los casos sólo un entretenimiento.

Frente al persistente canon de una historia del arte que define al artista como un genio, dotado de una originalidad extraordinaria, los intercambios entre dos o más mentes creativas han puesto dicha idea bajo sospecha. Con el emparejamiento de distintos egos, el estatus primigenio del arte se disuelve. La fusión de identidades que tiene lugar en el trabajo de artistas que operan a dúo o en grupo permanentemente, o incluso temporalmente, es tan completa que cualquier elaboración intelectual sobre el tema de la subjetividad se vuelve irrelevante.

Aunque la mayoría de los ejemplos que hemos citamos se refieren a figuras cuyas identidades artísticas se han formado al margen de la colaboración, los argumentos teóricos que están presentes en las asociaciones temporales son los mismos que los que surgen en el trabajo de colectivos artísticos estables, cuya unión es fija y duradera.

No fue hasta los años setenta y ochenta, con la aparición de un gran número de grupos artísticos --asociaciones creativas (y a veces domésticas) como Gilbert y George, Komar y Melamid, Bernd y Hilla Becher, y más tarde General Idea, Tim Rollins y K.O.S., entre muchos otros-- que las actividades colaborativas empezaron a ganar un renovado interés

^[32] MURRÍA, Alicia: *Algunas notas sobre los fenómenos grupales y colaborativos en el arte actual*, publicado en COLECTIVOS & ASOCIADOS. Instituto de la Juventud, Madrid 2002, pp. 19-20.

y un digamos "*momentum*". Estas alianzas trajeron a la memoria la narrativa reprimida pero recurrente y extendida de la práctica artística colectiva del siglo veinte. Tanto los del pasado como la aparición creciente de intercambios creativos, cualquiera que sea su forma, aparecen unidos al debate postmoderno sobre el abandono de la idea de "autor-dios" (que evoca Roland Barthes) o sobre el corte o ruptura (por citar a Gilles Deleuze y Felix Guattari) a la hora de leer el arte (y el comportamiento humano) como una serie de hechos lógicos, unificados y sin costuras.

Durante los últimos 40 años muchos/as artistas se han ido interesando de manera creciente por el trabajo colectivo. La naturaleza del trabajo en equipo también ha ido cambiando fundamentalmente. Cada vez hay más artistas que cooperan entre sí para proyectos temporales y proyectos específicos a cada situación, con objeto de explotar los puntos fuertes y talentos que comparten, pero también para apartarse de caminos trillados que podrían ser propios del sujeto individual.

Esta investigación ha tenido especialmente en cuenta aquellas colaboraciones que no son la simple fusión de dos personas en una, sino que se ha centrado en aquellas colaboraciones que manipulan el concepto mismo de estilo o firma individual. Hemos comprobado que no todas las colaboraciones se interesan por el tema de la autoría, sino que muchos equipos realizan obras como si sólo hubiera un artista y no un trabajo colectivo. Lo que ha quedado sobradamente demostrado en esta tesis es que los equipos artísticos no son figuras aisladas, sino que su relevancia ha estado presente en el arte contemporáneo especialmente a partir de 1968. Es cierto que los colectivos y equipos artísticos incluidos en esta tesis pueden parecer poco usuales debido en parte a que la producción artística colectiva es difícil de catalogar. En los grandes manuales de historia del arte la proporción de grupos artísticos que aparecen en relación a los autores individuales es llamativamente desproporcionada si tenemos en cuenta la cantidad de grupos que existen. De hecho, para la elaboración de esta tesis me he documentado mucho más en catálogos y textos, que en publicaciones de historia del arte. Aunque lo más importante aquí no es enumerar los extraños procesos de trabajo de ciertos artistas, ni tampoco criticar su marginalidad, sino demostrar que este tipo de autoría no está reñida con la autoría individual, sino que son compatibles y se enriquecen mutuamente.

En las últimas décadas la colaboración ha estado estrechamente ligada a cuestiones legales por razón del copyright o los derechos de autor, aún así, no creemos que el negocio legal vaya a destruir lo avanzado en el terreno de las prácticas artísticas colectivas. Lo más importante de la colaboración artística es que demuestra que la identidad

individual puede quedar subordinada a un bien superior llamado 'obra de arte'. Es muy parecido a trabajar en una revista, no todo el mundo se adapta a la cooperación, pero el mundo del arte idealiza el narcisismo y tiene una capacidad de atención muy corta. La autoría sencillamente es la auto-presentación de algo que se construye, por lo general conscientemente, y la figura resultante es a veces crucial en la obra de arte.

El colectivo serbio WHW, distingue dos tipos de colaboración: la orientada a la producción de objetos y la que intenta crear campos sociales autónomos, que pretenden cuestionar el sistema del arte, son

microcosmos que están auto-gobernados y que imponen un conjunto de auto-regulaciones propias sobre el poder del sistema dominante. Estos "subcampos" físicos pero también simbólicos, intelectuales y políticos, creados por medio de esfuerzos colectivos, luchan por crear un espacio abierto, libre, un espacio para el juego y la creación, pero también un territorio para la lucha y los conflictos sociales. ^[33]

En las últimas décadas los artistas han ido ampliando los límites del arte, ya que han tratado de involucrarse en un ambiente cada vez más plural. Del mismo modo, la enseñanza, el comisariado y la comprensión del arte y la cultura también han dejado de basarse en la estética tradicional, para centrarse en todo tipo de ideas, asuntos y temas que van desde lo cotidiano a lo sobrenatural, desde el psicoanálisis a la política. Es en este contexto donde surge de manera natural la necesidad de colaborar entre disciplinas y entre profesionales que sean capaces de trascender los límites de su individualización técnica.

Para Duro Seder, miembro del grupo croata Gorgona, "el Trabajo Colectivo no puede preverse como una forma, sino sólo como un esfuerzo. La apariencia final del Trabajo Colectivo no tiene importancia en absoluto"^[34]. En otras palabras, la creación colectiva existe sólo como un proceso nunca finalizado en el cual la creatividad funciona como un efecto secundario de los poderes emancipatorios de un colectivo –en nuestro contexto, los ejemplos más cercanos serían Errreakzioa/Reacción o Tomboy–.

Una de las conclusiones más importantes es que los últimos diez años las prácticas artísticas colectivas se han ido deslizando hacia el terreno normalizado del arte reconocido como tal, es decir, hacia lo que podríamos llamar el centro de la creación cultural contemporánea. La colaboración se sobreentiende hoy como una de las múltiples formas que los y las artistas pueden elegir para trabajar. Aún así, la creación colectiva sigue formulando preguntas interesantes y cruciales sobre la naturaleza de la autoría, de la

^[33] 'Kollektive Kreativität' (Kassel 2005), Kunsthalle Fridericianum, Siemens Art Program Et Revolver, 2005. Catálogo publicado con ocasión de la exposición 'Kollektive Kreativität/Collective Creativity' en Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 1 mayo-17 julio, 2005, p. 15.

^[34] Respuesta de Duro Seder a la pregunta de si es posible producir un trabajo colectivo, 1963, en Marija Gattin, Gorgona/ Protocol of Submitting Thoughts, Zagreb 2002, p.13. (Consultado el 26 de diciembre de 2011)

autenticidad y las relaciones de los/las artistas hacia sus obras y hacia sus públicos, que inevitablemente alteran la imagen popular del artista como esa figura "heroica" solitaria. A este respecto, Nancy Roth^[35] afirma que en los años 70 el escultor norteamericano Claes Oldenbourg comparó el modelo de "artista en el estudio", al que veía como alguien "rígido, violento y destructivo (especialmente de sí mismo), y borracho o drogado (en busca de lo sublime), con el artista en una situación de colaboración, "flexible, contenido, constructivo y sobrio, indiferente a lo sublime, como los pilotos de avión". La visión de Roth quizá hoy quizá se pueda tildar de un maniqueísmo provocador, pero en un artículo reciente no se queda ahí sino que añade el siguiente y contundente listado de contrarios asociados respectivamente a esos dos modelos de artista: infantil frente a maduro, masculino frente a femenino. Para terminar con la conclusión de que hoy colaborar o no ya no es algo que haya que decidir, simplemente es un hecho que todo trabajo hoy es colaborativo: *...si los artistas alguna vez se imaginaron a sí mismos enfrentándose a esta elección, no es probable que lo tengan que hacer por mucho tiempo.*^[36]

Mientras algunas colaboraciones surgen de una reacción contra ciertos regímenes políticos y culturales, otros muchos/as artistas eligen trabajar junto/as como una opción positiva hacia la colaboración. Es importante reconocer que la colaboración en arte se lleva a cabo con una serie de objetivos y métodos. Puede llevarse a cabo con la más pura de las intenciones para mejorar la práctica artística e investigadora propia, y para mejorar la educación artística de jóvenes y estudiantes. También puede ser el camino para la promoción profesional. Puede ser una manera de conseguir fondos para un proyecto personal. Otros objetivos son: dar voz, conseguir emancipación (empoderamiento), desarrollar nuevos conocimientos, adquirir habilidades o alcanzar conocimiento. En cualquier caso, algo común a la mayoría, si no a todas las prácticas artísticas colectivas, es que todas ellas ponen en cuestión de una manera implícita la idea del artista como una figura que se coloca fuera de la sociedad y se entrega a un raro diálogo interno.

El trabajo artístico en equipo arranca de la concepción del proyecto artístico como un encuentro entre ámbitos diferentes que genera una explosión de luz, como una experiencia de optimización de los medios altamente enriquecedora. Por tal motivo queda justificado un acercamiento explicativo al ser y el significado de esa manera de crear. Partimos de que el ser humano necesita la comunicación para su construcción personal, así pues se concibe la creación colectiva como un encuentro que genera algo nuevo que no sería posible de otra forma.

A un nivel práctico, la cooperación no es posible si no permitimos que entre el conflicto y que se supere por lo que somos capaces de hacer junto/as.

^[35] Nancy Roth: *Collaboration and Originality*, en www.collabarts.org. Ver la cita de Claes Oldenbourg en Maurice Tuchman (1971) *Art and Technology*, New York: Viking Press.

^[36] Ibid

7.2.-Conclusiones con respecto al concepto de autoría

Si Foucault nos dice *¿Qué más da quién es el que habla?*^[37] y si todo hallazgo creativo nace del diálogo, ¿por qué no desarrollar ese diálogo desde todos los puntos de vista y desde el primer momento hasta el último del proceso de creación?

¿Es el acto creativo un acto individual? Al fin y al cabo la noción de individuo es uno de los conceptos centrales del humanismo masculino de occidente. Desde Descartes, la noción de individuo o sujeto, al estilo "cogito, ergo sum", se ha aceptado desde siempre, como una tradición, en el mundo occidental. Parece "obvio" que las personas son individuos autónomos, que poseen una subjetividad o conciencia que es la fuente de sus creencias y actos. Sin embargo, cada vez hay más personas que desde diferentes disciplinas han empezado a cuestionar este concepto asumido. Todos ellos reconocen que es necesario criticar la noción de individuo y de replantear las nociones de sujeto y de subjetividad. En "La Invención como Acto Social"^[38], Lefevre contrasta lo que él llama la visión platónica del inventar y componer (el acto de encontrar o crear, aquel que se define como introspección individual, en el que las ideas empiezan en la mente del individuo autor y después se expresan al resto de la gente) con una visión social de inventar y componer. Esta visión social representa una aproximación constructivista del conocimiento y afirma que el "individuo" se constituye socialmente; de ahí que crear sea esencialmente un acto de colaboración social.

Por otro lado, la llamada noción postmoderna de lenguaje "heteroglósico" (en literatura) o apropiación y citación de imágenes y estilos (en arte contemporáneo desde la modernidad, La Gioconda de Duchamp, hasta el más puro estilo postmoderno, y ya en los 90 'relacional' N.Bourriaud), implican un individuo "polifónico", que nunca puede ser constituido por la "voz" individual. Por lo tanto, aunque nuestro estereotipo del artista es altamente individualista, existe una tendencia social real hacia la creación colectiva. Esto no significa en ningún caso que el autor individual vaya a desaparecer en un sentido literal. Significa que el artista como héroe, como genio solitario, *superstar* es de alguna forma una ilusión *naive*, llena de vanidad. En cualquier caso, esto nos hace reflexionar sobre el hecho de que hay diferentes posibilidades y formas de crear.

Los artistas contemporáneos tienden a involucrarse en dicha "escena social". *Parecen negarse a permanecer en el ghetto del arte, y salen fuera a "trabajar" en el mundo real, con lo que quieren evitar un conocimiento parcial (visual) de las cosas, y buscan una experiencia real trabajando en colaboración con los principales "actores" de dicha "escena social" que luego reciclan de diferentes formas dando lugar a obras que sirven de*

[37] Foucault, M.: "What Is an Author?" Textual Strategies: Perspectives in Post-structuralism Criticism. Ed. Josue V. Harari. Ithaca: Cornell UP. 141-160. 1979. Traducción mía.

[38] LEFEVRE, K.B.: "Invention as a Social Act", Carbondale: Southern Illinois UP, 1987.

documentación a esas intervenciones sociales: con personas sin techo, comunidades de negros, de mujeres...^[39]

Pero en cualquier caso, si partimos de la base de que nuestras certezas vienen de investigaciones y descubrimientos alcanzados en el pasado, veremos que estamos hechos del conocimiento, de las teorías y de las experiencias de otras personas. De tal forma que el hallazgo particular fundamenta primeramente el hallazgo público, y éste a su vez provoca el particular.

Hay muchísimas experiencias de colaboración en arte anteriores a la llamada era "post-moderna". La mayoría de ellas en relación a asuntos formales, de estilo. Por ejemplo en el G.R.A.V. (Group de Recherches d'Art Visuel), grupo fundado en Francia en 1960: los artistas se reúnen con una meta común: "definir nuevas posibilidades de lenguaje y expresión artísticas. Desarrollan un equipo para la investigación de los fenómenos de la luz y el movimiento y consiguen establecer una práctica que genera multitud de posibilidades. Los artistas se "imitan" intencionadamente unos a otros, de la misma forma que un científico descubre nuevas leyes físicas procediendo directamente de descubrimientos alcanzados por sus colegas. Por medio de las experiencias colectivas se puede afirmar que se produce un cuestionamiento de los esquemas de pensamiento individual, lo cual enriquece a los individuos y al grupo completo.

Si como afirma Roland Barthes, la obra de arte es un tejido de citas y cada artista procede directamente de un "corpus" de ideas previo, ¿por qué entonces los artistas plásticos son tan reacios a abandonar su 'torre de marfil'? ¿Por qué resulta tan difícil colaborar con otros artistas?

Patricia C. Phillips afirma que: *"Lo privado nos ofrece un tipo de refugio silencioso, la constancia de la rutina, pero la vida pública se ha convertido en algo emblemático...La vida pública es a la vez increíblemente predecible y constantemente sorprendente. (...) Lo privado es una condición humana, pero lo público es inventado y re-creado por cada generación. (...) Se redefine no sólo por ajustes de cambio político y pensamiento ciudadano, sino también por los conceptos del individuo. El desafío para cada persona es saber jugar en esta dinámica entre la identidad personal y la pública, abrazar la a menudo estimulante y siempre difícil naturaleza de este importante diálogo, y estar tan profundamente comprometido con el mundo como con el territorio psíquico de cada uno."*^[40]

Valentín Roma, interpela a la categoría de autor, como la instancia estética más cargada de implicaciones metafísicas y, por tanto, más necesitada de reconstrucción, ya que la

[40] BARTHES, R.: "The Death of the Author". Image-Music-Text. New York: Hill, 1997.

[41] VV.AA. bajo la dirección de Suzanne Lacy: "But Is it Art?" The Spirit of Art as Activism", Nina Felshin Editor, Bay Press, Seattle, 1995. "Su trabajo refleja un compromiso creciente por contextualizar las imágenes en el terreno político específico de luchas entre capital y trabajadores, individualismo y colectivización".

Mientras el arte "individual", el realizado por un solo autor, tiende a estar relacionado con asuntos psicológicos, el arte realizado en grupo tiende a estar motivado por temas sociológicos y políticos. Hemos encontrado que las experiencias colaborativas en arte aparecen a menudo asociadas con el activismo, la concienciación y/o la agitación social. En 1982 los artistas canadienses Condé, Beveridge y otros fundaron el Labor, Arts and media Working Group (LAMWG), dedicado a fomentar lazos más estrechos entre la comunidad de trabajadores y la de artistas.

institución arte ha persistido en estructurarse alrededor de una primacía del sujeto-autor y su consecuente semántica identitaria. Es difícil hablar de procesos que están aún abiertos y formulándose pero pienso que, de algún modo, los artistas estamos atrapados en cierto nudo de contradicciones que nos sitúa entre el rechazo del modelo individualista de los ochenta, la necesidad irrenunciable de validación profesional de nuestro trabajo y la búsqueda de un lenguaje que defina lo que hacemos y, especialmente, aquello que no queremos ser.

Respecto a la pregunta formulada en relación a lo alternativo. Casi nadie se siente alternativo, en el sentido de alter -otro-, para ellos y ellas sus prácticas grupales son lo normal, en absoluto 'lo otro'.

Oponerse al sistema del mercado del arte no es necesariamente una condición del trabajo artístico colectivo, como queda patente en la cantidad de proyectos cooperativos y corporativos que abundan en la escena del arte y los cuales no difieren en absoluto del elogio corporativista del trabajo en equipo y la creatividad en equipo, ni de la nostalgia dirigida por el marketing de la moda y políticamente contradictoria de los tiempos de colectivismo inocente de la vanguardia de izquierdas. Para hacer que estas figuras de resistencia sean funcionales y operativas es necesario ser conscientes de la importancia de la elección, aunque sea temporalmente, de la capacidad de autorregulación de la producción y distribución artística de uno mismo. Más que el resultado de la utilidad del trabajo conjunto, son un surplus que no puede ser absorbido por el común denominador de un grupo, el surplus generado por la creencia, o esperanza de que es posible realizarlos -y disfrutarlos- colectivamente.

Si aceptamos que el capitalismo es, fundamentalmente, un sistema de creación de identidades, el diseño de una nueva identidad es una tarea, pero también un problema que acompaña permanentemente su proceso de construcción. Necesita de una reflexión crítica constante, una lucha implacable para no ser tragado y vomitado. Fue el suizo Max Frisch quien definió la identidad como "el rechazo de lo que los otros quieren que seas".

La pregunta, entonces, es: ¿qué queremos ser?

7.2.1-Reflexiones finales

La lucha de la tradición y la innovación, que es el principio de desarrollo interno de la cultura de las sociedades históricas, sólo se puede conseguir a través de la

victoria permanente de la innovación. Sin embargo, la innovación en la cultura no es llevada por nada más que por el movimiento histórico total que, dándose cuenta de su totalidad, tiende al adelantamiento de sus propias presuposiciones culturales, y va hacia la supresión de toda separación. Guy Debord, Societé de l'Espectacle, Cap. VII.

Una de los elementos claves de la colaboración, que comparto plenamente con la tesis de Almudena Baeza –y con la experiencia de muchas personas que han experimentado la creación en equipo– es la sensación de entusiasmo que se experimenta, probablemente debido a la conciencia de saberse inmersa/o en un proceso acelerado de descubrimiento que guía toda obra colectiva. Esta sensación de euforia, o entusiasmo está fundamentada en la plenitud del desempeño exitoso de un proyecto y a veces incluso en haber sobrepasado la meta fijada, que además lleva la marca de todos los componentes del equipo.

Para concluir quisiera volver sobre lo que considero dos preguntas clave: ¿En qué cambia o qué aporta al sistema del arte la creación colectiva? Y ¿qué es lo que en realidad diferencia la creación colectiva de la individualidad? La forma en que reparten internamente los recursos, las extorsiones que sufren, si es el compromiso o es la necesidad la que une a cada miembro con el entramado estructural del sistema que lo avala, entre otras cuestiones importantes.

La mayoría de los colectivos generan espacios y estructuras propias al margen del sistema, estamos hablando de un sistema que permitió la consagración del capitalismo en el arte y que tiene un diseño definido: un circuito clásico que parte del artista, coloca en el medio a la galería o museo y, en el final de la cadena, al público. Y aquí es donde entra el gran cambio: en el medio. McLuhan amplió la idea del diseño del circuito y advirtió que el medio se estaba convirtiendo en un centro con suficiente poder como para modificar el uso y funcionamiento de las relaciones humanas. La forma de organización, la producción de un nuevo medio para 'usar el arte', más allá de la contemplación y la venta, la creación de otros modelos de relación con el público y organizarlos de la forma más conveniente a sus fines, objetivos y prácticas. Esta es la gran aportación de la creación colectiva.

A resultas de las respuestas obtenidas en los cuestionarios, se puede afirmar que es obvio que nadie se siente alternativo, sino protagonista de una actividad de pleno derecho, es decir, por qué conformarse con crear una alternativa marginal si se puede soñar con

crear un espacio propio y original, por qué dedicar energía a contrarrestar los efectos del sistema convencional si se pueden crear muchos otros sistemas que van calando en el primero de forma irreversible. La palabra 'alternativo' esconde cierta limitación que suena a confirmación de una estructura dual, pero si algo demuestra la creación colectiva es que muchas soluciones son posibles para un mismo problema. De ahí que el 99% de personas encuestadas rechazara el término 'alternativo' para definir su praxis. Se diría pues que dicho apelativo no es propio de quienes han protagonizado las colaboraciones, sino de agentes de la institución arte que por comodidad e incluso por moda, terminan por dar forma a categorías forjadas en otros tiempos y simplificadoras de la actual diversidad. El Colectivo Situaciones, refiriéndose a este tema afirma que estas nuevas formas

hijas de la exclusión, fueron finalmente incluidas en un universo teórico disciplinador, que desdibuja su potencial rebeldía y las arrodilla ante una etiqueta que delimita los escalones del poder, como en el categórico ejemplo de la Real Academia cuando menciona a la "medicina alternativa". Hoy hay identidades que estereotipan, pero muchas más que humillan y estigmatizan (...) Rechazar aquello que los otros quieren que seamos es la primera tarea de una nueva forma de comunicación. Elegir libre y creativamente desde qué lugar hablar, sobre qué y con quiénes es lo que define el porqué (...) no existe posibilidad de instalarse cómodamente en ninguna categoría hasta obtener un horizonte diferente que no se ciña a la lógica de inclusión/exclusión sino a otra, propia, distinta, nueva. Y si bien nada nuevo se puede describir con viejas palabras, no es necesario inventar otras para anunciarlas. Basta con eludir los lugares comunes, los adjetivos gastados, las consignas vacías y así, desnudos y livianos, elegir las propias hasta hacerlas nuestras.

Bauman nos dice:

Para poder atreverse a correr riesgos, para tener el valor que requiere elegir, se necesita esa triple confianza: en uno mismo, en los demás y en la sociedad.^[42]

Y esa confianza se consigue eligiendo libremente desde qué lugar hablar, sobre qué y con quiénes, respondiendo de este modo a la cuestión de la naturaleza y función del arte en las sociedades contemporáneas.

7.3-Prácticas artísticas colaborativas y educación artística

Para mí la cultura es la manera más importante de encontrar una vía que permita mejorar y desarrollar nuestras posibilidades y capacidades. La cultura no existe exclusivamente en los museos. Una escuela es una entidad cultural más eficaz que un museo. Por eso creo en modelos universitarios, en modelos educativos, para niños y

^[42] BAUMAN, Zygmunt: *Amor líquido*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2005.

adultos. Sin olvidar la información en periódicos, radio y televisión.^[43] Joseph Beuys

7.3.1-Por qué es oportuno desarrollar la colaboración en el ámbito de la educación artística

El mundo universitario tiende a mirar a su entorno académico y le cuesta mucho trascender ese ámbito y ser capaz de colaborar con otros ámbitos olvidándose del reducto propio para aplicar su saber de una manera adecuada a la sociedad contemporánea.

Prácticamente todos los colectivos que hemos presentado en esta tesis estaban compuestos por individuos cuyas identidades artísticas se han formado al margen de la colaboración, sin embargo nos gustaría poder verificar cuál es el efecto de una formación colaborativa en las habilidades de los y las estudiantes, implementando para ello un taller específico de creación colectiva o espacios puntuales para la creación colectiva en distintas asignaturas universitarias. Además de la formación de una sensibilidad artística individual, sería deseable contar con una facultad donde se desarrolle una sensibilidad artística colaborativa, creando, a tal efecto, espacios donde poner en práctica valores y modos de hacer para fomentar la colaboración en lugar de la competición. Hay que reconocer, como lo hace Félix González-Torres, que tanto la creación individual como la colectiva son válidas y en ningún caso auto-excluyentes, de hecho son dos tipos de creación muy diferentes, y si bien es cierto que muchos artistas defienden que trabajando en grupo pueden llegar a hacer cosas que jamás harían en solitario, no es menos cierto que hay cosas que se pueden hacer en solitario que jamás podrían llegar a hacerse en grupo:

Siempre he trabajado como artista individual, incluso cuando Group Material me pidió que me uniera al grupo. Hay ciertas cosas que puedo hacer por mí mismo que nunca sería capaz de hacer con Group Material. En primer lugar, son una entidad totalmente democrática y, aunque se aprende mucho de ella, y es muy emocionante, es también muy exigente, todo tiene que ser por consenso, que es la belleza de ello, pero es mucho más trabajo. Merece la pena al 100%. Pero como artista individual, hay ciertas cosas que quiero poner de manifiesto y expresar, y la práctica colaborativa no es apropiada para ello.^[44]

Lo que nos lleva a inferir que la colaboración por la colaboración no siempre funciona y que por tanto hay que tener cuidado a la hora de proponer este tipo de prácticas en el contexto de la educación artística, intentando que los grupos se generen de una manera orgánica, lo más espontáneamente posible y en ningún caso forzando estas prácticas, incluso con ciertos individuos, es preferible evitarlas. Las colaboraciones artificiales no siempre funcionan...Tiene que surgir el momento apropiado, el proyecto y las personas

[43] BEUYS, Joseph: Revista Creación, nº2, Octubre 1990, p. 59.

[44] Cita de Felix Gonzalez-Torres recogida en: http://www.temporaryservices.org/group_quotes.pdf (consultado por última vez el 5 de noviembre de 2011)

oportunas y adecuadas. Es decir, no se puede forzar para que ocurra porque no es tan fácil como pudiera parecer a primera vista. De mis experiencias colaborativas –algunas de ellas frustrantes– en la School of Art & Design SUNY Purchase (Nueva York) y en ejercicios en la facultad de bellas artes de la Universidad del País Vasco EHU (con alumnado de tercer, cuarto y quinto año de carrera), diría que sí están indicadas como mero ejercicio de aprendizaje, pero no suelen dar resultados a largo plazo porque dejan en los participantes un poso de renuncia que no parece compensarles al hacer el balance final de lo que obtienen de tales colaboraciones. De la misma manera que sería absurdo forzar a trabajar individualmente a grupos que funcionan bien.

Esto nos conduce a evitar el diseño de ejercicios de colaboración forzados y pensar más bien en la creación de espacios permanentes voluntarios donde los estudiantes se pueden inscribir libremente, en otras palabras, en un tipo de co-aprendizaje diseminado dentro del aula o taller formado por grupos de investigación autónomos que pueden exponer e intercambiar información entre sí, y entre los que una masa de alumnado puede rotar beneficiándose y a su vez generando conocimiento dentro de cada grupo, sin obligarse a formar parte de ellos, sino presenciando su manera de trabajar y estando siempre abiertos a las posibilidades y al conocimiento que estas unidades grupales ofrecen y generan a la clase en su conjunto.

Desde las vanguardias, la enseñanza del arte se ha desligado de la idea de maestro que comparte su saber con los discípulos, es un hecho que el maestro prácticamente desapareció para que los discípulos pudieran desarrollarse libremente, tan libremente que durante décadas el autodidactismo fue moneda corriente en el campo del arte. Después de la década de los 60, el papel de la formación artística ha ido cobrando cada vez mayor fuerza, es decir, para ser artista hace falta formarse, pero ¿cuál es el papel del maestro en un mundo donde el cambio es tan rápido que los conocimientos académicos de una generación no son útiles para la siguiente? El conocimiento ya no es tan estático como en otras épocas. Por tanto, la relación ya no puede volver a ser la de maestro-discípulo, sino que el maestro o la maestra debe ser capaz de generar herramientas para la colaboración con el alumnado, para el co-aprendizaje, es decir, debe organizar su enseñanza al mismo nivel de profesionalidad que organiza su propia práctica artística y, por supuesto, debe aprender mientras enseña, debe ser capaz de dar y recibir de los y las estudiantes. Esto implica volver a realizar sus obras con el alumnado, lo cual recuerda a los talleres gremiales, con la diferencia fundamental que acabo de explicar, la relación no es de trasladar mi saber al alumnado sino crear conocimiento con el alumnado, esto es, colaborar con el alumnado:

- 1) reinventando la forma de relacionarnos a través de una actividad cuyo formato está planteado con la estructura del tipo de evento que queremos investigar,
- 2) experimentando la disolución de la clásica polarización entre enseñante-estudiante y entre teoría-práctica,
- 3) generando proyectos y actividades colectivas.

Para Deleuze no aprendemos nada de los que dicen: "haz como hago yo". Nuestros únicos profesores son los que nos dicen "haz conmigo" y son capaces de emitir signos para que los desarrollemos en la heterogeneidad en vez de proponernos gestos para que nosotros los reproduzcamos.^[45]

En el prefacio a su obra *La Diferencia y la Repetición*, Gilles Deleuze articula los desafíos de pedagogía de una manera viva y precisa. Deleuze afirma que todo lo que nos enseña algo emite signos, y que cada acto de aprendizaje es una interpretación de estos signos o jeroglíficos. Usando el ejemplo de cómo aprender a nadar, Deleuze indica que en la práctica logramos tratar con el desafío de mantenernos a flote sólo agarrándonos a ciertos movimientos como signos. Es inútil imitar los movimientos del instructor nadador sin comprenderlos como signos que uno debe descifrar y recomponer en su propia lucha con el agua.

Pero en la era de capitalismo cognitivo, la crisis se presenta a sí misma con la misma retórica de medición cuantitativa que recientemente estuvo tan implicada en el colapso del sistema financiero. Algunos riesgos se presentan como absolutamente mensurables mientras que quedan sistemáticamente oscurecidos; su impacto se hace sensible sólo cuando es demasiado tarde. El problema no es solamente el de la dificultad inherente de evaluar cuán crítica es la situación; es que hemos alcanzado un callejón sin salida, un impasse, un fracaso para generar los contra-conceptos que podrían caracterizar una propuesta diferente, una alternativa al orden existente. Nos enfrentamos a una crisis sistémica de la imaginación. ¿Cómo podemos prever, diseñar, desarrollar, y disfrutar de entornos en los cuales aprender con alguien en vez "de o sobre" otros, como sugiere Deleuze? ¿Cómo podemos inventar, crear, y componer "espacios de encuentro con signos" en los que las distintas ideas "se renuevan apoyándose la una en la otra y la repetición cobra forma camuflándose?"^[46] ¿En qué serían diferentes estos espacios a los que nos hemos visto obligados a experimentar en el pasado?

^[45] DELEUZE, Gilles: *Difference and Repetition*, traducción al inglés de Paul Patton (Continuum International Publishing Group, 1994), p. 23.

^[46] DELEUZE, Gilles: *Negotiations*, traducción al inglés de Martin Joughin (New York: Columbia University Press, 1995), p. 179.

Jorge Luis Marzo tiene razón cuando dice que

es habitual escuchar de muchos artistas de vanguardia comentarios despectivos con respecto al hecho de "dar clase." La educación artística, según estos argumentos, parece contraria al espíritu "libre, ácrata, autoformativo e individualista" propio del artista contemporáneo. La infraestructura cultural y mercantil del mundo del arte lleva a que muchos artistas opten por la enseñanza como forma de ganarse la vida. Sin embargo, es común escuchar que se trata de un trabajo "para ganar dinero", sin apelar a otros intereses más vinculados a la transmisión de lecturas críticas con las tradiciones creativas, a la formación de nuevas perspectivas sociales en el alumnado o al establecimiento de maneras diferentes de producción. Muchos creadores vinculados a instituciones de enseñanza no alcanzan a asimilar la importancia de la elaboración de pedagogías artísticas específicamente destinadas a comunidades concretas, con sus propias problemáticas culturales. Sin este impulso, se hace harto difícil iniciar a los jóvenes artistas en nuevas maneras de concebir su papel sociocultural en la comunidad en la que viven o plantear ciertas formas de producción asociada. (...) Es necesario desgajar la obra de la autoría y acentuar más la necesidad de la creación de marcos de trabajo en donde sean posibles nuevas maneras de concebir las obras.^[47]

Por otro lado, es oportuno desarrollar la colaboración en el ámbito educativo porque muchas de las actividades grupales suelen abarcar unos pocos años y, con frecuencia, se generan de manera espontánea en las últimas etapas de formación en facultades y escuelas. En muchos casos estos fenómenos asociativos se gestan desde un marcado espíritu defensivo y de mutuo apoyo tanto frente a las dificultades que presenta el echar a andar en el ámbito artístico como, sobre todo, las que depara la entrada en el mercado laboral que, como todo el mundo sabe, son cosas bien diferentes. En este sentido, Alicia Murriá señala que

un cierto espíritu tribal entre sus componentes enmarca estas primeras experiencias colaborativas; se trata de formaciones que nacen con un marcado tono generacional donde priman tanto los aspectos de búsqueda como los puramente lúdicos, pasarlo bien, estrechar lazos de amistad, encontrar talentos afines sin un ánimo específicamente productivo, aunque se puedan generar productos de lo más diverso, suelen ser rasgos que caracterizan este tipo de formaciones. Sin embargo, tras estas génesis surgen derivaciones y nuevos agrupamientos que, a menudo, una vez establecida la criba de las primeras experiencias, se orientan hacia objetivos más elaborados que se centran en la generación tanto de objetos como de proyectos y acontecimientos o a la gestión de espacios de reunión y difusión que, a veces, llegan a estar altamente profesionalizados. En ocasiones una decidida vocación crítica y antisistema los vertebran, con un tipo de actuaciones que difícilmente podrían llevarse a cabo en los canales y estructuras tradicionales del arte.^[48]

[47] MARZO, Jorge Luis, *Mitos y Realidades de las experiencias creativas colectivas*, publicado en V.V.AA: ESTRUCTURAS-XARXES-COLLECTIUS. Un segment connector, dirigido por la Fundación Rodríguez. QUAM07. Eumo Editorial, Vic 2007, pp. 136-137.

[48] MURRIÁ, Alicia: *Algunas notas sobre los fenómenos grupales y colaborativos en el arte actual*, publicado en COLECTIVOS & ASOCIADOS. Instituto de la Juventud, Madrid 2002, p. 19.

Haber trabajado en colectivo aporta perspectiva ayuda a relativizar teorías y ha hecho madurar incluso a artistas popularmente asociados con la idea de genio individual como Antoni Tàpies o Miquel Barceló, que formaron parte de colectivos en su juventud –como podemos comprobar en la mayoría de artistas a poco que indaguemos en su pasado–.

Por otra parte, en las últimas décadas los artistas han ido ampliando los límites del arte, ya que han tratado de involucrarse en un ambiente cada vez más plural. Del mismo modo, la enseñanza, el comisariado y la comprensión del arte y la cultura también han dejado de basarse en la estética tradicional, para centrarse en todo tipo de ideas, asuntos y temas que van desde lo cotidiano a lo sobrenatural, desde el psicoanálisis a la política. Es en este contexto donde surge de manera natural la necesidad de colaborar entre disciplinas y entre profesionales que sean capaces de trascender los límites de su individualización técnica.

Esta emergencia paradigmática de la colaboración se evidencia al menos en tres vertientes: las disciplinas mismas, su objeto de estudio y su método de análisis.

Por un lado, se abandona el aislamiento ("autismo") disciplinario, se valora el diálogo entre las disciplinas, el trabajo transdisciplinario y el establecimiento de "ciencias híbridas" y "ciencias-síntesis" (entre ellas la semiótica de la productividad).

En cuanto al objeto de estudio, se privilegia la transformación, lo sincrético, el proceso, los espacios de interacción, lo marginal, en general se deja de lado lo estático, lo establecido ("lo oficial").

Con respecto al método se privilegia lo relativo y lo múltiple, se critica la "verdad" científica y el logocentrismo, se juega con los alcances y límites de la lógica actual y se muestra la posibilidad de lógica(s) otra(s).

7.3.2-El problema de las instituciones de estudios superiores de arte

Quando el progreso de la ciencia deja en ridículo todas las tradiciones, también desaparece el estilo individual. Cuando los contenidos educativos resultan cada vez más tecnológicos, desaparecen las grandes tradiciones culturales. E.W. Heine ^[49]

Para que la colaboración se convierta en un modo viable de operar, antes que nada tiene que haber un concepto de arte que permita la práctica colectiva. Es decir, si uno cree que el arte tiene que ver con la expresión individual seguramente no aceptará la práctica colaborativa, mientras que si entiende el arte, por ejemplo, como un lenguaje de

^[49] HEINE, E.W.: *El nuevo nómada*, Editorial Circe, Barcelona 1988, p. 56.

metáforas cuyo fin es explorar aspectos de la sociedad contemporánea, no hay ninguna razón ideológica que te impida trabajar en colaboración.

Además, para que los artistas jóvenes colaboren, dicha concepción de arte no basada en el individuo tiene que ser habitual en las escuelas de arte. Pero todavía muchas facultades, escuelas y centros superiores de estudios artísticos todavía no han asumido esos conceptos como propios.

Pero más allá de cualquier consideración de tipo ideológico o conceptual, debemos ser conscientes de que hay una razón de carácter eminentemente práctico por la cual las instituciones para la enseñanza del arte pocas veces han apoyado una práctica colaborativa seria. El hecho es que para los profesores los proyectos colectivos son problemáticos a la hora de calificar a los estudiantes; tienden a pensar que uno de los colaboradores del equipo tiene todas las ideas, mientras que el otro se aprovecha de la situación, y siempre quieren averiguar quién es quién. Dentro de un estudio general sobre prácticas artísticas colaborativas ésta puede parecer una razón prosaica y trivial, incluso ridícula, para explicar la ausencia de colaboración, pero las consideraciones prácticas nunca deben pasarse por alto porque a menudo tienen un impacto directo en el día a día. Hay un ejemplo de este problema en el ámbito universitario británico: el de las gemelas Jane y Louise Wilson, que pusieron en aprietos a sus profesores/as cuando decidieron presentar exposiciones de graduación idénticas, a pesar de que una de ellas cursaba estudios en Newcastle y la otra en Dundee. Lo cual fue una trampa doble para sus profesores porque no solamente se enfrentaban el típico dilema de 'quién-hizo-qué' en la obra colaborativa, sino que también tenían el problema añadido de cuál sería la calificación que le daría la otra institución.^[50]

Para Vicens Olivé la crisis de la educación actual radica en la cuestión teleológica de la educación y se pregunta: ¿La educación es para la producción o es para el desarrollo humano? Tenemos un modelo educativo basado en la época de la Revolución Industrial donde se educaba para producir, es un modelo cognitivo, no humano. Vicens Olivé (colaborador de la Fundación Claudio Naranjo) propone un modelo basado en: EDUCAR en vez de ENSEÑAR; COLABORAR en vez de COMPETIR en el aula, es decir apostar por lo humano por encima de lo cognitivo. Claudio Naranjo nos dice:

Lo que tenemos es instrucción, transmisión de información, domesticación de las personas, educación en la conformidad, más que la educación para la evolución de las personas, es como si se nos educara en (no tener fe en nosotros mismos) no tener fe en la naturaleza. (...) Hemos perdido la salud emocional, porque hemos

[50] Citado por David Barret en "Co-operating Then and Now", www.collabarts.org (consultado el 26 de diciembre de 2011)

perdido una salud más básica al volvernos animales domesticados, domesticamos a los animales....después aprendimos a domesticar a nuestros hijos y vamos domesticándonos de generación en generación a través de lo que llamamos el proceso civilizatorio basado en una visión de la naturaleza como algo que debe ser conquistado. (...) El autoconocimiento sería uno de los pilares de una educación bien concebida, ese ya sería un gran paso hacia adelante.^[51]

Sin duda es un modelo educativo influenciado por los poderes políticos y económicos. Es un modelo que lo que busca es la función -en palabras de Claudio Naranjo- *del patriarcado, es decir, los valores el macho antiguo, el poder, el dominio, la sumisión, del ganar, ganar, ganar,...el éxito*. No olvidemos que para que una persona o un grupo tenga éxito por el otro lado hay personas que tienen que vivir el fracaso, con lo cual ahí se da una polarización que es tremenda, porque nuestra sociedad está orientada precisamente a la competición y esta competición está impregnada en toda la sociedad desde el deporte, la cultura, etc, y por supuesto también llega a la educación y ahí se enseña a los niños a competir, a sacar mejores notas, a ser los primeros de la clase, a llegar a la universidad...Y esto hace mucho daño porque no se les enseña lo básico que es la colaboración.

¿Podemos imaginarnos cómo sería una sociedad donde uno de los valores más importantes fuera la colaboración entre las personas? Sabemos que hay millones de personas paradas en este país, pero claro ¿qué hacen las personas con trabajo? Asegurarse su trabajo y no perderlo, mientras que los que no están trabajando son las personas que están en el otro lado, ¿qué pasaría si colaboráramos? Habría otros valores. ¿Pero no es un poco contradictorio que se inculquen valores distintos a la sociedad mercantil que nos rodea? Es que la idea de inculcar valores no es adecuada en educación, Claudio Naranjo dice muy bien que para enseñar libertad la persona tiene que ser libre, o para enseñar el respeto la persona tiene que ser una persona respetuosa, o para transmitir felicidad la persona tiene que ser feliz. Entonces es muy sencillo, los niños aprenden de lo que viven, de lo que ven, de lo que hay en el entorno. Entonces lo que hay que preguntarse es ¿qué entorno les estamos dando para que aprendan lo que están aprendiendo? Y eso es precisamente lo que hay que cuestionar, precisamente la propuesta que hacemos desde la Fundación es un trabajo profundo de autoconocimiento y transformación del propio educador, de los propios padres. Y eso llega a los niños simplemente por contagio, por contacto.

Esto en BB.AA se traduciría en talleres y seminarios donde los alumnos aprendieran por contagio del profesorado, para ello es absolutamente necesario que las profesoras y profesores estén involucrados en proyectos reales que propicien un auténtico acercamiento a la profesión, y es en este contexto donde tiene sentido defender la colaboración como

^[51] <http://www.youtube.com/watch?v=IBaLC3B0E0A&feature=share> (consultado el 26 de diciembre de 2011)

una poderosa herramienta de aprendizaje, que abra, que expanda, para que sirva de enriquecimiento a los individuos, en vez de limitarlos.

Existe una relación controvertida entre libertad, individualidad, y soberanía que tiene una especial importancia del tema que estamos tratando, ya que el conocimiento y la educación se apoyan tanto en los procesos de individuación como los procesos de socialización. Hannah Arendt lo expresó sucintamente cuando advirtió que:

Políticamente, esta identificación de la libertad con la soberanía es quizá la consecuencia más perniciosa y peligrosa de la ecuación filosófica de la libertad y el libre albedrío. Porque conduce bien a una negación de la libertad humana –a saber, independientemente del tipo de hombre, los hombres nunca son soberanos– o bien a la idea de que la libertad de un hombre, o un grupo, o un cuerpo diplomático, sólo puede conseguirse a costa de la libertad o la soberanía de todos los demás. Dentro del marco conceptual de la filosofía tradicional, es muy difícil entender cómo la libertad y la no soberanía pueden coexistir o, por decirlo de otra manera, cómo podrían darse la libertad a hombres en condiciones de no-soberanía. ^[52]

También me interesa analizar ambos conceptos de libertad y soberanía en las operaciones de la "singularización". Pero es el conocimiento des-individuado, des-radicalizado, en el sentido convencional de lo radical como transgresión, pero que sigue operando en los circuitos de la singularidad –de "la nueva forma relacional del sujeto"– que me interesan este caso. Y por tanto la tarea en cuestión me parece que no consiste en liberarse del confinamiento, sino más bien en deshacer las posibilidades mismas de la contención.

Finalmente, durante las dos décadas pasadas hemos asistido a una enorme proliferación de estructuras auto-organizadas que toman su forma tanto dependiendo de sus investigaciones como de sus efectos, creando espacios maleables para el aprendizaje.^[53] Éstos, más que cualquier otra iniciativa, han eliminado las divisiones entre los espacios de la educación formal académica y aquellos orientados a la práctica creativa, la muestra, la performance y el activismo. En estos espacios las fronteras antes claras entre universidades, academias, museos, galerías, salones de actos, organizaciones no gubernamentales, y organizaciones políticas, han ido perdiendo la mayor parte de su claridad y eficacia. Desde luego, prácticamente cada ciudad europea todavía conserva al menos, si no varias enormes instituciones "máquina de entretenimiento": los museos tradicionales que ven su tarea como una invitación a la población a tomar "el arte" en el sentido más convencional y percibir "la investigación" en gran parte sobre ellos mismos (es decir, una investigación centrada en congresos anuales aparentemente infinitos sobre "el papel

^[52] ARENDT, Hannah: "What is Freedom?" Chapter VI "Revolution and Preservation" in *The Portable Hannah Arendt*, (ed. Peter R. Baehr) (Penguin, London.; Penguin, 2000), p. 455.

^[53] Ver por ejemplo: Copenhagen Free University, Universidad Nómada, Facoltà di Fuga, The Independent Art School, Informal University in Foundation, Mobilized Investigation, Minciu Sodas, Pirate University, Autonomous University of Lancaster, Das Solidarische Netzwerk für offene Bildung (s.n.o.b.), Marburg (Alemania), The Free/Slow University of Warsaw, The University of Openness, Manoa Free University, L'université Tangente

cambiante del museo"). Sin embargo, la mayoría de estas instituciones no definen ya los parámetros del campo artístico, sino que sirven más como indicadores de los índices de consumo, de las tendencias del mercado y de la inercia inmovilista.

7.3.3–Un ejemplo reseñable en el campo de la educación artística

Louise Bourgeois invitaba a desconocidos a su estudio para compartir ideas, proyectos, etc. en gestos de generosidad mutua. Jon Mikel Euba ya había utilizado esta técnica en *Rehorse* (Rekalde, Bilbao 2006) y en PROFORMA 2010 junto a Txomin Badiola, Sergio Prego y una serie de artistas jóvenes, todas ellas son experiencias colectivas entre la educación y los procesos de creación compartidos. Pero me gustaría destacar por su interés la Plataforma Interactivos de Medilab Prado^[54], ejemplo de estructura de colaboración artística compleja porque aplica otras áreas como la educación, el diseño o la cultura en general. Un punto interesante de su metodología es que primero se eligen los proyectos y después la gente se apunta a los que le interesan y trabaja para que se hagan posibles.

'Interativos' es una plataforma de producción e investigación a cerca de las aplicaciones creativas y educativas de la tecnología, centrada en la creación colectiva con herramientas de "open hardware" y "open software". Su objetivo es experimentar con el uso de la electrónica y la programación en proyectos artísticos, educativos y de diseño contribuyendo al desarrollo de comunidades de productores culturales en este ámbito.

Los eventos interactivos son un híbrido entre taller de producción, seminario y exhibición. En ellos se crea un espacio de reflexión, investigación y trabajo colaborativo en el que se desarrollan y posteriormente se muestran varias propuestas seleccionadas mediante convocatoria internacional en un proceso abierto al público de principio a fin.

'Interactivos' trasciende el modelo de taller caracterizado por la típica relación instructor-alumno en la que los expertos enseñan y un grupo de alumnos aprende. En el modelo 'Interactivos' el intercambio de conocimientos se da entre los propios participantes. En un contexto de producción, encuentro, debate y aprendizaje colectivo, varios tutores ejercen de asesores conceptuales y técnicos de los grupos transdisciplinares de trabajo que desarrollan cada una de las propuestas.

A continuación destacamos algunos testimonios de distintos participantes de la plataforma.

Simone Jones (profesora del taller):

[54] <http://gr1cultulab.wikispaces.com/1.+L%C3%ADneas+de+Trabajo> (consultado el 26 de diciembre de 2011)

Es una oportunidad maravillosa para artistas e investigadores y estudiantes, para trabajar juntos y compartir ideas y también involucrarse en un proceso de creación, creo que un elemento muy importante de toda la serie es el dar la oportunidad a gente para experimentar y colaborar juntos para que puedan aprender cosas nuevas y las puedan aplicar en su práctica artística.

Stuart Nolan (profesor del taller):

Lo primero que quiero decir es que es fantástico, tener a tanta gente aquí participando en desarrollar cosas increíbles. Anoche tuvimos una conversación acerca de cómo a menudo cuando hablas del proceso artístico, la relación con otras disciplinas de conocimiento a veces produce conflictos y problemas, lo que se habló anoche es que se unen dos disciplinas diferentes y la gente está muy implicada y todo funciona a la perfección.

Zachary Lieberman (profesor de taller):

Llevo bastante tiempo impartiendo talleres dentro y fuera de España. Pero la mayoría de los talleres se suelen centrar en ideas introductorias, introducción a Processing o introducción a animación. Lo que fue realmente especial en 'Interactivos' es que los participantes presentaron proyectos en respuesta a la convocatoria, y vinieron con los proyectos seleccionados para desarrollarlos con nuestra ayuda. Así que la experiencia fue muy diferente, ya que los alumnos venían con la motivación de desarrollar algo concreto y creo que este hecho contribuyó a crear el ambiente que hubo.

Julian Oliver (profesor de taller):

Pienso que este es un buen modelo y que desde luego es algo bastante único. Lo más sorprendente es que la gente se levanta pronto por la mañana y se pone en marcha para venir al Medialab solamente para ayudar. El entusiasmo que les mueve es su propio interés. Los colaboradores tienen la oportunidad de elegir el proyecto que más les gusta y se agrupan alrededor de los proyectos en base a su entusiasmo, así que lo que aportan al proyecto no es tanto el trabajo duro como su interés, y de ahí surge una contribución que tiene mucho más valor que si por ejemplo se tratara de un trabajo impuesto o algo parecido.

Max Kazemzadeh (colaborador):

Lo que es hermoso de Medialab y de Interactivos en concreto es que hay un período de tiempo en el que el grupo se pone a colaborar en la evolución de una idea inicial, de una chispa inicial y el proyecto se vuelve más grande y más interesante y más complejo durante el curso de un corto período de tiempo de unas dos semanas.

Keyvan Minoukadeh (artista y desarrollador):

Me gusta ese formato en el que tienes una idea, se la cuentas a otros, y aquellos interesados pueden sumarse y trabajar contigo. Me parece que es muy bueno. He hablado con otras personas sobre cómo en la universidad hay muchos cursos que implican trabajo en grupo pero no funciona en este formato en el que anuncias tus ideas y luego formas grupos, normalmente te ponen en grupos y después tienes que encontrar una idea que te guste. Así que me gusta mucho el formato de Medialab, haber podido venir y contar a otros lo que quiero hacer y ver quién está interesado.

Zachary Smith (artista y desarrollador):

Es realmente emocionante haber estado rodeado de gente de procedencias tan diferentes y perfiles tan diferenciados. Ha sido muy interesante y he descubierto un montón de nuevas posibilidades gracias al contacto con gente de un perfil más artístico y las diferentes maneras que tienen de enfocar un problema en un ámbito determinado. Y también la mezcla cultural, pues a este taller han venido personas de todo tipo de procedencias y formaciones, y ha sido interesante ver cómo el trasfondo cultural influye en la manera de resolver problemas y construir cosas.

Desde el nacimiento de la plataforma en 2006 se han celebrado 'Eventos Interactivos' en varios lugares del mundo, lo que ha dado lugar al surgimiento de una red internacional de colaboraciones y contactos entre agentes locales e internacionales.

Nuestras sociedades están hoy entre la espada y la pared y si quieren sobrevivir deben desarrollar cada vez más la investigación, la innovación y la creación. Esta necesidad concierne a todos los dominios institucionales, entre ellos la escuela. ¿Cuáles son las posibles vías de activación de los niños o jóvenes que la componen? En definitiva, la cuestión de la colaboración es de una importancia capital para la formación, y concierne a todos. Sin obviar, claro está, el hecho de que hoy las situaciones laborales suelen ser muy fluidas y experimentan constantes transformaciones, de manera que quienes han podido formarse en el trabajo colaborativo disponen de mayores opciones de interacción con el medio profesional. Por ello en la actualidad es muy importante aprender a trabajar en equipos o grupos de trabajo multidisciplinarios, dado que a veces la resolución de ciertos problemas reales resulta tan compleja que se deben considerar muchos aspectos al mismo tiempo como son los ambientales, económicos, políticos, sanitarios, tecnológicos y éticos entre otros.

El trabajo en equipo en el terreno del arte tiene unas características muy concretas,

por un lado, hace que la seguridad se fortalezca y por otro, que la necesidad de reconocimiento sea menos acuciante. El diálogo, el hecho de compartir ideas, tiempo, proyectos... favorece el crecimiento de las obras que surgen de formas diferentes, casi siempre con una consistencia y una rotundidad características. La técnica de enfocar los problemas desde distintos puntos de vista, permite encontrar diferentes, nuevas e ingeniosas respuestas a los problemas. Si los poderes sociales, culturales y académicos reconocieran hasta qué punto es valioso este tipo de formación y se llegase a comprender no sólo a nivel teórico, su inmediata consecuencia supondría cambios drásticos en los currículos educativos de todas las etapas de la formación artística y en la práctica del arte en general.

7.3.4. Observaciones finales

- La primera es que hay una evidente falta de consenso en el vocabulario para referirse al arte colaborativo. Se le denomina igualmente como: "socially engaged art" (arte socialmente comprometido), "community based art" (arte basado en la comunidad), "experimental communities" (comunidades experimentales), "dialogic art" (arte dialógico), "relational art" (arte relacional), "literal art" (arte literal), "interventionist art" (arte intervencionista), "participative art" (arte participativo), "collaborative art" (arte colaborativo), y la denominación más usada en Norteamérica (y nada en absoluto en Europa) es "social practice" (práctica social), una denominación donde la palabra "arte" ha desaparecido, que parece tener connotaciones más neutras en lo disciplinar, y al mismo tiempo la palabra "práctica" parece connotar una actividad de la vida y una actividad científica seria, del tipo "práctica médica" o "práctica legal".
- La segunda es que a menudo este tipo de obra se resiste a ser expuesta de una manera convencional porque pone el énfasis en el proceso, el contexto y la situación, en lugar de en la producción de un objeto. Por tanto la tradicional tríada artista-obra de arte-espectador queda reconfigurada como sigue: los/las artistas se conciben menos como individuos que hacen objetos que como productores de situaciones, "I don't make things, I make things happen" –Yo no hago cosas, hago que ocurran cosas-- dice Jeremy Deller. Las obras pasan de ser objetos transportables a ser proyectos en curso o a largo plazo. Y el público, antes concebido como espectador, ahora toma la posición de participante o co-creador.
- La tercera observación tiene que ver con la necesidad de la presencia de los/las artistas para comprender la obra, o en su caso, de sus discursos, dado que nos encontramos ante un arte más oral que visual, más ético que estético.

· Por último, a pesar de que la mayoría de los/las artistas rechaza la terminología convencional del mundo del arte y sus sistemas de valorización, es dentro del sistema de las artes visuales donde encuentran sus principales espacios para la financiación y recepción.

8. BIBLIOGRAFÍA

8.1-Libros, catálogos y artículos

ÁLVAREZ, J.: *Desarrollando equipos de trabajo en la empresa*. Universidad de Chile: Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Departamento de Ingeniería Industrial, 1997.

ADES, Dawn: *Arte en América Latina*, Yale University Press, New Haven (Connecticut), 1989.

ANGULO BARTUREN, J.: *Agustín Ibarrola ¿Un pintor maldito? Arte Vasco de Postguerra. 1950-1977*, San Sebastián 1978.

ARENDT, Hannah: *What is Freedom?* Chapter VI "Revolution and Preservation" en *The Portable Hannah Arendt*, ed. Peter R. Baehr, Penguin, London 2000.

BADIOLA, Txomin: Notas sobre intenciones y resultados, texto del catálogo "Txomin Badiola", Galería Soledad Lorenzo, Madrid, 1990.

BAEZA MEDINA, Almudena: "*Arte Colectivo Neopop en el Madrid de los 90*", Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, 2005

BANG LARSEN, Lars Bang: "*Social Aesthetics: 11 examples to begin with, in the light of parallel history*", Afterall, nº1, Central Saint Martins College of Art and Design, London 1999.

BARTHES, Roland: '*La Mort de l'auteur*', Mantéia, V (Paris, 1968).

BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Paidós. Barcelona 1994. [Contiene su breve ensayo La muerte del autor (1968)]

BARTHES, R.: "*The Death of the Author*", Image-Music-Text, Hill, New York 1997.

BASS, B.M.: *Leadership, psychology and organizational behaviour*, New York: Harper and Row, 1960.

BAUMAN, Zygmunt: *Amor líquido*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2005.

BENJAMIN, Walter: *El autor como productor* (1934), Traducción de Jesús Aguirre, Ed. Taurus, Madrid 1975.

BENJAMIN, Walter: *Discursos interrumpidos I*. Ed. Taurus, Madrid 1990.

BENJAMIN, Walter: *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Ed. Taurus, Madrid 1990.

BEUYS, Joseph: Revista Creación nº2, Octubre 1990, p. 59.

BHABA, Homi K.: *"Interrogating Identity"*, artículo en 'The Real Me-Post-Modernism and the Question of Identity', ICA Documents, nº6, London: Institute of Contemporary Arts, Londres 1989.

BISHOP, Claire (Ed.): *Participation*, Whitechapel Gallery (London) & The MIT Press (Cambridge) Massachusetts 2006.

BORDIEU, Pierre: *The Field of Cultural Production*, Columbia University Press, New York 1993.

BOZAL, Valeriano: *No hay un arte esencial o metafísicamente vasco*, artículo, diario El País, 11 de marzo de 2006, p. 39.

BRUNER, Jérôme.: *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*, Alianza Editorial, Madrid 1991.

BÜRGER, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Ed. Suhrkamp Verlag, Frankfurt & Main 1974; traducido al inglés por Michael Shaw, *Theory of the Avant-garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1984.

CALVO SERRALLER, Francisco (Dir.): *Enciclopedia del Arte Español del Siglo XX. Vol 2. El contexto*, Ed. Mondadori, Madrid 1992.

CARRILLO, Jesús: *Arte en la red*, Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), Madrid 2004.

CASACUBERTA, David: *Creación Colectiva*. En Internet el creador es el público. Prólogo de Daniel García Andújar, Gedisa Ed., Barcelona 2003.

CISSNA, K.N.: *Phases in group development: the negative evidence*. Small Group Behavior, 15. 3-32, 1984.

CRIMP, Douglas: *AIDS Demo Graphics*, Bay Press, Seattle 1990.

DANTO, Arthur C.: *K.O.S. and the Art History of Collaboration, en Amerika: Tim Rollins + K.O.S.*, ed. Gary Garrels, Dia Art Foundation, New York 1989.

DEBORD, Guy Ernest: *Mémoires*, 1ª ed. Permild & Rosengreen, 1959. [Structures

Portantes D'Asger Jorn]

DEBORD, Guy Ernest: *Mémoires*, 2ª ed. Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, 1993.
[Structures Portantes D'Asger Jorn]

DEBRIX, F.: *Specters of postmodernism: Derrida's Marx, the new international and the return of Situationism*. Philosophy & Social Criticism, 1999.

DELLER, Jeremy: *The Battle of Orgreave*, en James Lingwood, Michael Morris, Eds., Off Limits: 40 Artangel Projects, Merrel Publishers Limited, Londres 2002.

DELEUZE, Gilles: *Difference and Repetition*, (traducción al inglés de Paul Patton), Continuum International Publishing Group, 1994.

DELEUZE, Gilles: *Negotiations*, (traducción al inglés de Martin Joughin), Columbia University Press, New York 1995.

DE DIEGO, Estrella: *Arte Contemporáneo II*, Historia 16, Madrid 1996.

DE MECHELI, Mario: *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid 1984.

DÍAZ, S.: *Trabajo en equipo para la calidad*. Universidad de Chile: Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Dpto. de Ingeniería Industrial, Santiago de Chile 1999.

DUNPHEY, Dexter: *The Primary Group: A Handbook for Analysis and Field Research*. Appleton-Century-Crofts, New York 1972.

ECKER, Gisela: *Sobre el Esencialismo*, Estética Feminista, Icaria, Barcelona 1986.

ERICSSON, Erik: *Young Man Luther: A Study in Psychoanalysis and History*, W.W. Norton, New York 1964.

FABRI, Paolo: *Wikipedia, la megaenciclopedia de la red*, artículo en Revista de Occidente, nº 343, Diciembre 2009.

FARIA DE MELLO, F.A.: *Desarrollo organizacional*. Enfoque integral, Grupo Noriega Editores, México DF 1998.

FARREL, Michael P.: *Collaborative Circles, Friendship Dynamics and Creative Work* (Cap. 1), University of Chicago Press, 2003.

- FARREL, Michael P.: *Collective Projection and Group Structure: The Relation between Deviance and Projection in Groups*, *Journal of Small Group Behaviour* 10 (1), University of Chicago Press, 2001.
- FAULKNER, Robert R.: *Music on Demand: Composers and Careers in the Hollywood Film Industry*, Transaction Books, New Brunswick 1983.
- FERNÁNDEZ, María Luisa: *Burlas expresionistas*, catálogo de la galería Trayecto, Vitoria-Gasteiz, febrero-marzo de 1993.
- FIEDLER, F.E.: *A theory of leadership effectiveness*, McGraw-Hill, New York 1967.
- FISHER, Claude: *To dwell among Friends: Personal Networks in Town and City*, University of Chicago Press, 1982.
- FOUCAULT, Michel: *What Is an Author? Textual Strategies: Perspectives in Post-structuralism Criticism*, Ed. Josue V. Harari, Ithaca: Cornell UP, 1979. 141-160.
- FOUCAULT, Michel: *¿Qué es un autor?*, en *Literatura y Conocimiento*, Ed. Universidad de los Andes, Bogotá 1999.
- GATTIN, Marija: *Gorgona, Protocol of Submitting Thoughts*, Zagreb 2002.
- GIANNETTI, Claudia: *Arte e Hipermedia: Proyecto y Proceso Creativo*, artículo publicado en ZEHAR boletín de Arteleku nº 31, Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, Verano 1996.
- GONZÁLEZ DE DURANA, Javier: *A propósito de los tiempos de las intenciones y las intenciones de las palabras*. Catálogo exposición colectiva "Nervión" en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, 23 abril - 10 mayo, 1986.
- GRAHAM, Dan: *Theater, Cinema, Power*, ensayo publicado en VV.AA.: 'Rock My Religion', Massachusetts Institute of Technology, 1993.
- GREEN, Charles: *The Third Hand, Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2001.
- GREENAWAY, Peter.: *Ein Gespräch von Reinhard Spieler*, *Kunstforum International*, Bd. 133, Feb-Abril 1996.

GROOM, Simon: *'Encountering Mono-Ha' in Mono-Ha-school of things*, Kettles Yard, Cambridge 2001.

GROUP MATERIAL (Dough Ashford, Julie Ault, Félix González-Torres): *Democracy: A Project by Group Material*, Bay Press, Seattle 1990.

GUASCH, Anna María: *Arte e Ideología en el País Vasco: 1940-1980*, Ed. Akal, Madrid 1985.

GUEST, Tim: *From Ziggurats to Curlicues: Principle Features in the Art of General Idea*, en 'General Idea 1968-1984', editado por General Idea y Jan Debbaut. Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven 1984.

HEINE, E. W.: *El Nuevo Nómada*, Editorial Circe, Barcelona 1988.

HIRSCHHORN, Thomas: artist's proposal, 24h Foucault Journal, Palais de Tokyo, 2-3 octubre, París 2004. Posteriormente traducido al inglés y publicado por BISHOP, Claire (Ed.): *Participation*, Whitechapel Gallery (London) & The MIT Press (Cambridge) Massachusetts 2006.

HÖLLER, Carsten: *The Baudouin/Boudewijn Experiment. A Deliberate Non-Fatalistic Large Scale Group Experiment in Deviation*, artículo en la revista De Witte Raaf, nº 9, Mayo-Junio, Bruselas 2001.

JAFFEE McCABE, Cynthia: *Artistic collaboration in the twentieth century*, con ensayos de Robert C. Hobbs y David Shapiro, Smithsonian Institution Press, Washington DC 1984.

JIMÉNEZ, Inmaculada: *Visión Ciega*, texto para el catálogo de la exposición "Dibujos Ciegos" de Manya Doñaque y Cristina Miranda, Sala Araba, Fundación Caja Vital Kutxa, Vitoria-Gasteiz 1998-1999.

JODI (entrevista): *Readme! ASCII Culture and the Revenge of Knowledge*, Amsterdam Autonomedia, 1999, pp. 232-240.

JOLY, Jean-Baptiste: *Dissimile.prospektionen-Junge europäische Kunst*, catálogo de exposición, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden 2002.

KANTER, Rosabeth: *Men and Woman of the Corporation*, Basic Books, New York 1976.

- KNELLER, George: *The Art and Science of Creativity*, London University Press, Londres 1965.
- KNOWBOTIC RESEARCH: «*lo-dencies*», en Net_Condition Art and Global Media, eds. Peter Weibel y Timothy Druckery, MIT, Cambridge, Massachusetts 2001.
- LAUREL, Brenda: *Utopian Entrepreneur*, The MIT Press, Cambridge and London 2001.
- LEFEVRE, K.B.: *Invention as a Social Act*, Carbondale, Southern Illinois UP, 1987.
- MAAYAN, M. D.: *From aesthetic to political vanguard: The situationist international, 1957-1968*. Artículo. Arts Magazine 63.5 (1989).
- MARÍN, Teresa: *Creación artística en equipo. Comunidad Valenciana (1982-2001)*, Institució Alfons el Magànim-Diputació de Valencia, Valencia 2006.
- MARINA, José Antonio: *Teoría de la inteligencia creadora*, Anagrama, Barcelona, 1993.
- MARSHALL, E.: *Copyright Obsolete in an Electronic Age*, OTA Finds, artículo en la revista Science 2, p. 572, Mayo 1986.
- MARZO, Jorge Luis: *Mitos y Realidades de las experiencias creativas colectivas*, texto publicado en VV.AA: ESTRUCTURES-XARXES-COLLECTIUS. Un segment connector, dirigido por la Fundación Rodríguez, QUAM07, Eumo Editorial, Vic 2007.
- McKENNA, Kristine: *Two Soviet Artists Conquer the West*, artículo en Los Angeles Times, Los Ángeles, 28 de Enero de 1990.
- MILLIET, Maria Alice: *A Obra É O Trajeto*, MAC Revista, No. 1, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, abril 1992.
- MILLS, Theodore M.: *The Sociology of Small Groups*, Prentice Hall, Englewood Cliffs (New Jersey) 1967.
- MITIAS, H.M.: *Creativity in art, religion and culture*, Rood BV, Amsterdam, 1985.
- MONROE, Alexei: *Interrogation Machine: Laibach and NSK*. The MIT Press, Massachusetts 2005.
- MORAZA, Juan Luis (Coord): *Cualquiera todos ninguno Vol.I: Más allá de la muerte del autor*. Seminario sobre la experiencia moderna. Catálogo y coordinación de la

- exposición "Un Placer". Diputación de Gipuzkoa, San Sebastián 1991.
- MORAZA, Juan Luis (Coord): *Cualquiera todos ninguno Vol.II*: seminario sobre la experiencia moderna. Diputación de Gipuzkoa, San Sebastián 1992.
- MORAZA, Juan Luis: *Más allá del principio del placer*, publicado en Zehar #34, boletín de Arteleku, San Sebastián 1997.
- MORELL, L.: *Da jørn var færdig med københavn*. Revista literaria Standart, Nº 3, 1995.
- MURRÍA, Alicia: *Algunas notas sobre los fenómenos grupales y colaborativos en el arte actual*, publicado en VV.AA.: COLECTIVOS & ASOCIADOS, Instituto de la Juventud, Madrid 2002.
- NOLLERT, Angelika: *Art is life and life is art*, en el catálogo de exposición VV.AA. bajo la dirección de WHW 'Kollektive Kreativität' (Creatividad Colectiva). Kunsthalle Fridericianum, Kassel 2005.
- OLANDER, William: *"Material World"*, revista Art in America, enero de 1989.
- OLDENBURG, Ray: *The Great Good Place*, Marlowe, New York 1999.
- PERMILD, V.: *Erindringer on Asger Jorn*. Galerie Moderne, 1982. [Con ayuda de Aksel Evin Olesen]
- PHILLIPS, P.C.: *"Temporality and Public Art"*, (artículo) Art Journal, Invierno 1989.
- PRECKLER, Ana María: *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*, Volumen 2, Complutense, Madrid 2003.
- PSYCSA Consultores de Psicología, Trabajo en equipo. Material de estudio del curso: *"Formando el equipo perfecto"*, Bilbao, 2001.
- RATCLIFF, Carter: Gilbert & George. *The Complete Pictures 1971-1975*, Rizzoli International, New York 1986.
- REICHER, S.: *The determination of collective behaviour*, In H. Tajfel Ed., Social Identity and Intergroup Relations, Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- ROBBINS, S. P.: *Comportamiento organizacional. Teoría y práctica*, 7ª ed., Prentice-Hall Hispanoamericana, San Diego State University, 1999.

SÁENZ DE GORBEA, Xabier: *Marisa Fernández y Juan Luis Moraza son CVA*, Diario Deia, 7 de febrero de 1986.

SAN MARTÍN, Francisco Javier: *Turbulencias en la cámara*, catálogo Pintura de Cámara, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, julio-septiembre de 2000.

SAUNDERS, Matt: *Paweł Althamer*, artículo en la revista Frieze, nº 107, Mayo 2007.

SHAPIRO, David: *Arts as Collaboration Toward a Theory of Pluralistic Aesthetics, 1950-1980*, en el catálogo de la exposición *Artistic Collaboration in the Twentieth Century* de Cynthia Jaffee McCabe, Smithsonian Institute Press, Washington, D.C. 1984.

SHAW, M.E.: *Group Dynamics: The Psychology of Small Group Behaviour*, MacGraw-Hill, New York 1981.

SHAW, Jeffrey: *Radial Software, Net Condition Art and Global Media*, eds. Peter Weibel y Timothy Druckery, Cambridge, MIT, Massachusetts 2000.

STANISZWSKI, Mary Anne: *Conceptual Art*, Flash Art, nº 143, diciembre 1988.

SULLOWAY, Frank J.: *Freud, Biologist of the Mind: Beyond the Psychoanalytic Legend*, Basic Books, New York 1979.

TIRAVANIJA, Rikrit: *No Ghosts in the Wall, Rikrit Tiravanija: A Retrospective*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 2004.

TUCKMAN, B.V. y JENSEN, M.A.C.: *Stages in small group development revisited*, Group and Organizational Studies, 3, 1977.

VIGOROUX, René.: *La Fábrica de lo Bello*, Editorial Prensa Ibérica, Barcelona, 1996.

VILLOTA TOYOS, Gabriel: *Una PICCA en la SEAC (Primer Intento de Catalogación Comentada Asistemática como genealogía conceptual a partir de algunos recorridos)*, Revista ZEHAR nº 33, Arteleku, Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián 1997.

VILLOTA, Gabriel: *En, desde, por, contra. Crónicas Vascas del arte a comienzos del siglo*, Arteleku, Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián 2008.

ZAFRA, Remedios: "Netianas. N(h)hacer mujer en Internet", ed. Lengua de Trapo, 2005.

ZAFRA, Remedios: *Un cuarto propio conectado. (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*,

Fórcola Ediciones, Madrid 2010.

W.AA. bajo la dirección de Suzanne Lacy: *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995.

W.AA.: *En Equipo/Team Work*, Revista EXIT nº 7, Madrid, 2002.

W.AA, dirigido por WHW: *Kollektive Kreativität/Collective Creativity*, Kunsthalle Fridericianum, Kassel, catálogo de exposición 01/05-17/07/2005, en colaboración con Siemens Art Program & Revolver, München 2005.

W.AA. bajo la dirección de René Passeron: *La creation collective, Groupe de Recherche d'Esthetique du Centre National de la Recherche Scientifique*. Editions Glancier-Guenaud. Paris 1981.

W.AA.: Revista Médium, no 2, 1954.

W.AA.: Revista Internatinal Situationniste, Número 1, (1957), traducido por Ralph Rumney, Hussey.

W. AA.: Revista Art in America, Octubre, 1989.

W.AA.: *Gluts*, catálogo de exposición de Robert Rauschenberg, Museo Guggenheim Bilbao 2010.

W.AA.: Manifiesto Neoconcreto, revista Octubre , nº 69, verano 1994.

W.AA.: Revista Arte em São Paulo, artículo "3NÓS3---Intervenção Urbana", octubre de 1981.

W.AA.: *'Tim Rollins and K.O.S.: A History'*, catálogo de exposición ICA (Institute of Contemporary Art), University of Pennsylvania, Philadelphia 2009.

W.AA., bajo la dirección de CUFER, Eda: *Transnacionala: Highway Collisions Between East and West at the Crossroads of Art*, Ed. Koda, Ljubljana 1999.

W.AA.: *State of Art: the new Slovene Avant Garde*, programa para la exposición en la Northwest Film Forum and Scala House, del 18 al 24 de noviembre de 2004, Seattle 2004.

W.AA.: *Art at the Turn of the Millenium*, Taschen, Köln 1999.

- W.AA.: *Living together*, programa de mano de la exposición, Centro Cultural Montehermoso Kulturunea, Vitoria-Gasteiz 2009.
- W.AA.: Catálogo Alea. Encuentros-72, Pamplona, 1972.
- W.AA.: Catálogo de la exposición *CVA (1980-1984)*, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo Artium, Vitoria-Gasteiz 2004.
- W.AA.: Catálogo Gure Artea 98, Eusko Jaurlaritz / Gobierno Vasco, Departamento de Cultura, 1998.
- W.AA.: Fanzine Erreakzioa/Reacción nº5, *El factor feminista en relación a las nuevas tecnologías de la imagen*, editado por Estibaliz Sádaba y Azucena Vieites con la ayuda de Emakunde (Instituto Vasco de la Mujer), Bilbao 1996.
- W.AA, coordinado por Erreakzioa/Reacción, *"Sólo para tus ojos; el factor feminista en relación a las artes visuales"*, Arteleku, Editado por Diputación Foral de Gipuzkoa, San Sebastián 1998.
- W.AA.: catálogo de la exposición *"Hezur Muinetan/Óseos Cosmos"*, Sala Kubo-Kutxa, texto de Timothy G. Bromage, Acerca de la complejidad y la integración del arte, la ciencia y la mística, San Sebastián 2009.
- W.AA. dirigido por la Fundación RDZ: *Tester: Trabajo de Nodos*, Arteleku (Diputación Foral de Guipúzcoa/Gipuzkoako Foru Aldundia), San Sebastián 2004.
- W.AA.: Catálogo de mano de la exposición *La Dinastía Trini 王朝 : Facultad de Bellas Artes UPV/EHU*, Sala Araba, Vitoria-Gasteiz 2010.
- W.AA.: *Sin ensayo general/ Ikusmira aldatzeko/La plaza pública*. Volumen I. Catálogo de exposición, editado por el Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 1995.
- W.AA.: Catálogo *El Puñalito y un puñao*, Centro de Documentación y Estudios de la Mujer, Asamblea de Mujeres de Bizkaia, Bilbao 1996.
- W.AA. bajo la dirección de DEITCH, Jeffrey: Libro publicado para la exposición *"Everything that's interesting is new: The Dakis Joannon Collection"*. DESTE Foundation for Contemporary Art and Cantz Verlag. Alemania, 1996.
- W.AA.: *ESTRUCTURES-XARXES-COLLECTIUS*. Un segment connector, dirigido por la

Fundación Rodríguez, QUAM07, Eumo Editorial, Vic 2007.

W.AA. bajo la dirección de Suzanne Lacy: *"But Is it Art? The Spirit of Art as Activism"*, Nina Felshin Editor, Bay Press, Seattle 1995.

8.2-Documentos en la Web

ACAF, Alexandria Contemporary Arts Forum. <http://www.manifesta8.com/manifesta/manifesta8.acaf>

AES & AES + F: <http://www.sollertis.com/AES.htm>

ALBAJAR, Pilar y ALTARRIBA, Antonio. www.altarribalbajar.com

ALLINGTON, Edward: The Manners of Making and the Useful Bench: on the work of Dunhill and O'Brien, 2002, artículo: <http://collabarts.org/?p=63>

ALTHAMER, Pawel: <http://www.parkettart.com/library/82/pdf/althamer.pdf>

AMASTÉ:

<http://www.amaste.com/amaste/amaste.jsp?PAGINA=QUES>

www.colaborabora.org

<http://www.amaste.com/esete/esete.jsp?PAGINA=QUES>

<http://www.youtube.com/watch?v=7W4Yh6tdlFw>

<http://www.casitengo18.com/es/proyectos/esete/esete.html>

ARTÍSIMAS:

<http://sites.google.com/site/artisimas/>

<http://sites.google.com/site/artisimas/dedondevenimos>

<http://artisimas.blogspot.com/>

<http://sites.google.com/site/artisimas/talleresito>

<http://sites.google.com/site/artisimas/tallerresponsabilidad>

<http://sites.google.com/site/artisimas/lovetender>

ARTITADETÓ:

<http://www.artitadeto.net/>

<http://artita-de-to.blogspot.com/2009/10/performanceabrigo-maleta-ryan.html>

ASCII (American Standard Code for Information Interchange – Código Estándar Estadounidense para el Intercambio de Información). <http://es.wikipedia.org/wiki/ASCII>

ASHFORD, Doug: Group Material: una memoria de la abstracción como matriz de lo real. Traducción de Marcelo Expósito. <http://eipcp.net/transversal/0910/ashford/es>

ATOMA: Gure Artea 2008. http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/r46-8712/es/contenidos/informacion/gure_arte_2008/es_ga08/01_artista.html

AUTOR: <http://es.wikipedia.org/wiki/Autor>

BANG LARSEN, Lars Bang: "Space Body Life- Basics and Mutations of N55", 2003. http://www.n55.dk/manuals/discussions/OTHER_TEXTS/LB_TEXT.html Este ensayo fue publicado por primera vez en 1998 como "Manual para el N55" en Siski The Nordic Art Review (La Revista de Arte Nórdico) 2 / 1998.

BARBIE LIBERATION ORGANIZATION (BLO): <http://sniggle.net/barbie.php>

BAREBSCOTT, Dorothy: Grand Theory/Grand Tour: Negotiating Samuel Huntington in the Grey Zone of Europe, <http://www.aes-group.org/critics.asp>

BARRET, David: "Co-operating Then and Now", artículo: <http://collabarts.org/?p=59>

<http://www.actupny.org/>

BELBEL, M^a José: De las artes visuales a la música y vuelta, 2009, entrevista a la artista, cantante y DJ Begoña Muñoz, una de las responsables del proyecto Soytomboi.

http://www.digmeout.org/texte/Begona_span_ges.pdf

BILLBOARD LIBERATION FRONT (BLF): <http://www.billboardliberation.com>

BIRD HEAD: Declaración de los artistas 2004-2005. www.shanghartgallery.com/galleryimage/image/8828/download

BISHOP, Claire: Zones of Indistinguishability: Collective Actions Group and Participatory Art. <http://www.e-flux.com/journal/zones-of-indistinguishability-collective-actions-group-and-participatory-art/>

BISHOP, Claire y GROYS, Boris: 'On participatory art (Tate Modern 2009)'

<http://pric.wordpress.com/3-theory/claire-bishop-and-boris-groys-on-participatory-art-tate-modern-2009/>

<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue16/futurism1.htm>

BLANCO ZARAGOZA, Silvia: Roscubas. El arte elitista no tiene ningún sentido, artículo en El Periódico de Aragón, 22/12/2002.

http://www.elperiodicodearagon.com/noticias/escenarios/roscubas-el-arte-elitista-no-tiene-ningun-sentido-_31504.html

BOOKCHIN, Natalie: Searching for the Truth.

<http://bookchin.net/firstTruth/index.html>

BRAAK, Lex teR: 'Seymour Likely. Men,Women,Children'. <http://vleeshal.nl/nl/tentoonstellingen/seymour-likely-men-women-children>

BRUCKER-COHEN, Jonah: Police State, Coin-Operated.

<http://www.mee.tcd.ie/~bruckerj/projects/alertinginfrastructure.html>

CALE, John entrevistado por JONES, Jonathan "My 15 Minutes" <http://www.guardian.co.uk/culture/2002/feb/12/artsfeatures.warhol>

CERVIÑO, Ángel: CASUS BELLI + REFUTACIÓN DEL CONTEXTO [conflictos de recepción en el arte contemporáneo], 20/3/2011.

<http://turbulencias2.blogspot.com/2011/03/casus-belli-refutacion-del-contexto.html>

CLAIRE FONTAINE: <http://www.clairefontaine.ws/>

CLÉMENT, Gilles: Trans-local-act, en PDF <http://www.rhizom.net/2011/02/02/translocalact.pdf>

COLECTIVO SITUACIONES:

<http://www.nodo50.org/rebelde/mule/foro/viewtopic.php?p=42868>

CONSONNI:

<http://www.consonni.org/consonni/>

<http://www.consonni.org/produccion/index.asp?id=48>

<http://www.consonni.org/intrahistorias/>

CONVERSACIÓN JUDDY CHICAGO Y SUZANNE LACY: <http://www.youtube.com/watch?v=stVbdXdDSIE&feature=relmfu>

COULTER-SMITH, Graham: Deconstructing installation art, 2006. <http://www.installationart.net/Chapter6Conclusion/conclusion04.html>

CRITICAL ART ENSEMBLE: www.critical-art.net

CUENCA, Jaime: La producción del valor y sus condiciones.

<http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article944>

CHTO DELAT?: <http://www.chtodelat.org/>

DADA et al.: <http://www.english.emory.edu/DRAMA/SymbolImage.html>

DAS INSTITUT: <http://www.e-flux.com/shows/view/9170>

DÁVILA, Ana: entrevistada por Nekane Aramburu. <http://vimeo.com/17854723>

DEBORD, Guy: La sociedad del espectáculo. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/Societe.pdf>

DE BUIJNE, Matthijs: Proyecto 'Los Cartoneros', 2002. www.liquidacion.org

DERY, Mark: 'Culture Jamming: Hacking, Slashing and Sniping in the Empire of Signs' http://project.cyberpunk.ru/idb/culture_jamming.html

DIGITAL RESISTENCE: <http://www.critical-art.net/books/digital/tact4.pdf>

DK MURALISMO: www.dkmuralismo.com

EGGER, Christian: Gelatin Pavilion - Some Like It Hot! Gelatin habla sobre el horno de leña para licuar vidrio instalado en la Bienal de Venecia de 2011, en el Jardín delle Virgini. http://www.gelatin.net/venezia2011/Interview_Gelatin_en.pdf

EGUARAS, Verónica y CAMEROS, Myriam: Su amor no era sencillo, 2008, vídeo-animación 2'50". <http://www.youtube.com/watch?v=N2NNB7snpmo>

EGUARAS, Verónica y CAMEROS, Myriam: Al borde, 2010, vídeo-animación 2'27". <http://www.youtube.com/watch?v=2alwD4AYlw&feature=related>

ERREAKZIOA/REACCIÓN:

<http://es.wikipedia.org/wiki/Erreakzioa-reacci%C3%B3n>

<http://www.salarekalde.bizkaia.net/Exposiciones/?opcion=detalle&id=342>

<http://www.arteleku.net/publicaciones/editorial/revista-erreakzioa-reaccion>

<http://www.arteleku.net/publicaciones/editorial/catalogos-1/solo-para-tus-ojos>

<http://www.arteleku.net/programa-es/archivo/mutaciones-del-feminismo>

<http://www.arteleku.net/programa-es/la-repolitizacion-del-espacio-sexual-en-las-practicas-artisticas>

<http://www.grassrootsfeminism.net/cms/node/159>

<http://www.digmeout.org>

Programa Metrópolis dedicado a Erreakzioa emitido por la segunda cadena de Televisión Española el día 7 de febrero de 2010. <http://www.rtve.es/television/20100201/erreakzioa-reaccion/315409.shtml>

ESTUDIO nOffice: <http://www.noffice.eu/>

ETCÉTERA... et alt.: <http://www.exargentina.org/prensa12.html>

EXPÓSITO, Marcelo (Coord.): Los nuevos productivismos, Museu d'Art Contemporani de

Barcelona (MACBA) y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), 2010. <http://eipcp.net/transversal/0910/ashford/es>

FERRÁN, Leopoldo y OTERO, Agustina: <http://www.euskalnet.net/al.la/OE/Ohola.htm>

FLYING CITY: Deriva del colectivo Flying City por la ciudad de Seúl. <http://flyingcity.kr/>

FUNDACIÓN RODRÍGUEZ:

www.fundacionrdz.com/

<http://www.hamacaonline.net/autor.php?id=237>

<http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=765>

<http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=577>

http://www.e-tester.net/cast/meeting/meet5_rod.html

FUNKY PROJECTS:

<http://www.funkyprojects.com/?cat=1>

<http://vimeo.com/33086387>

GARCÉS, Marina: Entre nosotros. <http://www.lacomunitatinconfessable.cat/entre-nosotrosmarina-garces/>

GARCÍA, Dora: "L'inadeguato / Lo inadecuado / The Inadequate", 54ª Bienal de Venecia (2011). <http://theinadequate.net/blog/>

GELITIN: http://www.gelitin.net/mambo/index.php?option=com_content&task=view&id=15&Itemid=31

GIL ARAUJO, Virginia: Entrevista a BijaRi. http://www.corneta.org/no_46/corneta_presenta_colectivo_bijari.html

GIONI, Massimo: <http://www.parkettart.com/library/82/pdf/althamer.pdf>

GONZÁLEZ DE DURANA, Javier: Epifanía de la revelación, texto para la instalación Cartografía para el corredor de un delta sin mar de Leopoldo Ferrán y Agustina Otero, Depósito de Aguas, Vitoria 1997. <http://www.euskalnet.net/al.la/OE/Otextos.htm>

GREEN, Charles: *The Third Hand, Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, University of Minnesota Press (USA)/University of New South Wales Press (Australia), 2001. www.unswpress.com.au y www.upress.umn.edu

GREEN, Charles: *Collaboration as Symptom*. www.collabarts.org

GROSSI, Fausto: *Reflexión: Bilbao años 90 ¿Accionismo o arte de acción?*, 2007. <http://revista.escaner.cl/node/466>

GRUPO DE ARTE CALLEJERO (GAC): <http://gacgrupo.ar.tripod.com/>

GRUPO ENBIDIA. <http://enbidia.blogspot.com/>

HAHA: <http://www.hahahaha.org/>

HERRÁEZ, Beatriz: *Meanwhile in the living room...*, 1/9/2008.

<http://www.parallelports.org/es/text/beatriz-herr%C3%A1ez-sobre-meanwhile-in-the-living-room>

IF I CAN'T DANCE I DON'T WANT TO BE PART OF YOUR REVOLUTION: www.ificantdance.org

INSTITUTE FOR INFINITELY SMALL THINGS, bajo la dirección de la artista Kanarinka (Catherine D'Ignazio): <http://www.ikatun.org/institute/infinatelysmallthings/>

IRATIONAL: www.irational.org

JAIO, Iratxe & VAN GORKUM, Klaas:

www.parallelports.org

<http://www.youtube.com/watch?v=o7mMH6uPc04> <http://www.parallelports.org/es/project/produciendo-tiempo-entre-otras-cosas><http://www.zombies.parallelports.org>
http://www.fundacionbilbaoartefundazioa.org/images/main.php?g2_itemId=12979

<http://www.wiki-historias.org/es/agora/parallel-ports>

<http://www.postpolitikak.org/es>

<http://socialexperiment.com/>

JAVA: [http://es.wikipedia.org/wiki/Java_\(lenguaje_de_programaci%C3%B3n\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Java_(lenguaje_de_programaci%C3%B3n))

JELETON:

<http://www.jeleton.com>

http://www.manifesta8.com/manifesta/manifesta8.agenda_diaria?mes=11&dia=18

<http://evripidisandhistragedies.bandcamp.com/album/las-lilas-de-jeleton>

KIMMELMAN, Michael: 'Guerrilla Art Action Group, 1969-1976', New York Times, 2/5/1997. <http://www.nytimes.com/1997/05/02/arts/art-in-review-900222.html>

KOMANDO TRINI, también conocido como DINASTÍA TRINI:

<https://www.facebook.com/pages/KOMANDO-TRINI/208568229912>: <http://txalamobil.blogspot.com/>

http://www.ikasleak.ehu.es/p202-sheeuact/es/contenidos/evento/eeu_acciones_difusion/es_evento/komando_trini.html

http://www.ikasleak.ehu.es/p202-sheeuact/es/contenidos/informacion/eeu_actividades_difusion_video/es_videos/videos.html

KRASOWSKA, Dorothy: Collaborating with Warhol. An interview with Ronald Tavel.

<http://www.cabinetmagazine.org/issues/8/krasowska.php>

LACY, Suzanne and LABOWITZ STARUS, Leslie: 'In Mourning and In Rage', 1977. <http://www.youtube.com/watch?v=767U43psfn4>

LACY, Suzanne and LABOWITZ STARUS, Leslie: 'Record Companies Drag their Feet', 1977. <http://www.youtube.com/watch?v=AiLb2XMfvdE>

LA FIAMBRERA OBRERA: www.sindominio.net/fiambrera

LA FIAMBRERA OBRERA: Proyecto Las Agencias. www.sindominio.net/fiambrera/web-agencias/paginas/index.html

LÁ REVOLUÇÃO NÃO SERÁ TELEVISIONADA: <http://www.corocoletivo.org/arnstv/index.htm>

LA VACA.ORG: El fin del periodismo y otras buenas noticias. Nuestra hipótesis. <http://media.lavaca.org/pdf/elfindelperiodismo.pdf>

LENS, Xosé Manuel: "Es insoportable la idea de artista", entrevista a Dora García, El País 3/19/2009. http://www.elpais.com/articulo/portada/idea/artista/insoportable/elpepuculbab/20091003elpbabpor_23/Tes

LIND, Maria: "Actualisation of Space: The Case of Oda Projesi", 2004. <http://eipcp.net/transversal/1204/lind/en>

LOCAL4, Arquitectura del paisaje: <http://www.local4.es/cast/empresa/colaboradores.php>

LOMAS, Alberto: entrevistado por Nekane Aramburu. <http://vimeo.com/17856837?iframe=true&width=80%&height=80%>

LOMAS, Alberto et al.: Real Remote Guided (acción). <http://www.irontec.com/eventos.html>

LOVINK, Geert: The Art of Collaboration. Entrevista a Charles GREEN, 2001.

<http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0112/msg00034.html>

MACAULAY, Alastair: "Rauschenberg and Dance, Partners for Life", artículo, New York Times, 14/5/2008. <http://www.nytimes.com/2008/05/14/arts/dance/14coll.html>

MATAMOROS, Corina: Inventar el Mundo, (artículo) 2003.

http://www.loscarpinteros.net/spanish_press/spanish_matamoros.html

McDERMOTT, David y McGOUGH, Peter: "Mean to me" (2010), cortometraje. <http://www.highsnobiety.com/news/2010/02/25/mean-to-me-short-film-featuring-agyness-deyn/>

MEDIALAB PRADO: Plataforma Interactivos.

<http://gr1cultulab.wikispaces.com/1.+L%C3%ADneas+de+Trabajo>

MIRANDA, Cristina: Esfera de imágenes, 2006, vídeo 4' 24". <http://www.youtube.com/watch?v=nDygPYvke6Y>

MIRANDA, Cristina: Microcosmos, 2004-2008, vídeo 2'. http://www.youtube.com/watch?v=5d2aSEua9_M

MONASTYRSKI, Andrey: Preface to the second volume of Trips to the Countryside.

<http://conceptualism.letov.ru/MONASTYRSKI-PREFACE-TO-2-VOLUME.htm>

MUJERES CREANDO: La Virgen de los deseos. Tinta Limón Ediciones, 2005.

<http://tintalimon.com.ar/libro/LA-VIRGEN-DE-LOS-DESEOS>

MUJERES CREANDO: www.mujirescreando.com

NAPIER, Mark: www.potatoland.org

NETTIME: <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-1-9511/msg00018.html>

NOLLE, Christian: The Collaboration between Guy Debord & Asger Jorn from 1957-1959

http://www.virose.pt/vector/b_13/nolle.html

ODA PROJESI: www.odaprojesi.com

ODA PROJESI: <http://odaprojesi.blogspot.com/>

ODA PROJESI: <http://www.installationart.net/Chapter6Conclusion/conclusion04.html>

OLIVÉ, Vicens: Vídeo sobre la Fundación Claudio Naranjo y su metodología. <http://www.youtube.com/watch?v=IBaLC3B0E0A&feature=share>

OLIVER, Julian: El estado del arte, artículo en Salon Kritik, 6 de agosto, 2011

http://salonkritik.net/10-11/2011/08/el_estado_del_arte_julian_oliv.php

OLMO, Saioa:

www.ideatomics.com

www.emancipator.org

www.wiki-historias.org

<http://deseosindisciplinados.wordpress.com>

<http://www.vuelvenlasatracciones.com>

<http://www.optikak.org>

<http://pripublikarrak.net/blog/?cat=8>

PERRET, Mai-Thu:

<http://lavidanoimitaalarte.blogspot.com/2011/03/mai-thu-perret-ginebra-suiza-1976.html>

POLVO DE GALLINA NEGRA, Artes e Historia México. http://www.arts-history.mx/blogs/index.php?option=com_idoblog&task=viewpost&id=189&Itemid=57

POLVO DE GALLINA NEGRA: Receta del Grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores, o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz, Ciudad de México, 1983. <http://ideasfem.wordpress.com/textos/i/i23/>

POPPER, Frank: Extrait du catalogue de l'exposition: G.R.A.V. - Magasin de Grenoble, Paris, abril 1998. http://www.artmag.com/galleries/c_frs/mordoch/grav/grav.html

PRAYSTATION (Joshua Davis, Branden Hall y Shapeshifter): [amalgamatmosphere](http://amalgamatmosphere.com).

<http://ps3.praystation.com/pound/assets/2001/11-20-2001/index.html>

PRIPUBLIKARRAK:

www.optikak.org

<http://pripublikarrak.net/blog/wp-content/uploads/2008/08/lady-jibia.rtf>

<http://pripublikarrak.net/blog/?p=606>

<http://pripublikarrak.net/blog/?cat=14>

http://www.galleteras.net/menu_es.html

PROFORMA 2010 BADIOLA EUBA PREGO, MUSAC, León, 2010. <http://www.musac.es/>

[index.php?secc=6&subsecc=7](#)

PROPELLER GROUP: <http://vietnamtheworldtour.com/>

PROJEKT RELATIONS: Colectivo que promueve proyectos culturales entre Alemania y Europa del Este. <http://www.projekt-relations.de/index2.php>

PROYECTO EX ARGENTINA (2002-2006). <http://www.exargentina.org/elproyecto.html>

PUNSET, Eduard (vídeo): <http://www.rtve.es/alacarta/videos/pienso-luego-existo/pienso-luego-existo-eduard-punset/1219067/>

RADEK COMMUNITY: Retrospectiva (Parte II).

<http://driff.wordpress.com/2008/01/24/radek-retrospective-part-ii-where-the-community-got-its-name/>

RADICAL SOFTWARE GROUP--RSG--: Carnivore. <http://r-s-g.org/carnivore/about.php>

RAMIRO, Mario: 'Between Form and Force: Connecting Architectonic, Telematic and Thermal Spaces'. <http://www.leonardo.info/isast/spec.projects/ramiro/ramiro.html>

RAQS: http://www.raqsmediacollective.net/images/steve_essay.pdf

RECREA2:

<http://www.recrea2.es/>

<http://www.entretodas.net/2007/10/02/basurama-recrea2-amaste-talleres-sobre-basura/>

RODRÍGUEZ MARCOS, Javier: La cara B de la Bienal de Venecia, artículo, diario El País, 06/05/2011. http://www.elpais.com/articulo/cultura/cara/B/Bienal/Venecia/elpepicul/20110506elpepicul_1/Tes

ROGOFF, Irit: Production Lines <http://collabarts.org/?p=69>

ROSCUBAS: El Lotófago Revista Digital, Roscubas en Galería Luis Burgos. Vicente Roscubas entrevista a Fernando Roscubas. <http://www.lotofago.com/numeros/lotofago12/expos.htm>

ROTH, Nancy: Collaboration and Originality. <http://collabarts.org/?p=198>

RTMARK: ®TMark. www.rtmk.com/allpress.html

SACRISTÁN, C.M.: Falta genealogía, hay que producir conocimiento con autoestima, Diario Deia, Bilbao 7 de enero de 2011.

<http://deia.com/2011/01/07/ocio-y-cultura/cultura/falta-genealogia-hay-que-producir-conocimiento-con-autoestima>

SÁENZ DE GORBEA, Xabier: Marisa Fernández y Juan Luis Moraza son CVA, Diario Deia, 7 de febrero de 1986, ver artículo online: <http://biblioteca.artium.org/Record/84597/Description#tabs>

SARAI: <http://www.sarai.net>

SCHNEEMANN, Carolee: http://es.wikipedia.org/wiki/Carolee_Schneemann

SCHNEIDER, Florian: Collaboration: The Dark Side of the Multitude, Sarai Reader 2006.

http://www.sarai.net/publications/readers/06-turbulence/01_florian.pdf

SCHUM, Matthew: Gelatin Vibrations. Flash Art, International Edition, Vol. XLIV, nº 279, July-September 2011, p. 65. También disponible en: http://www.gelitin.net/mambo/files/newspaper_articles/FlashArt_072011.pdf

SEYMOUR LIKELY: Not What I Hoped For (demo).

<http://www.youtube.com/watch?v=GBDfZIPAkRo>

SEYMOUR LIKELY: Revolution (demo). <http://www.youtube.com/watch?v=TPv7U62CY8>

SEYMOUR LIKELY: Snow over Stockholm (demo).

<http://www.youtube.com/watch?v=TNr5CVShqbY>

SEYMOUR LIKELY: The GNP List (demo).

<http://www.youtube.com/watch?v=2VPmPe4Xi7A>

SEYMOUR LIKELY: You Are Needed (demo). <http://www.youtube.com/watch?v=5IR59Ukahnk>

SIEKMANN, Andreas y CREISCHER, Alice Creischer (comisarios del proyecto Ex Argentina): <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-2535-2006-03-07.html>

SKART: <http://www.skart.rs/>

SMITH, Mark K: 'What is a group?', 2008. www.infed.org/groupwork/what_is_a_group.htm.

SOCIÉTÉ REALISTE: www.societerealiste.net

SOYTOMBOI:

<http://www.youtube.com/watch?v=B0pw9Dh-otc&feature=related>

<http://www.espacioabisal.org/new/es/individual.php?expo=43>

<http://www.youtube.com/watch?v=RRx603BnF3o&feature=related>

<http://www.zinebi.com/zinebi51/fichas/exis/proyectosoytomboi.php>

www.myspace.com/soytomboi

www.fotolog.com/soytomboi

SOLLINS, Susan y CASTELLI SUNDELL, Nina: 'Team Spirit'. <http://collabarts.org/?p=68>

SRA. POLAROISKA EN SILLÓN DE TALLER: <http://www.hamacaonline.net/autor.php?id=21>

STEPHENS, Mark: Return of the Real, Critical Network. http://old.likeyou.com/archives/phil_collins_miro_07.htm

SUBROSA: <http://cyberfeminism.net/>

SUBROSA: Proyectos. <http://cyberfeminism.net/projects.html>

SUPERFLEX: <http://www.superflex.net/tools/supergas/introduction.shtml>

TANG (The Frances Young Teaching Museum & Art Gallery at Skidmore College): Tim Rollins and K.O.S.: A History. <http://tang.skidmore.edu/index.php/posts/view/211/>

TEMPORARY SERVICES: Web con amplia información y documentación de sus proyectos, un archivo de colectivos a nivel internacional, artículos sobre creación colaborativa, etc. <http://www.temporaryservices.org/>

THE FILE ROOM: www.thefileroom.org

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE: «Groupe de recherche « Expériences artistiques et pratiques scientifiques ».

http://www.univ-paris3.fr/1299599463989/0/fiche___laboratoire/

W.A.A: Who cares. Nueva York: Creative Time, 2006 <http://www.creativetime.org/programs/archive/2006/whocares/index.html>

VILENSKY, Dmitry: The Negation of Negation.

http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=20%3Athe-negation-of-negation&catid=1%3A1-what-is-to-be-done&Itemid=427&lang=en

VILENSKY, Dmitry: 'Multitude or Working Class?' Video. Forma parte de la instalación 'Negation of Negation' y fue grabado durante el European Social Forum en París, 2003. <http://vimeo.com/6890234>

VISHMIDT, Marina: People who need people, artículo sobre la exposición Double Agent, en el Institute of Contemporary Arts, Londres 2008. <http://www.textezurkunst.de/70/people-who-need-people-en/>

WAELDER, Pau: Estética del flujo. http://www.pauwaelder.com/articles/artes_32_media_art.pdf

WE ARE QQ:

<http://weareqq.com/>

<http://www.puntodevistafestival.com/es/galeria.asp?ldVideo=36>

<http://www.hamacaonline.net/autor.php?id=204>

<http://www.hamacaonline.net/blog/?p=39>

<http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=873>

<http://vimeo.com/weareqq>

WOCHENKLAUSUR: Metodología. <http://www.wochenklausur.at/methode.php?lang=es>

WOCHENKLAUSUR: Economía social. <http://www.wochenklausur.at/projekt.php?lang=es&tid=27>

WOCHENKLAUSUR: Una Casa Vacante para Estudiantes.

<http://www.wochenklausur.at/projekt.php?lang=es&tid=34>

ZAFRA, Remedios: <http://www.2-red.net/rzafra>

ZAGREB KULTURNI KAPITAL EVROPE 3000 (ZCK3000): <http://www.labforculture.org/en/directory/contents/region-in-focus/adriatic-region-in-focus/regional-directory/croatia/zagreb-kulturni-kapital-evrope-3000>

ZMIJEWSKI, Artur: Convocatoria abierta para la 7ª Bienal de Berlín (2012). <http://www.goethe.de/kue/bku/kuw/en7234542.htm>

Agardecimientos a:

JOSÉ LUIS CASADO, FÁTIMA URIGÜEN, ADOLFO RAMÍREZ-ESCUADERO, JESÚS MELÉNDEZ, XABIER AURTENETXE, ANTONI MUNTADAS, ANTONIO DURANA, MAITE SALUTREGI, IRATXE JAIÓ, KLAAS VAN GORKUM, VICENTE ROSCUBAS, ARTURO -FITO- RODRÍGUEZ, NATXO RODRÍGUEZ, JUAN MARTÍNEZ DE ILARDUYA -BENI-, LUCIA ONZAIN, AMAIA ATORRASAGASTI, ANA DÁVILA, ALBERTO LOMAS, SAIOA OLMO, SARA PANIAGUA, MARÍA MUR, AZUCENA VIEITES, ESTÍBALIZ SÁDABA, JUAN LUIS MORAZA, BEATRIZ SILVA, BADA -JOSÉ RAMÓN BAÑALES-, NEKANE ARAMBURU, SERGIO GARCÍA BAYÓN, XABIER SAENZ DE GORBEA, JULIÁN VALLE, ALEJANDRO MARTÍNEZ, TERESA MARÍN, ALMUDENA BAEZA, CRISTINA ARRAZOLA-OÑATE, BEGOÑA USAOLA, JESUS ARPAL-MOYA, MARÍA ÁNGELES -GELEN-ALCÁNTARA, VERÓNICA EGUARAS, TXELU BALBOA, RICARDO ANTÓN, CRISTINA MIRANDA DE ALMEIDA, MARIA JESÚS CUETO, INMACULADA JIMÉNEZ, MANUEL BERMÚDEZ, PILAR ALBAJAR, ANTONIO ALTARRIBA, PATXI SABALZA, KATRINA BIURRUN, ALEJANDRO DE LA RICA, IBON SAENZ DE OLAZAGOITIA.