

prekari > art

Arte Garakidea lanbide: prekaritate eta alternatibak
Trabajo en Arte Contemporáneo: precariedad y alternativas
Labour in Contemporary Art: precariousness and alternatives

Prekariart Nazioarteko Lehenengo Kongresua
Primer Congreso Internacional Prekariart
Prekariart First International Congress
25-26 urtarrila/enero/january • 2018 • Bilbao



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

prekari > art

Arte Garaikidea lanbide: prekaritatea eta alternatibak

Trabajo en Arte Contemporáneo: precariedad y alternativas

Labour in Contemporary Art: precariousness and alternatives

prekari > art

Arte Garaikidea lanbide: prekaritatea eta alternatibak
Trabajo en Arte Contemporáneo: precariedad y alternativas
Labour in Contemporary Art: precariousness and alternatives

Prekariart Nazioarteko Lehenengo Kongresua
Primer Congreso Internacional Prekariart
Prekariart First International Congress
25-26 urtarrila / enero / January • 2018 • Bilbao

eman ta zabal zazu



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

CIP. Biblioteca Universitaria

Prekariart [Recurso electrónico]: Arte garaikidea lanbide : prekaritatea eta alternatibak = Trabajo en arte contemporáneo : precariedad y alternativas = Labour in contemporary art : precariousness and alternatives : Nazioarteko lehenengo kongresua/Primer congreso internacional/First international congress (Urtarrila /enero /january 2018. Bilbao. Spain) – Datos. – Bilbao : Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua = Servicio Editorial, [2018]. –1 recurso en línea : PDF (260 p.)

Textos en euskara, español e inglés.

Modo de acceso: World Wide Web.

ISBN: 978-84-9082-929-5

1. Arte – Siglo XXI - Congresos. I. Congreso Internacional Prekariart (1º. 2018. Bilbao). II. Tít.: Prekariart : Trabajo en arte contemporáneo: precariedad y alternativas. III. Tít.: Prekariart: Labour in contemporary art: precariousness and alternatives.

(0.034)7.036/.038(063)

INVESTIGADORA PRINCIPAL del Equipo PREKARIART/
PREKARIART Taldearen Ikertzaile nagusia:

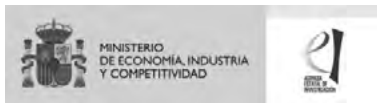
Concepción Elorza Ibáñez de Gauna

Departamento de Arte y Tecnología/Arte eta Teknologiako saila
Facultad de Bellas Artes/Arte Ederretako Fakultatea, UPV/EHU

Equipo de investigación de la Universidad del País Vasco UPV/EHU
Euskal Herriko Unibertsitateko ikerketa taldea

Proyecto Prekariart -MINECO HAR2016-77767-R (AEI/FEDER, UE)

COLABORAN/LAGUNTZAILEAK:



Edición a cargo del equipo PREKARIART/Edizioa PREKARIART taldearen kontura

Editores/Editoreak: Concepción Elorza, Arturo Cancio, Beatriz Cavia

Responsables de la edición/Edizioaren ardura: Álvaro Aroca, Natalia Vegas

Diseño/Diseinua: Victoria Catalán, Estibaliz Sádaba

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

ISBN: 978-84-9082-929-5

Comité ORGANIZADOR

Coordinación:

Concepción Elorza Ibáñez de Gauna

Comité Organizador:

Nerea Ayerbe
Álvaro Aroca
Arturo Cancio
Victoria Catalán
Beatriz Cavia
Jordi Claramonte
Concepción Elorza
Begoña Hernández
Eduardo Hurtado
Zuhar Iruretagoiena
Jabier Martínez
Estibaliz Sádaba
Natalia Vegas
Azucena Vieites

Comité CIENTÍFICO

Profs. Drs. Helena Cabello / Ana Carceller
Universidad de Castilla-La Mancha.
Prof. Dr. Pascal Gielen
Antwerp Research Institute for the Arts (ARIA).
Prof. Dr. Inmaculada Jiménez
Universidad del País Vasco UPV/EHU.
Prof. Dr. Benjamin Tejerina
Universidad del País Vasco UPV/EHU.
Prof. Dr. Manfred Max-Neef
Universidad Austral de Chile.
Prof. Dr. Ruth Towse
Bournemouth University.

Comité de REVISIÓN DE COMUNICACIONES

- Dra. Nerea Ayerbe
Deustuko Unibertsitatea
- Dr. Álvaro Aroca
Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU
- Dr. Xabier Barrios
Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU
- Dra. Beatriz Cavia
Universidad Complutense de Madrid
- Dr. Jordi Claramonte
Universidad Nacional de Educación a Distancia
- Dr. Juan Crego
Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU
- Dra. Zuhar Iruretagoiena
Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU
- Dr. Jabier Martínez
Deustuko Unibertsitatea
- Dr. Francisco Paiva
Universidade da Beira Interior
- Dra. Estibaliz Sádaba
Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU
- Dra. Natalia Vegas
Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU

Todas las comunicaciones aquí presentadas fueron recibidas a través de convocatoria abierta y seleccionadas por el comité científico mediante un proceso de revisión por pares (sistema doble ciego).

Hemen aurkezten diren komunikazio guztiak deialdi ireki baten bidez jaso ziren eta batzorde zientifikoak egindako bikoiti berrikusketaren bidez (doublé blind peer review) aukeratu ziren.

Para más información acceder a la normativa a través de:

Informazio gehiago nahi izatekotan araudia beheko estekan.

<https://www.ehu.eus/es/web/congreso-prekariart/aurkezpena>

Los textos han sido publicados en orden de presentación y en el idioma utilizado por sus autores y autoras.

Argitalpenak aurkezpen ordena islatzen dute eta egileek erabilitako hizkuntzan argitaratu dira.

PROGRAMA DEL CONGRESO

25 de enero de 2018

Hora	Actividad
15:00	Registro de visitantes.
15:30	Acto Inaugural.
16:00	Eva Moraga. Ponencia: «Más allá del Estatuto del Artista: otros aspectos influyentes en la precariedad».
17:00	Pausa Café.
17:20	Auxkin Galarraga. Presentación libro: <i>Formación y trayectorias profesionales de los artistas vascos. Resultados de la encuesta INNOCREA 2013.</i>
17:50	Marta Pérez e Isidro López-Aparicio. Presentación libro: <i>La actividad económica de los/las artistas en España: estudio y análisis.</i>
18:20	Carmen Navarrete y María Ruido. Presentación libro: <i>Producción artística en tiempos de precariado laboral.</i>
18:50	Mesa redonda.
20:00	Cierre de la sesión.

26 de enero de 2018

Hora	Actividad
9:00	Registro de visitantes.
9:30	Ruth Towse. Ponencia: «The Role of Copyright in Protecting Creators».
10:30	Pascal Gielen. Ponencia: «Sustainable creative labour in times of repressive liberal policies».
11:30	Pausa Café.
12:00	Comunicaciones orales.
14:00	Descanso comida.
15:00	Comunicaciones orales.
17:00	Pausa Café.
17:30	Lectura de la ponencia de Manfred Max-Neef : «Filosofía de la economía ecológica. A cargo de Álvaro Aroca y Nerea Ayerbe».
18:30	Jordi Claramonte. Dinámica participativa
19:30	Conclusiones.
20:00	Clausura del congreso.

Índice

- 13 Aurkezpena/Presentación**
Concepción Elorza Ibáñez de Gauna
- 17 Pensar la precariedad desde el arte.**
A fuerza de trabajar largo tiempo con los ojos y las manos en medio del ruido prodigioso de la vida.
María Bella. Goldsmiths, University of London
- 31 El tiempo que nos encoge.**
Tiempo, precariedad y encogimiento en las prácticas artísticas contemporáneas.
Marta Labad Arias. Dpto. de Historia del Arte, Fac. de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid
- 49 El artista como documentalista de la sociedad global.**
Moisés Gil Igual. Departament d'Escultura, Universitat Politècnica de València
- 85 This is not a SoHo: el arte y la cultura en contextos urbanos precarios.**
Oihane Sánchez Duro. Dpto. de Arte y Tecnología, Fac. de Bellas Artes, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU
- 101 Precariedad en la investigación y docencia de las artes. Propuestas para la mejora y el cambio desde la reflexión autobiográfica.**
María Dolores Callejón Chinchilla, Fac. de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de Jaén
- 115 Trap y fama de YouTube.**
Sara Díez Rasines. Ikersoinu, Dpto. de Arte y Tecnología, Fac. de Bellas Artes, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU

- 133 Reinventando los formatos artísticos. Un festival de luz participativo.**
(¹) José Antonio Asensio Fernández, (²) M.^a Dolores Callejón Chinchilla y (³) Verónica Asensio Arjona.
(¹) Fac. de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.
(²) Fac. de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de Jaén. (³) Fac. de Educación, Universidad de Barcelona
- 147 La acción colectiva colaborativa artística interdisciplinar en tiempos de incertidumbre y cultura abierta.**
Cristina Miranda de Almeida. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU
- 163 Precariedad y archivo. La arquitectura obviada.**
Blanca Pascual Ortigosa. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU
- 175 Escribir con-texto: un re-verso (no) creativo de la investigación artística.**
Amaya Sánchez Sampedro. Investigadora Independiente – Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU
- 197 Mecanismos de supervivencia en la carrera del artista *sumergido*: las residencias artísticas.**
César González Martín, Ana García López y Belén Mazuecos Sánchez. Universidad de Granada
- 213 Artista y gestora: zona de contacto.**
Itziar Zorita Agirre. Departamento Comunicación Audiovisual, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU
- 235 Precarious Recipes: Networks of Subsistence.**
Lara García Díaz. Culture Commons Quest Office (CCQO), Antwerp Research Institute for the Arts, University of Antwerp

Aurkezpena

Concepción Elorza Ibáñez de Gauna

PREKARIART Kongresua praktika artistikoetan eta artista ugariren bizitzetan prekarietatearen kontzeptuari dagokionez dugun ezagutza-ekoizpena partekatu eta areagotzeko beharretik sortu zen. Hori guztia diziplina anitzeko ikuspegia abiapuntu, prekarietatearen dimentsio ekonomikoak, soziologikoak, psikologikoak, legearen ingurukoa, filosofikoak eta artistikoak esploratzeko. Halaber, aipatu prekarietateari aurre egiteko alternatibak berrikusi eta proposatzeko topaleku gisa ere aurreikusi da.

PREKARIART Kongresuaren lehenengo edizio honetan hurbilpen-ugaritasunetik sortu den sarearen aberastasunak argi utzi du ezaugarri horiek dituen foro bat sortzea, eta egiturari laguntza emateko ikerketa-talde gisa dugun erantzukizuna. Hala, egitura horrek denboran iraun eta prekarietateari lotutako alderdi anitzetan sakontzeko aukera izango du, arte garaikidearen ikuspuntutik. Modu horretan baino ezingo diogu eman erantzuna prekarietatearen erronka anitzei.

Hala, hurrengo orrialdeetan PREKARIART I. Kongresuaren testuinguruan aurkeztutako komunikazioak bildu dira. Horiek guztiek interes eta balio handiko ezagutza-sorta osatzen dute, oraina berrikusi eta gure hurbileko etorkizunari indartuta ekiteko, hausnarketa *kokatuak* proposatzen dituztelako, gure ezagutza elikatzeez gain, ekintzaren aldeko joera elikatzeko. Argitu behar dugu, bestalde, jarraian jasotzen diren ideiak egileek berek adierazi moduan jaso direla, eta ez dela iragazki edo zuzenketa gehiago egin komunikazioen edukietan – aurkezpen bakoitzari dagokion berrikusketaz gain.

Edonola ere, edizio honek biltzen dituen pentsamoldeak eragin dituen diziplina-espazio anitzetik, kezka bera partekatzen da: berehala erantzun behar zaio –noski, artearen alorretik ere bai– bizitzaren prekarizazioaren prozesu anitzei, osotasunean, gure inguruko alor ezberdinetan etengabe materializatzen diren horiei.

Beraz, lehenengo topaketa honek jaso duen oihartzun eta interesa ikusita, PREKARIART Kongresuak bi urtean behingo aldizkakotasuna izango duen egitura eratzea proposatzen du, eta eztabaida kritikoa, elkar baieztatzea, balorizazio eta diseminazioa, kidesun eta konplizitateak sustatzeko eta estrategiak abiarazi eta neurri zehatzak definitzeko plataformak sortzeko harremanak sortzeko.

Ildo horretatik, datozen edizioei begira, jarduera eta dinamika gehiago ezartzea proposatzen dugu, formatuen estatizitatea hausteko aukera emateko, hala entzute eta teorizaziotik harago –garrantzitsuak eta beharrezkoak dira, bestalde–, elkartruke eta sinergia produktiboak sortzeko, gure errealitatean txertagarriak izango diren emaitzak lortzeko.

Presentación

Concepción Elorza Ibáñez de Gauna

El Congreso PREKARIART nació de la necesidad de compartir y aumentar la producción de conocimiento en relación al concepto de precariedad en las prácticas artísticas y las vidas de una gran cantidad de artistas, desde una visión multidisciplinar que explorase sus dimensiones económicas, sociológicas, psicológicas, legales, filosóficas y artísticas. Este Congreso se planteó asimismo como un lugar para la revisión y formulación de alternativas con que enfrentar dicha precariedad.

En esta primera edición del Congreso PREKARIART la riqueza de la trama tejida desde la multiplicidad de aproximaciones, ha dejado clara la necesidad de un foro de estas características y nuestra consecuente responsabilidad como equipo de investigación de cara a continuar dando soporte a una estructura que permanezca en el tiempo y permita explorar en profundidad las diversas facetas conectadas a la noción de precariedad, en relación al arte contemporáneo. Solo así podremos dar respuesta a los innumerables retos que plantean.

De este modo, las páginas que siguen recogen las comunicaciones presentadas en el contexto del I Congreso PREKARIART. Todas ellas configuran un cuerpo de conocimiento de gran interés y extraordinario valor que nos permite revisar nuestro presente y abordar nuestro futuro inmediato reforzados, ya que plantean reflexiones *situadas* con las que, además de nuestro conocimiento, alimentan nuestra querencia por la acción. Hemos de aclarar, por otro lado, que las ideas vertidas a continuación han sido recogidas tal y como fueron expresadas por sus propios

autorxs, sin mediar —más allá de la prescriptiva revisión por pares— ningún otro tipo de filtro o corrección posterior sobre los contenidos de las comunicaciones.

En todo caso, desde la multiplicidad de espacios disciplinares que han dado lugar a los pensamientos que esta edición recoge, se nos habla de una preocupación compartida que tiene que ver con la necesidad de responder de manera urgente —por supuesto, también desde el arte— a los diversos procesos de precarización de la vida en su conjunto, que constantemente vemos materializados a nuestro alrededor en los más diversos ámbitos.

Por tanto, dada la repercusión y el interés suscitado por este primer encuentro, el Congreso PREKARIART propone constituirse en un dispositivo de periodicidad bianual, a fin de seguir propiciando un tipo de configuración que fomente el debate crítico, la mutua afirmación, la valorización y diseminación, la aparición de afinidades y complicidades, y la creación de relaciones susceptibles de generar plataformas para la puesta en práctica de estrategias y la definición de medidas concretas.

En este sentido, de cara a futuras ediciones, nos proponemos asimismo implementar un mayor número de actividades y dinámicas que nos permitan romper con la estaticidad de los formatos, tratando de ir más allá de la escucha y la teorización, —tan importantes y necesarias, por otro lado—, hasta generar intercambios y sinergias productivas cuyos resultados sean verdaderamente insertables en nuestra realidad.

Pensar la precariedad desde el arte.

A fuerza de trabajar largo tiempo con los ojos y las manos en medio del ruido prodigioso de la vida.

María Bella. Goldsmiths, University of London.

Resumen

Como el título desea insinuar, este texto propone pensar la precariedad desde la encrucijada de caminos que supone el encuentro del arte con el trabajo y con la vida. Para ello trazo una abreviada genealogía sobre la evolución de las formas de producción modernas y capitalistas, la producción de trabajo y la producción artística. Comienzo situando como punto decisivo de partida la constitución de las técnicas de gobierno biopolíticas, para luego hacer un recorrido por sus estrategias de expansión a través de ambas formas de producción. Defenderé que el arte es apesado y utilizado por las formas de gobierno en favor de la precarización de la vida. En última instancia, mi objetivo con este recorrido será el de abrir una búsqueda. Volver a pensar las formas de producción desde nuevas posiciones. Animar a la organización de otras lógicas. Lógicas que logren poner la vida en valor, más allá del valor impuesto por el capital.

Palabras clave

Formas de producción, palacios encantados, industrial y creativo, técnicas de gobierno.

Abstract

As the title wishes to suggest, this text proposes to think about precarity from the critical juncture that art, work and life share in the present. With this purpose in mind I will trace a brief but specific genealogy to draw the evolution of the modern and capitalist forms of production, namely, labour production and artistic production. I will start by pointing to the constitution of the biopolitical governing techniques as a decisive turning point to understand our precarious condition to then trace how the strategies of such techniques were expanded through both forms of production. I will defend, that art is captured and employed by these techniques to favor the precarization of life. Ultimately, my goal with this recount will be to open our perspectives in order to re-thinking these forms of production from new positions and to encourage their organization under other logics. Logics that might put life into value beyond the value imposed by capital.

Keywords

Forms of production, fairy palaces, industrial and creative, governing techniques.

Pensar la precariedad desde el arte.

A fuerza de trabajar largo tiempo con los ojos y las manos en medio del ruido prodigioso de la vida.

María Bella

Introducción

La precariedad es una condición inherente a la vida que el capitalismo utiliza para sí con el fin de ensanchar su poder de subsunción sobre la vida misma en favor del plus-valor. Por un lado, como afirma Judith Butler (2006, p. 55), la vida es precaria dado que nace finita, vulnerable, interdependiente y en peligro de extinguirse en cualquier momento. Por otro lado, el poder, a su vez, aprovecha esta condición para expandirse a partir de ella.

Por lo tanto, la vida, además de nacer precaria, deviene cada vez más vulnerable a cuenta de las sucesivas reorganizaciones sufridas con este fin en la esfera del trabajo. Es en este sentido que el término precariedad fue introducido por los trabajadores que tenían que hacer frente a la erosión producida por las formas de gobierno a través del trabajo y sobre la vida. Una condición que las políticas neoliberales han llevado hasta sus límites en la presente década.

De este tipo de políticas iniciadas en la década de 1970 con la reorganización posfordista del trabajo y extendidas hasta hoy podríamos identificar como síntomas más paradigmáticos: La exigencia constante de incrementar

nuestro rendimiento, sumado a la incesante reducción de empleo permanente garantizado y su sustitución por trabajos peor remunerados e inciertos. O la creciente dificultad para diferenciar los tiempos y los espacios dedicados al trabajo y a la vida. La precariedad en estos casos deviene producida no solo por las limitaciones económicas sino por agotamiento, cansancio y extenuación. Por la falta de certeza, la incapacidad de atisbar nuestros destinos y por la ausencia de cualquier grado de estabilidad sobre la que construir una vida (Neilson, Rossiter, 2005).

Si la vida nace precaria y deviene precaria, dicha «circularidad» pudiera llevarnos hacia el desgarramiento de sentir que la vida no es vida y por lo tanto a enfrentarnos de nuevo a la pregunta: ¿qué hace que la vida merezca la pena ser vivida?

La reflexión que voy a presentar pretende trazar un breve recorrido para entender de qué manera esta circularidad se convierte en tal, a causa de un modelo de producción capitalista sustentado en un poder que es ejercido sobre la vida y en su contra, y qué tiene el arte que ver en el desarrollo de dicha estrategia. Si, como voy a defender, el arte es apresado y utilizado como herramienta para articular las formas de gobierno en favor de la precarización de la vida, en última instancia, mi objetivo sería el de hacernos la pregunta sobre su posible potencia. Una potencia que debiera animar la configuración de otras lógicas que ayuden a pensar que la vida, efectivamente y porque nace precaria, debe de ser sobre todo puesta en valor, más allá del valor impuesto por el capital.

Vida y trabajo

Decía Foucault que la forma de gobierno moderna siempre fue biopolítica, es decir, a través del gobierno de la vida efectuado de tal modo que, a ojos de un proyecto capitalista, esta debía desplegar todo su «valor» productivo. La vida puesta a trabajar, que más tarde enunciarían de manera tan concreta los pensadores pos-operaistas, en este caso Paolo Virno (2004).

Esta forma de gobierno moderna empieza a desplegarse cuando la razón se toma como nuevo imperativo para reorganizar el mundo frente al orden divino que había imperado en la época anterior. Durante los siglos XVI y XVII, la idea introducida y extendida desde la creencia cristiana de que la felicidad es para alcanzarse tras la muerte por intermediación de dios en el más allá, pasa a proyectarse sobre la vida misma, terrenal y corpórea, ocupando ella todo el foco de atención.

Lo que resulta completamente nuevo en este caso dice Lorey (2007) es que gobernar deja de ser algo dirigido por dios, «deja de implicar algo natural que ha de concebirse con arreglo a un continuo teológico-cósmico para hacerlo, en cambio, por primera vez y en el contexto de la razón de Estado, como un *arte*. El “arte de gobernar remite a la artificialidad de una técnica de dirección”» (s.pag.).

En el último capítulo de *La Voluntad del Saber*, titulado «Derecho de Muerte y Poder sobre la Vida», Foucault (1990) apunta algunos de los cambios fundamentales que facilitan la constitución de ese nuevo *arte* con el que se pasa a ejercer el poder sobre la vida. Foucault se refería a él como una «nueva racionalidad gubernamental» por la cual las leyes que regulan el interés nacional —*raison d'État*— comenzaron a socavar el poder de la corona.

En la Edad Media, explica Foucault, sobre el rey recaía el poder soberano de «dejar» vivir o «hacer» morir simbolizado en la espada que mata o que perdona sobre la cual yacía el poder de vida y muerte. En la modernidad temprana, el precepto negativo a través del cual el rey imponía su poder soberano sobre la población, sosteniendo su vida en sus manos, fue reemplazado con la positividad por la cual el estado se convertiría en su garante. (Foucault, 1990, pp. 135-159)

Ya no se trataría de gobernar visibilizando la muerte y posponiendo la felicidad. Se trata de todo lo contrario, de pasar a proteger la vida domesticándola, ejerciendo el control sobre ella, regulándola y organizándola. «Ahora es en la vida» decía Foucault, «y a lo largo de su desarrollo donde el poder establece su fuerza; la muerte es su límite,

el momento que no puede apresar; por tanto, este se torna el punto más secreto de la existencia, el más «privado»». (Foucault, 1990, pp. 136 y 138)

El hombre moderno, el nuevo hombre de la razón, es el hombre productor sobre quien los planes de los teóricos mercantilistas y las primeras aproximaciones de la economía política que se constituye en ese tiempo depositarán la responsabilidad de generar la riqueza de la nación. Y es que gran parte de esa domesticación sobre la vida se articulará transformando la herencia cristiana, también, sobre la concepción del trabajo. Del trabajo como esfuerzo y sacrificio, como penitencia necesaria para la salvación futura. El nuevo hombre de la razón, el hombre moderno, pasará a abrirse a la vida reafirmando a través del trabajo que promete riqueza (Naredo, 2002). De este modo, el arte de gobierno se hará a través del gobierno de la vida. A partir de la constitución de una serie de relaciones complejas y enmarañadas con los procesos económicos articulados a través de la producción en la esfera del trabajo.

Los modos de producción modernos

En el libro *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, el pensador Raymon Williams (1983) analiza atentamente la evolución del significado de más de un centenar de palabras a lo largo de la historia. Todas ellas son términos que Williams considera clave para facilitar la comprensión de las nociones que componen nuestro pensamiento cultural y social. El caso que me interesa introducir es el concerniente al término «creación», especialmente, en lo que compete a la construcción de la función del artista, primeramente en términos modernos.

Williams explica que hasta el siglo XVI el poder creativo era exclusivo de lo divino. La criatura, palabra que proviene de la misma familia, había sido creada por el creador y no tenía por sí misma capacidad para crear. Crear aludía entonces a la competencia productora de los dioses o de la naturaleza, y en ningún caso esta era atribuida a la condición humana. (Williams, 1983, pp. 82-83)

A partir del siglo XVI, a raíz una vez más de las transformaciones del pensamiento humanista en el Renacimiento y con la intención de diferenciar las nuevas concepciones, Williams explica que la creación pasa a manos del hombre al que dios ha capacitado para crear más allá de la naturaleza. De cualquier manera y durante cierto tiempo crear todavía se reserva a la figura del rey soberano vinculando el uso con su destacada autoridad. Habrá que esperar a que, a lo largo del siglo XVIII, esta capacidad creativa se asocie de manera consciente a la producción distinta del artista quien pasará a ostentar, por tanto, su poder.

Es importante pensar la distinción que quedará establecida a lo largo de los siglos XVII y XVIII a raíz de estas redistribuciones sobre el manejo del poder y el arte de gobierno en lo que concierne a los modos de producción moderno, la producción en el trabajo y la producción en el arte.

Por un lado, en la esfera del trabajo quedará constituida una forma de producción industrial y fabril que reorganizará la vida con el fin de satisfacer los procesos económicos que sustentarían la riqueza de la nación. No me detendré a especificar los modos concretos a partir de los cuales la reorganización del trabajo bajo premisas capitalistas comienza a sentar las bases de nuestro devenir precario. Señalaré únicamente a la fábrica como escenario productivo por excelencia que utiliza el trabajo como medio para capturar la vida. En este sentido el pensador operaista Mario Tronti lo enunciaba de manera concisa a principios de los años 60 del siglo XX actualizando las problematizaciones anteriores del pensamiento marxista. «La sociedad existe como una función de la fábrica y la fábrica extiende su dominio exclusivo sobre toda la sociedad». (Tronti, 1962, p. 9)

No sin motivos, Charles Dickens en su novela *Tiempos difíciles* (1854) bautizaba los nuevos lugares de trabajo para gran parte de la población, los primeros telares industriales que empezaban a multiplicarse en la primera revolución industrial, como «palacios encantados». Sus interiores llenos de telares eran para él poblados de grandes elefantes

mecánicos poseídos por una locura melancólica. Las chimeneas de sus exteriores eran bosques cuyo humo dibujaba infinidad de espirales en el horizonte (Dickens, 2004, pp. 63, 68 y 78). Una manera intuitiva de nombrar y describir la misteriosa contingencia oculta detrás del tipo de poder que se estaba haciendo cargo de que la vida resultase indudablemente productiva.

En este tiempo el ámbito de la producción creativa se desarrollará —solo temporalmente— al margen de la esfera de la producción industrial. Relegada por el momento a una producción de carácter marginal (a ojos de la productividad mercantil) pero significada y distinguida por un tipo de poder, el de la creación. Poder que ostentará el Artista con mayúsculas dentro del museo desde el que se producirá el relato de la cultura e identidad nacional.

En cualquier caso, el museo, al igual que la fábrica a ojos de Dickens, poseerá esa misteriosa contingencia característica del «palacio encantado». Desde el museo el poder hará bellos los relatos convenientes a una vida domesticada. Como describe Duncan, bajo la mirada del mundo moderno, el museo de arte «constituye uno de esos espacios en los que el poder políticamente organizado y socialmente institucionalizado busca con más avidez realizar su deseo de parecer bello, natural y legítimo». (Duncan, 1995, p. 6)

La vida está en otra parte

Me interesa indagar cómo estas dos formas diferenciadas de producción, por un lado la «artístico-creativa» y por otro la «industrial-obrera», acabarán por converger más recientemente asumiendo finalmente el mismo modelo; en este caso industrial y creativo. Si bien ambas formas de producción venían siendo constitutivas para el desarrollo de las técnicas del poder, hasta entrado el siglo xx hubo notables diferencias en lo que concierne a sus modelos específicos: ya fuera por los tiempos, por sus modos o por sus formas. Nada tenía que ver un artista con un obrero, en términos de producción.

Tomaré como referencia esencial para el desarrollo de esta nueva convergencia el periodo en el que los movimientos de resistencia al poder, tanto en la fábrica como en el museo, se traducen en movimientos de salida y de éxodo de los «palacios encantados» en busca de otras formas de vida. Las formas de vida alienadas a causa del trabajo en la fábrica ya habían sido contestadas en años anteriores (López-Petit, 2015). «La existencia está en otra parte» clamaba André Bretón (1924) al cierre del I Manifiesto surrealista. Como si la cotidianidad que transcurría en los palacios no pudiera llamarse vida. O no fuera necesariamente esa vida que merece la pena ser vivida. Las alternativas se buscaron en «los afueras»: en los sueños, en el inconsciente y en la locura para finalmente hacerlo en las calles.

Los movimientos de protesta y contestación que poblaron las calles a finales de 1960 en Europa y EE.UU. produjeron una serie de sincronías insólitas y en palabras de Beradi, «nunca antes acontecidas en la historia de la humanidad» (2009, p. 27). Para Beradi, los movimientos de resistencia de los trabajadores en contra de la evidente tendencia a la precarización de su condición —en muchos casos provocada no solo por una cuestión salarial sino por la extrema deshumanización del trabajo— se sincronizaron con las acciones de los estudiantes en contra del conservadurismo generalizado. Durante las últimas décadas, el número de estudiantes que accedían a la Universidad había incrementado sustancialmente en número lo que propició la formación de un cuerpo social fuerte (Boltanski y Chiapello, 2005, p. 170). A estas sincronías se sumaron otras expresiones de antagonismo, como fueron el caso de la guerra contra Vietnam, la nueva ola de demandas feministas o los movimientos del *Black Power*.

En lo que respecta a la producción artística, algunas de las propuestas iniciadas en los años 1960 y 70 pueden entenderse como acompasadas con la urgencia de los movimientos de resistencias sociales. Frente a la normatividad ejercida por el museo y las limitaciones de unas prácticas demasiado centradas en el objeto como obra de arte, se buscaron modos con los que desbordar dicha insatisfacción y proyectar nuevos deseos para el futuro. El

eslogan «*Context is half the work*» acuñado en 1966 por el grupo británico *Art Placement* da cuenta de la tendencia hacia la desmaterialización y, sobre todo, de la intención del arte de querer ser parte implicada en las transformaciones sociales por venir.

El *Land art*, el arte conceptual o la *performance* fueron todas prácticas que reflejaron una tendencia hacia enfoques inmateriales, procesuales, *site specific* y más discursivos. Las propuestas colectivas y comunitarias o incluso la reivindicación de un anonimato intencionado comenzaron a canalizar el sentido de rechazo a la autoridad en el que la influencia de la crítica literaria y el estructuralismo demostraron ser axiomáticos.

Las transformaciones técnicas y científicas de la producción industrial junto a los reclamos entrelazados de esta época sincrónica difuminaron los límites de la ordenación social instituida hasta el momento. Las reivindicaciones de trabajadores y estudiantes, por ejemplo, compusieron lo que se acuñó como una nueva «masa intelectual» o «intelectualidad difusa» (Beradi, 2009). Por otro lado, el acercamiento de la producción artística a los contextos más cotidianos de la vida propició también que las prácticas artísticas entraran a formar parte de manera más directa en la economía y en la vida política.

Con el tiempo, la producción «marginal» y creativa del artista dejará de estar separada de la producción industrial obrera. El artista perderá su condición de clase independiente. De individuos libres que asumen su elección de manera puramente ética y libremente cognitiva. Se convertirá poco a poco en un sujeto social masivo que tiende a convertirse en una parte, no solamente integral del proceso general de producción, sino que, además, será fundamental para perfeccionar el modelo productivo que se encuentra en expansión.

Frente a unas técnicas de gobierno desarrolladas para hacer la vida productiva que empezaban a resultar excesivamente normalizadoras, comenzaron a aplicarse nuevas políticas de gestión más flexibles y sin embargo más eficaces para la conquista de la vida, es decir, en favor de su

precarización (Boltanski y Chiapello, 2005, esp. pp. 194-199). En estos años la sofisticación del arte de gobierno, que recordemos consiste en la artificialidad de una técnica de dirección, converge con la avidez del poder por parecer bello, natural y legítimo. El deseo del arte por acercarse a la vida fuera de los museos converge aquí con la articulación de nuevas técnicas para la reconquista necesaria de la vida a través del trabajo. De este modo el arte imbricado en la vida se convertirá en trabajo y toda su potencia quedará a disposición del proyecto capitalista para gobernar la vida a costa de su precarización.

Aquí es cuando la advertencia de Tronti (1962, p. 9) se vuelve todavía más pertinente. Recordémoslo: «La sociedad existe como una función de la fábrica y la fábrica extiende su dominio exclusivo sobre toda la sociedad». Paradójicamente la salida del obrero y del artista fuera de los palacios encantados, enclaves de la producción industrial y de la producción artística, animaron sin embargo a que las nuevas reestructuraciones en la esfera del trabajo tomaran ambas producciones para sofisticar las técnicas de gobierno y para ampliar los espacios de dominio sobre la sociedad.

En este sentido, no solo los «palacios encantados» escondían cierta contingencia respecto a lo que producen. Lo creativo, como hemos visto antes, también oculta ciertos poderes. Volviendo a cómo Williams introduce el término en su diccionario, *create* tiene su origen en el poder de creación divina, lo cual podría ayudar a entender cómo una noción que hoy creemos compartir positivamente como aptitud común en la sociedad, no deja por ello de remitir a «la artificialidad de una técnica de dirección» (Lorey, 2016). Recordemos que la exigencia del emprendimiento no es otra que la de «explotar» nuestro ser más creativo.

Tiempos difíciles

Cada vez resulta más difícil distinguir entre el arte como potencia transformadora y el arte como mera técnica de poder. Más aún en el último tiempo en el que la

producción artística, no solo es sometida a las condiciones de la producción industrial sino que además facilita que esta parezca bella, natural y legítima.

La idea democratizadora con la que se salía de los «palacios encantados» para acercar el arte a la vida ha facilitado que podamos pensar en el arte como herramienta de socialización y socializada. Paradójicamente, hoy el arte se convierte también en una exigencia más para capitalizar la vida, para devenir en última instancia todavía más precarios. Al final la precariedad, como dice Lorey, acabará por convertirse ella misma en una técnica de gobierno.

Si como dijimos al comienzo, la vida nace precaria y a su vez deviene precaria a causa de las técnicas de gobierno biopolíticas articuladas a través de las formas de producción modernas, el problema de la precariedad no puede afrontarse sino a través de las propias formas de producción. En este sentido, la producción artística como parte implicada no queda exenta de la tarea de pensar las posibles reorganizaciones que trasciendan o que superen las imposiciones de las formas de gobierno y las limitaciones de la producción moderna y capitalista.

En el texto *El autor como productor* escrito en 1934 Walter Benjamin confesaba en esos años tener solo una exigencia respecto al escritor y al intelectual. Les pedía reflexión. En última instancia preguntarse acerca de su posición dentro del proceso de producción apelando a la socialización de los medios.

Dada la presente hibridación de las formas de producción industrial y artística y una vez que esta última pareciera haber sido «socializada», como pedía Benjamin, debiéramos reflexionar una vez más sobre nuestra posición dentro de una producción que sigue perteneciendo al capital. Interrogarnos para saber si estamos abasteciéndola, ayudando al adversario a adaptarla a sus fines o por el contrario transformándola.

Y en ese horizonte reflexivo dilucidar conjuntamente las transformaciones de la producción industrial y artística necesarias para devolver la vida a esa vida que ya no es

vida. Una vida radicalmente precarizada. Si esta es la premisa, y siendo el ejercicio extremadamente complicado, hay que buscar nuevas posiciones desde las que invocar al arte en toda su potencia.

Referencias

- Benjamin, W., (1996). The Author as Producer. En Selected writings. Volume 1 1913-1926. Londres, Inglaterra: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Beradi, F., (2009). The Soul at Work. From Alienation to Autonomy. Los Angeles, C.A.: Semiotexte.
- Boltanski, L., y Chiapello, E., (2005). The New Spirit of Capitalism. London (UK): Verso.
- Butler, J., (2006). Vida precaria. El poder del duelo y la violencia. Buenos Aires: Paidós.
- Dickens, Ch., (2004). Hard Times for these Times. Australia: The University of Adelaide Library.
- Duncan, C., (1995). Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums. London/ New York: Routledge.
- Foucault, M., (1990). The History of Sexuality. The Will to Know, V.1. New York: Vintage Books.
- Lazzarato, M., (2006). Art and Work en Parachute n.º.122, pp. 4-6.
- López Petit, S., (2014-2015). Más allá de la crítica de la vida cotidiana. En Archivos de Filosofía n.º 9-10. Universidad de Barcelona.
- Lorey, I., (2007). El sueño de la ciudad gobernable. En Transversal texts, EIPCP http://eipcp.net/transversal/1007/lorey/es/#_ftn42
- Lorey, I., (2016). Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad. Madrid: Traficantes de sueños.

Naredo, J.M., (2002). Configuración y crisis del mito del trabajo. En Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales. Vol. VI, núm.119 (2). Universidad de Barcelona <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn119-2.htm>

Neilson, B. y Rossiter, N., (2005). From Precarity to Precariousness and Back Again: Labour, Life and Unstable Networks. En The Fibreculture Journal, Issue no 5

<http://five.fibreculturejournal.org/fcj-022-from-precarity-to-preciousness-and-back-again-labour-life-and-unstable-networks/>

Terranova, T., (2010). New Economy, Financialization and Social Production in the Web 2.0. En A. Fumagalli y S. Mezzadra. En Crisis on the Global Economy. Financial Markets, Social Struggles, and New Political Scenarios. Los Angeles, CA.: Semiotext(e).

Tronti, M., (1962). La fabbrica e la società. En Quaderni rossi n°2

Virno, P., (2004). A Grammar of the Multitude. For an Analysis of Contemporary Forms of Life. Los Angeles, C.A.: Semiotext(e).

Williams, R., (1983). Keywords. A Vocabulary of Culture and Society. New York: Oxford University Press.

El tiempo que nos encoge.

Tiempo, precariedad y encogimiento en las prácticas artísticas contemporáneas.

Marta Labad Arias. Departamento de Historia del Arte, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.

Resumen

En este ensayo propongo pensar en diferentes formas de articular el tiempo, la precariedad y el encogimiento a partir de una serie de prácticas artísticas contemporáneas. Empezaremos por el encogimiento del tiempo privado que sufre el trabajador posfordista, desde *Nosedive (Black Mirror)* a la película *In Time*, para descubrir a continuación los encogimientos afectivos que provocan las inercias posfordistas en el ensayo visual titulado *Dancismo* (de Paz Rojo con Emilio Tomé) o en las performances *Paralysis* y *Largo* (de Karel van Laere). El encogimiento físico en películas como *The Shrinking Man* o *Downsizing* nos ayudarán a pensar sobre la permanente incertidumbre y la vulnerabilidad que envuelve a los trabajadores precarios. Siguiendo la línea de pensadores contemporáneos como Mark Fisher, Santiago López Petit o Amador Fernández Savater, apuntaremos hacia la necesidad de politizar este tiempo que nos encoge.

Palabras clave

Tiempo, precariedad, flexibilidad, trabajo, encogimiento.

Abstract

In the following essay I would like to suggest to think about different ways of linking time, precariousness and shrinkage, departing from some contemporary art practices. I will begin by approaching how postfordist workers are affected by a time shrinkage, from *Black Mirror* to *In Time*. I will continue then to unveil the affective shrinkage provoked by postfordist inertias through the visual essay *Dancismo* (Paz Rojo with Emilio Tomé), *Paralysis or Largo* (Karel van Laere). *The Shrinking Man* or *Downsizing*, where a physical shrinking takes place, will help us think about the permanent uncertainty and vulnerability around precarious workers. Following the same line of thought as contemporary thinkers, like Mark Fisher, Santiago López Petit or Amador Fernández Savater, we will claim the urgent need to politicize a time that is shrinking us.

Keywords

Time, precariousness, flexibility, work, shrinkage.

El tiempo que nos encoge.

Tiempo, precariedad y encogimiento en las prácticas artísticas contemporáneas.

Marta Labad Arias

Introducción

Uno de los carteles del *EuroMayDay* (Fig. 1) muestra la figura triplicada de una mujer flexible y sonriente que se contorsiona como si su cuerpo fuese de goma. La mujer está erguida y se apoya sobre una pierna, mientras levanta la otra pierna hacia arriba, por detrás de la espalda, y la dobla por encima del hombro hasta agarrar el tobillo con las manos, justo a la altura del cuello. Sus piernas forman un siete que acaba apoyándose sobre un diminuto zapato de tacón, sobre el que parece francamente difícil mantener el equilibrio. A pesar de todo, la mujer flexible no pierde la compostura y sonríe con entusiasmo, haciendo parecer fácil lo difícil.

Para Guy Standing (2011, p. 30) el precariado es «la gente que vive de empleos inseguros entremezclados con periodos de desempleo», con un «acceso incierto» a la vivienda o a los recursos públicos y que ha perdido la seguridad laboral de la vieja clase trabajadora. El precariado se caracteriza además por una ambivalencia: Por un lado, el precariado no quiere ser ya un «esclavo del tiempo» (Sennet, 1998) ni de las distancias y desafía a las instituciones. Por otro lado, el precariado ha sufrido un proceso de precarización que empezó en los años 70

con la flexibilización de los mercados, transformando a los trabajadores en cuerpos flexibles obligados a cargar sobre sus espaldas el riesgo y la incertidumbre de una economía impredecible. El cartel del *EuroMayDay* reclama la existencia de este nuevo trabajador contemporáneo, que exhibe flexibilidad y entusiasmo, y que vive en una situación de incertidumbre permanente, siempre en el límite de perder el equilibrio.



Figura 1. Cartel de *EuroMayDay* 2004.

El precariado es hoy un cuerpo conectado y fragmentado, iluminado por las pantallas, que celebra haberse liberado de las restricciones de la fábrica y de los horarios. En el precariado se encuentran hoy los nietos y las nietas del Charles Chaplin que boicoteaba la cadena de montaje en *Tiempos modernos* o del Buster Keaton que en *The Playhouse* (Fig. 2) asestaba un puñetazo a ese reloj que servía para disciplinar y domesticar los cuerpos. La flexibilidad prometía esa libertad tan ansiada por los trabajadores durante décadas, aunque la libertad encoge al tener que vivir en una situación de incertidumbre permanente, sin saber cuándo va a llegar el

próximo empleo ni si el próximo ingreso será suficiente. Hemos pasado de querer liberarnos del reloj a mirar constantemente el móvil, esperando ese e-mail o esa llamada que te permita seguir a flote. Como escribe Guy Standing (2011):



Figura 2. Buster Keaton, *The Playhouse* (1924)

El precario vive con ansiedad, una inseguridad crónica asociada no solo con sentirse al borde del abismo, sabiendo que un error o un poco de mala suerte pueden inclinar la balanza desde la dignidad modesta a quedar a la intemperie, sino también con el temor a perder lo poco que posee aun sintiéndose frustrado por no tener más. La gente se siente insegura y tensa, al mismo tiempo «subempleada» y «superexplotada», alienada con respecto a su empleo y trabajo, y anómica, insegura y desesperada.

Para Guy Standing la mente precaria se caracteriza tanto por una falta de control sobre su tiempo, así como por una «contracción» del tiempo privado. Aunque esta reducción del tiempo privado afecta a un gran número de trabajadores posfordistas, es mucho más acusado en los trabajadores precarios, que tienen que orientar buena parte de su tiempo hacia la formación, el

networking y la búsqueda de empleos que le permitan ir tirando. El trabajador precario de hoy debe hacer frente a un doble encogimiento: un encogimiento de su tiempo privado y un encogimiento psíquico. Cuando menguan las expectativas, los recursos y el suelo en el que nos apoyamos, el encogimiento psíquico paraliza la capacidad de acción.

En este ensayo propongo un recorrido por una serie de prácticas artísticas contemporáneas en las que late alguno de esos encogimientos que afectan hoy al trabajador contemporáneo. A través de estas imágenes y de algunos autores contemporáneos, trataremos de ver los modos en que se relacionan el tiempo, la precariedad y el encogimiento.

Encogimiento del tiempo privado

Desde que cuerpo y tecnología son ya inseparables, la trabajadora posfordista trabaja desde cualquier lugar y desde cualquier parte. El cuerpo conectado intercambia tiempos de trabajo y de no trabajo, haciendo la vida mucho más permeable a las demandas de un mercado irracional y caótico. El trabajador creativo precario está movilizado por esta misma inercia, aunque su ansiedad aumenta al no tener una fuente de ingresos estable. Esta ansiedad es la que hace encoger el tiempo privado del trabajador, que tiene que buscar empleo, formarse y hacer *networking*, hasta convertirse en un «currículo andante» (Power, 2009). En el «currículo andante» que es donde mejor se visibiliza el modo en que la vida y el comportamiento pueden estar atravesados y codificados por la «lógica del empleo» (Power, 2009, p. 23). El trabajador creativo precario está obligado a formarse permanentemente por miedo a dejar un hueco demasiado grande en su currículo, avanzando con ansiedad hacia ninguna parte. El colectivo OTCOP nos muestra el encogimiento del tiempo privado que sufren estos trabajadores convertidos en currículos andantes dentro de la industria cultural. En *A living Body Performing its own autopsy*, esta “subjetividad colectiva” escribe:

Todos compartíamos la sensación de estar permanentemente en el trabajo, 24 horas al día, y, al mismo tiempo, de estar bastante aislados en nuestro pensamiento individual acerca de esta cuestión. Una paranoia kafkiana reaparecía a lo largo de las discusiones, junto con la extraña sensación de que cada momento de nuestra existencia, incluyendo los aspectos aparentemente personales de nuestras vidas, podrían ser entendidos como una situación profesional, como parte de un intrincado proceso de producción.

El tiempo privado encoge hasta desaparecer casi por completo en *Nosedive* (de la serie de Netflix, *Black Mirror*), una sociedad de control basada en las pantallas donde los ciudadanos evalúan y son permanente evaluados dentro y fuera del trabajo. En una sociedad que mide y cuantifica permanentemente los afectos, el tiempo de descanso desaparece por completo y cualquier momento íntimo es documentado para ser subido a la red y conseguir un buen *feedback*. La vida, como el trabajo, se orienta hacia la productividad, y también los gestos, los guiños, los comportamientos o el tono empleado para dar los buenos días. Aunque la vida se sigue organizando en bloques de tiempo de trabajo y tiempo privado, el empleo queda relegado a un segundo plano. Cuidar de tu perfil en red se ha convertido en el verdadero trabajo, si no quieres ser socialmente excluida.

Me interesa ahora contrastar lo que ocurre en *Nosedive* con una de las escenas de *Tiempos modernos*, para aproximarnos a dos modos diferentes de transformar el tiempo privado en tiempo productivo. Tras un buen rato trabajando en la cadena de montaje, Chaplin es elegido para ser sometido a una máquina de comer (Fig. 3) construida para alimentar de un modo automático a los trabajadores. Una vez que el trabajador ha sido inmovilizado por completo, la máquina mueve una serie de brazos mecánicos que acerca los alimentos a la boca y que la limpia después de comer. La única libertad de movimientos posible para el trabajador se reduce a abrir la boca, masticar o digerir. Ni siquiera una acción tan íntima como la de comer escapa a la obsesión taylorista por gestionar el cuerpo del trabajador en el

espacio de trabajo y reducir los tiempos inútiles. Como escribe Simon Weil sobre esta escena en *La condición obrera* (2014), «la máquina de comer es el símbolo más gracioso y más auténtico de la situación de los obreros en la fábrica».



Figura 3. *Tiempos modernos*, Charles Chaplin (1936).

Contrasta la imagen de la máquina de comer de *Tiempos modernos* con la pausa relajada de *Nosedive* (Fig. 4), donde la protagonista parece disponer de todo el tiempo del mundo para tomar un café. La agresividad de esa máquina que forzaba al obrero a comer ha desaparecido y es la propia trabajadora la que decide transformar su tiempo de descanso en tiempo productivo sin que nadie aparentemente la obligue. Pero como advierte Pascal Gielen, el posfordismo ha provocado una situación de «histeria global» que obliga a la trabajadora posfordista a estar permanentemente conectada, por miedo a ser excluida. También este cuerpo conectado, como OTCOP, entiende cualquier momento de la vida íntima como una situación profesional. Los límites entre lo profesional y lo personal se encuentran tan diluidos que no tuitear, no subir fotos, no participar de un modo activo en la red, es penalizado socialmente de un modo que afecta tanto en lo personal como en lo profesional.

Mientras la trabajadora posfordista tuitea, evalúa, sube fotos y enfoca su creatividad hacia el objetivo de conseguir un buen *feedback* en las redes sociales, su tiempo privado encoge hasta desaparecer. Su tiempo privado no es ya un tiempo autónomo, sino un tiempo propio codificado por la lógica del capital.



Figura 4. *Nosedive*, serie *Black Mirror*, Charlie Brooks, 2015.

El encogimiento del tiempo privado que provoca esta necesidad de estar permanentemente conectado, aunque sea por miedo a ser excluido, afecta en especial a los trabajadores creativos precarios y a los artistas, cuyo trabajo depende siempre de otros. En este nuevo mundo que tiende a la superficialidad, el «tiempo de (auto) reflexión está encogiéndose», como escribe Pascal Gielen, advirtiéndole de que los artistas se ven inmersos en una inercia posfordista, formando parte de una «coreografía neoliberal» que no admite que nadie pueda pararse a pensar:

El artista ya no puede situarse fuera o por encima del mundo. A muchos artistas contemporáneos, debido a que siguen considerando la creación como un gesto para «mantenerse erguidos», por encima de las cosas de todos los días, se les despiden sumariamente del mundo plano contemporáneo. El trabajador creativo de hoy en día no es tanto un artista del trapecio como un *networker* (social).



Figura 5. *In Time* (2011), película de Andrew Niccol.

Si para Guy Standing la mente precaria sufre de una falta de control sobre su tiempo, el encogimiento del tiempo para la (auto)reflexión es también síntoma de este proceso de precarización. En *In Time* las vidas más precarias han perdido la posibilidad de pararse a pensar porque están demasiado ocupados intentando ganar algo de tiempo. La película empieza con la voz del protagonista diciendo: «No tengo tiempo. No tengo tiempo para pensar como sucedió. Esto es lo que hay.» En *In Time* el tiempo se ha convertido en la nueva moneda de cambio. El tiempo circula y se acumula en una cuenta numérica que cada ser humano lleva incorporada en el brazo (Fig. 5). Cuando encoge el tiempo privado del trabajador precario, lo que encoge en realidad es el tiempo de vida. En *In Time* no tener tiempo es sinónimo de pobreza, y en última instancia, cuando la cuenta de tiempo acumulado llega a cero, de muerte. La distribución desigual del tiempo separa a ricos de pobres. Los ricos disponen de casi todo el tiempo del mundo, mientras los pobres acuden al trabajo con la esperanza de ser remunerados con las horas suficientes para llegar con vida al día siguiente. En una sociedad donde no tener tiempo es sinónimo de muerte, el tiempo encoge causando una desesperación y ansiedad permanentes. Cuando el tiempo encoge, encogen también las expectativas de vida, el tiempo propio, el acceso a los recursos y el tiempo para pararse a pensar.



Figura 6. *Dancismo* de Paz Rojo en colaboración con Emilio Tomé, 2014.

Cuerpos encogidos en el backstage

Dancismo de Paz Rojo con Emilio Tomé es un vídeo-ensayo que propone una imagen doble (Fig. 6). La imagen de la izquierda muestra una nave industrial. En el suelo se dibuja una gran superficie blanca cuadrada, muy bien iluminada, por la que caminan varias personas vestidas con ropa habitual. Los chicos y chicas parecen moverse a su aire, sin programa ni coreografía, y van dejando algunos objetos por el suelo (mochilas, un casco, ropa...) de un modo que parece casi aleatorio y desordenado. Simultáneamente, la pantalla de la derecha ofrece imágenes del cuerpo de baile de un espectáculo de ballet clásico, mezcladas con entrevistas. Una de las bailarinas del cuerpo de baile dice sobre su trabajo:

Es muy intenso. Tenemos que estar bailando por un largo rato y entonces tenemos que estar de pie, y a veces, mirando desde fuera. Nadie sabe lo doloroso que es ¡realmente duele! ...Ya sabes, no poder moverte y estar recta y en posición es muy duro, cuando paras de bailar y tienes que seguir otra vez. Esto no va de una o dos personas. Todas tenemos que parecer iguales e uniformes. La regla aquí es: si no te haces notar estás haciendo un buen trabajo.

Cuando el cuerpo de baile entra en escena parece funcionar como un cuerpo homogéneo compuesto de varias piernas, brazos o cabezas. Las múltiples partes de este

cuerpo coreografiado se mueven o se paran, se estiran o se doblan al unísono. Bajo la luz cegadora de los focos el cuerpo de baile reproduce a la perfección la coreografía ensayada. En cambio, detrás del escenario, el cuerpo de baile se disuelve y se encoge. Aparecen entonces los gestos de dolor y de cansancio en el cuerpo individual de la bailarina, que se recupera del esfuerzo y del dolor que provoca en el cuerpo esa intermitencia programada. Al ver estas imágenes me pregunto si el precariado no es también un cuerpo de baile, aunque mucho más fragmentado, más caduco y menos perceptible. Las trabajadoras se mueven entre el entusiasmo que requiere el escenario y el encogimiento que se experimenta desde el cuerpo individual, mientras se espera la próxima llamada, sin saber si tardará días o meses. Remedios Zafra en *El entusiasmo: precariedad y trabajo creativo en la era digital* (2017) escribe sobre el entusiasmo de los “pobres que crean”:

El contexto de estos sujetos creadores estaría definido por su infiltración en trabajos y prácticas temporales y en vida permanentemente conectadas. Sujetos envueltos en precariedad y travestidos de un entusiasmo fingido, usado para aumentar su productividad a cambio de pagos simbólicos o de esperanza de vida pospuesta. Un entusiasmo que encontraría sus máximas expresiones de júbilo forzado en trabajos culturales, creativos y cada vez más en el contexto académico. Miro a mi alrededor y observo que esto acontece hoy.

El precario no queda con otros trabajadores precarios para ensayar, no establece lazos duraderos y tiene que aprender a gestionar su propia vida. La luz de las pantallas sustituye los focos del teatro, mientras un cuerpo de baile desterritorializado parece perder presencia. Se hace difícil pensar en el precariado como un cuerpo colectivo que ocupa un espacio y, sin embargo, sabemos que hay un cuerpo de baile que se activa y desactiva en las redes. Este cuerpo de baile conectado está formado por múltiples trabajadores precarios que teclean desde cualquier lugar, que ceden fractales de tiempo y de trabajo, y que pasan del entusiasmo al encogimiento en cuestión de segundos. El precariado funciona también como ese cuerpo de «extras» que espera en silencio a ser llamado:

Los extras son aquellos que no tuvieron éxito con aquello de hacerse un nombre. Situados muy abajo en la escala profesional tienen un carácter secundario y por tanto son el rostro innecesario en el negocio de la visibilidad. Los extras son como innumerables soldados anónimos soportando el peso del mercado. Piezas de un mobiliario humano que con frecuencia espera durante horas para hacer lo que se les pide hacer, aunque eso no sea mucho. (*Dancismo*, Paz Rojo con Emilio Tomé)

El telón del escenario, como la pantalla, actúa como el límite de lo visible, como un límite donde una multitud de cuerpos aparecen y desaparecen, donde presencia y ausencia se intercambian con facilidad. Y, sin embargo, las condiciones precarias de la producción contemporánea (también de la industria cultural) caen casi siempre del lado de la invisibilidad. El backstage se convierte en un almacén de fuerza de trabajo que espera a ser llamada.

Cuando el encogimiento que paraliza

Hay otro tipo de encogimiento que tiene que ver con los efectos psíquicos que provocan en el trabajador precario la flexibilidad y la intermitencia. El precariado es un cuerpo de baile cada vez más caduco, que se forma temporalmente a través de la red o a través de las agencias de empleo temporal. Las agencias movilizan una fuerza de trabajo precaria que va transitando de un puesto de trabajo a otro. Uno puede estar un día en una empresa con unos compañeros de trabajo nuevos, y al día siguiente en el extremo opuesto de la ciudad. El precario creativo, como el cuerpo de baile, mira desde fuera y espera su momento de entrar en escena. Pero cada vez que entra en escena sus compañeros son ya otros y el guión es ya diferente. Para Ivor Southwood (2011), la flexibilidad y la intermitencia arrastran al trabajador posfordista hacia una «inercia *non-stop*», una especie de «inactividad frenética» que paraliza la capacidad de acción y que me gustaría contrastar con la *performance Paralysis*, de Karel van Laere.



Figura 7. *Paralysis* de Karel van Laere, 2015. Vídeo, 23 min.

En *Paralysis* el artista es fijado a la superficie de una mesa durante 24 horas (Fig. 7). La cámara nos muestra desde arriba el cuerpo inmóvil, fijado a la tabla mediante un traje que ha sido atornillado en todo su perímetro, mientras un enorme reloj nos va dando la referencia temporal. Cuando el ritmo del vídeo se acelera, percibimos que la cabeza del artista se mueve de un lado a otro de un modo nervioso y frenético que contrasta con la inmovilidad del cuerpo paralizado. Las agujas del reloj y los gestos aumentan de velocidad, pero el resto del cuerpo sigue inmóvil, atrapado en un traje que no le deja ir a ninguna parte. Lo que se percibe en estas imágenes es una inmovilidad intranquila y a la vez una parálisis que recuerdan en parte a la «inercia *non-stop*», aunque como explica Southwood (2011), el trabajador *non-stop* no se queda del todo quieto, sino que transita de un empleo temporal a otro, alternados con tiempos de desempleo que no son sinónimo de tiempos de descanso. A lo largo de ese tránsito se va consolidando la sensación de que ese movimiento no conduce en realidad a ninguna parte. El trabajador precario es movilizad y a la vez su capacidad de acción es paralizada por esta inercia posfordista. Al trabajador creativo le gustaría moverse en una determinada dirección, pero la falta de sustento lo mantiene atornillado y tendido.

Comienza así una vida permanentemente pospuesta, una cesión de tiempo de creación al futuro, una encadenada y constante inversión para lograr recursos mínimos pero suficientes, proporcionando algo de dinero y restando a esa pulsión sentida gran parte del tiempo, cedido ahora al sustento y a la apariencia. (Zafra, 2017)

En esta situación, el trabajador precario se hace muy vulnerable. Una vulnerabilidad que se visibiliza de un modo extremo en el vídeo del mismo artista titulado *Largo* (Fig. 8). A lo largo de este vídeo, vemos un cuerpo vestido de traje que es arrastrado por un cable casi invisible. El cuerpo va transitado por una serie de lugares, siempre arrastrado a ras de suelo. El cuerpo avanza a una velocidad constante, contrastando con la variedad de ritmos que va encontrando a su paso. Aunque en *Largo* no hay ya un traje que impida sus movimientos, el trabajador se encuentra ya totalmente paralizado, lejos de aquella inmovilidad frenética, mientras va siendo empujado por alguna fuerza invisible que opera fuera de plano. Habiendo perdido por completo su capacidad de acción, es esa fuerza invisible la que va determinando la dirección y los lugares por los que este cuerpo transita.



Figura 8. *Largo* de Karel van Laere, 2015.

Cuerpos que encogen de tamaño

Por último, me gustaría proponer el encogimiento que tiene lugar en *The incredible shrinking man* (1957), para pensar sobre el proceso de precarización de un tiempo que nos encoge. En la película, el protagonista sufre una contaminación accidental y empieza a encoger de un modo inesperado. A partir de este momento, el protagonista empieza a vivir en un estado de incertidumbre permanente, ante la incapacidad de controlar lo impredecible. Su cuerpo y su mundo se transforman constantemente sin poder hacer nada al respecto. Para Judith Butler, la vulnerabilidad tiene que ver precisamente con ese «estar expuesto» a lo impredecible y al otro, con no tener un control sobre lo que va a suceder o sobre el modo en que algo nos va a afectar. En este sentido, el «hombre menguante» es un ser humano cada vez más vulnerable. El hombre que no deja de encoger, como los precarios, pasa de haber tenido una vida estable a estar permanentemente expuesto. No solamente pierde su trabajo, sino que pasa a ser invisible para los demás, mientras su casa se va transformando progresivamente en un lugar extraño lleno de peligros. Un insecto o una pequeña fuga de agua pueden resultar letales para un cuerpo que ha encogido hasta el punto de estar ya completamente aislado y fuera de escala.

En la versión actualizada de *El increíble hombre menguante* titulada *Downsizing* (2017) el encogimiento no es entendido como un estar permanentemente expuesto o como un proceso de precarización, sino todo lo contrario, como un modo de acceder a una mejor vida. Este proceso de encogimiento, que es ya ofrecido y comercializado por los laboratorios científicos, ofrece la posibilidad aumentar el poder adquisitivo de los clientes. El encogimiento da acceso a una vida mejor porque al reducir de tamaño todo cuesta menos, y el capital acumulado da para mucho más. Los cuerpos de esta clase media blanca que encoge son enviados a Ociolandia (*Leisureland*), un lugar en el que nadie trabaja, y donde los encogidos pueden vivir como ricos, además de ayudar al planeta. Sin embargo, como era de esperar, alguien tiene que limpiar el mundo de los encogidos y a mitad de la película descubrimos que en el mundo de los pequeños hay también un cuerpo

de baile de trabajadores precarios que permiten el buen funcionamiento del sistema. Me parece interesante contrastar estas dos películas, por su diferente modo de abordar el encogimiento. Lo que me interesa traer al frente es que en *El Increíble hombre menguante* el encogimiento es percibido como un contratiempo que desestabiliza la existencia del trabajador, mientras que en *Downsizing* el encogimiento es ofrecido como un modo de escapar individualmente de la ansiedad que provoca al trabajador estar permanentemente endeudado.



Figura 9. *The Incredible Shrinking Man*, dirigida por Jack Arnold, 1957.

Adaptación de la novela original de Richard Matheson titulada *The Shrinking Men*.

A modo de conclusión

A lo largo de este ensayo he procurado incluir una serie de propuestas visuales que consiguen visibilizar ese encogimiento del tiempo y del ánimo que experimenta el trabajador precario contemporáneo. Vivimos un tiempo de flexibilidad y de precariedad, arrastrados por una inercia que nos obliga a estar encogidos frente a la

pantalla, formando parte de una coreografía neoliberal globalizada. Detectar las situaciones en las que tiene lugar el encogimiento, reconociéndolo en sus diferentes formas, como hemos intentado hacer a lo largo de este texto a través de las prácticas artísticas seleccionadas, me parece un paso necesario antes de poder iniciar cualquier transformación.

Como escribe Santiago López Petit (2014) «las enfermedades que revelan ahora la verdad de la sociedad son vulgares, tan vulgares como el mismo hombre anónimo que somos cada uno de nosotros». Aunque puede que el encogimiento resulte excesivamente vago e indefinido, no debemos pasar por alto la necesidad de visibilizarlo, de darle un nombre, incluso de encogernos juntos y compartir cómo nos afecta ese encogimiento que provoca en nosotros el tiempo de la flexibilidad.

Amador Fernández Savater (2017) insiste en que el malestar puede utilizarse como palanca, en que hay una fuerza vulnerable, la fuerza de los afectados. Igual que Mark Fisher (2009) reclamaba la necesidad de politizar los desórdenes mentales, debemos encontrar el modo de politizar estos malestares que aún no tienen nombre. No creo que el trabajador creativo precario deba dejar de mostrar entusiasmo, siempre que ese entusiasmo no sea fingido, pero no podemos ni debemos ignorar el encogimiento que sentimos, si queremos empezar a pensar el modo de evitar las condiciones que lo producen.

El artista como documentalista de la sociedad global.

Moisès Gil Igual. Departament d'Escultura,
Universitat Politècnica de València.

Resumen

Basándose en la experiencia empírica de la reflexión personal acerca de lo que sucede en el acontecer diario en nuestra sociedad, retratar eventos, congelar acontecimientos y acciones de los dirigentes y personajes influyentes que manipulan y definen, en cierto modo, el devenir de nuestro presente y de nuestra forma de vida, y que, a la vez, condicionan nuestra existencia llevándonos hacia una involución difícilmente recuperable. El artista, en su compromiso social a través de su obra, testimoniar y ser notario del momento, a modo de documentalista, lo que vive y sucede a su alrededor, pero, sobre todo, en nuestra sociedad. Se trata de una serie (*Minimoys*) para la reflexión y participación activa del espectador, así como para que estas piezas sirvan a la memoria colectiva de una época, que no se nos olvide lo que estamos pasando, para no recaer en un futuro y no tropezar dos veces en la misma piedra.

Palabras clave

Arte político, periodismo político, escultura contemporánea, instalación, *environmental art*.

Abstract

As far as I am concerned, my personal experience leads me to believe that nowadays, in our daily lives in society, portraying events, freezing leaders actions along with influential people, who manipulate and define, in a certain way, how we currently live, and at the same time, condition our existence leading us towards an involution, difficult to recover. The artist, in reference to his social compromise, through his work, acts as a documentalist, in such a way that what he really does is acts as a witness observing what happens around him, but above all, witnessing what is happening in society. This is a series (*Minimoys*) so as the viewer can take part and take these points into consideration. This series has been created in order to ensure that we do not forget this era, to remind us about what is happening at the present moment and to ensure we do not fall in the same trap twice.

Keywords

Political Art, Political Journalism, Contemporary Sculpture, Installation, Environmental Art, Social Art.

El artista como documentalista de la sociedad global.

Moisès Gil Igual

El arte y el poder se necesitan, los países buscan asociar su imagen a las vanguardias artísticas. (Catalina Serra)

Preliminares

Arte y poder político van ligados de la mano, desde las pirámides del antiguo Egipto las grandes obras se deben a la política, pero, ¿quién se ha servido de quién? En nuestra propuesta hemos analizado que ha sido la política la beneficiaria del arte, la que ha tenido la batuta y se ha servido del arte para multiplicidad de fines; desde los edificios políticos en Grecia o Roma, así como las esculturas conmemorativas de batallas o los retratos, tanto públicos como privados de dignatarios que van desde bustos a estatuas de gran formato a figuras ecuestres. No podemos olvidar los miniados medievales, las iglesias y catedrales, así como los grandes cuadros de David y Gros sobre los triunfos en las batallas de Napoleón, pues este retrataba al más genuino estilo del reportero gráfico actual. Acercándonos al siglo xx nos encontramos con un arte sumido e imbricado y a la vez comprometido con causas revolucionarias, podemos observar cómo ha influido la técnica y las propuestas gráficas de los carteles en la propaganda política de la revolución rusa y la mexicana, los carteles del nazismo alemán o los de la Guerra Civil española, con

sus respectivas obras faraónicas como fue el caso del Valle de los Caídos y las representaciones escultóricas de los hombres y mujeres arios en la Alemania nazi así como las representaciones escultóricas en el espacio público de líderes como Hitler o Lenin y las alusiones escultóricas a la clase obrera en un caso y la raza aria en el otro. (Fig. 1.)



Figura 1. Francisco de Goya *La familia de Carlos IV* - 1800.
Óleo sobre lienzo. 280×366 cm.
Museo del Prado, Madrid.

Goya, el documentalista real

No siempre el arte, o mejor, el artista ha estado de acuerdo con las ideas, actos y premisas de su rey mecenas, exponemos el caso de Francisco de Goya y sus retratos de los reyes, reinas y familia real; es peculiar la manera en que trata el retrato psicológico que junto con la técnica hacen unas representaciones de la familia real con caras idiotizadas por los sucesivos incestos históricos y la consecuente degeneración de la raza y, en consecuencia, de su inteligencia y capacidad de gobernar. (Figura 2)



Figura 2. Francisco de Goya *Retrato de Fernando VII, el cazador* - 1787. Óleo sobre lienzo. 207×126 cm. Museo del Prado, Madrid.

Goya ridiculizó al rey Fernando VII, destacando los rasgos menos atractivos de su figura; pero hay que advertir que Fernando VII era ya de por sí caricaturesco, sin necesidad de remarcarlo por parte del artista. En este retrato el rey viste uniforme castrense de gala y porta la banda de la Orden de Carlos III y el Toisón de Oro. Contra lo habitual, que era colocar el fondo neutro, el maestro nos deja ver un campamento militar a dos niveles: en el primero están los caballos y en el segundo las tiendas de campaña. Esta zona del fondo está trabajada con mayor soltura y fluidez en las pinceladas, mientras que en la figura del rey se esmera algo más para mostrar algún detalle. Quizá la ironía del cuadro esté en situar a Fernando VII en un campamento militar, cuando durante la Guerra de la Independencia estuvo en un castillo francés dedicándose a hacer calceta y a tejer junto a su hermano Carlos María

Isidro y su tío Antonio Pascual, en lugar de encabezar la resistencia española contra Napoleón.

Siglo XXI

Más reciente resultan algunas noticias en el contexto actual de nuestro país, que con sarcasmo e ironía reflejan cuando se trata de una dejación de funciones o se trivializa de hechos y acontecimientos que, para el político subido en su pedestal no le afectan, como ejemplo cuando Mariano Rajoy, siendo vicepresidente del ejecutivo de J. M. Aznar trivializó sobre los vertidos cuando habló de «hilos de plastilina» de estiramiento vertical que salían de las bodegas del hundido Prestige frente a las costas de su tierra natal, Galicia. «Rajoy trivializó al hablar de «hilillos de plastilina» y no calibró las consecuencias del hundimiento.» (Varela, 2013)



Figura 3. Fotografía de Mariano Rajoy, entonces Ministro de Vicepresidencia, en rueda de prensa por el caso Prestige

En este caso lo que más nos llama la atención es la fotografía que ilustra esta noticia en un acto de depuración de responsabilidades, la actitud que muestra

es insensata y pertinaz con los ciudadanos. En otro medio, El Español, trataban la noticia vista desde el punto de vista anticipativo y previsible a modo de reportaje monográfico y lo que nos sorprende, aparte del contenido de la noticia es la fotografía (Fig. 3) en la que aparece con cara de no haber roto nunca un plato y diciendo lo de los «pequeños hilitos» que se convirtieron en 125 toneladas de fuel al día y previsor como siempre, aseguró que: «la marea (negra) no va a llegar a las Rías Baixas» (Cebreira, 2017). Vemos en la imagen la típica cara de que «con él no va la cosa» de buenazo sorprendido, etc.

En materia

El arte político es el que trabaja sobre las consecuencias de su existencia, de sus interacciones. (Tania Bruguera)

En nuestra era, llamada de la información, se nos bombardea por muchos flancos con todo tipo de información, pero vamos a ocuparnos concretamente de dos: la cantidad de datos y noticias, y la multiplicidad de canales; con criterios de muy dudosa fiabilidad, la mayoría de las veces partidistas y que no podemos procesar con cierto criterio está viéndose abocada al ostracismo, a la efemeridad, porque depende de la rapidez e inmediatez con la que nos llega a nuestro alcance la información por lo que compiten los medios y con esta especie de pescadilla que se muerde la cola, se produce el efecto de no perdurabilidad, de la efemeridad de la noticia en la memoria, una noticia a la media hora ya ha pasado de ser noticia y a los quince días, no nos acordamos de nada, entre otras cosas porque otra la solapa.

Peculiaridades

Dado el grado de despropósitos y exacerbadas excentricidades por parte de los protagonistas de estas noticias, reduciéndolos a los poderes políticos y económicos dominantes en todo el ámbito geográfico más influyente en

las economías propias y que repercuten en las economías de los más pequeños y, por ende, en el estado del bienestar, provocando conflictos bélicos o de alta tensión prebélica alrededor del mundo, siempre en territorios ajenos y de intereses estratégicos o riqueza en recursos naturales donde los grandes tienen fijados sus objetivos, caiga quien caiga.

Como si de un mal generalizado y de común asimilación de los ciudadanos, han dado paso a sucesivos escándalos a todos los niveles, dando un paso más y de forma progresiva hacia el abismo, lo incorrecto, el caos y la inestabilidad social en cada uno de los casos que nos dan a conocer por los diversos canales *mass-media*, Los soportes actuales de canalización y difusión de la información son vastos, quizá haya demasiada información y no siempre contrastada ni veraz, pero por supuesto partidista dependiendo siempre de la fuente que, con su continuo bombardeo de noticias, artículos de opinión y demás opiniones de augures político-económicos y sociales, sin dejar de lado las tertulias políticas, tan patéticas a veces. Nos sirven de puntos de partida para este proyecto. (Fig. 4).



Figura 4. *Not open, very dangerous*, 2017.

Son tan variadas las atrocidades producidas impunemente contra la sociedad y permitidas por las autoridades pasando desde la corrupción al genocidio, abuso

de poder, pero lo que más incide en nuestra sensibilidad es que se nos tome por ignorantes manipulables a los antojos aleatorios y sin criterio de esta gentuza de medio pelo dirigente que no hemos tenido más remedio que elegir. Se van denigrando las libertades personales, las desigualdades sociales y judiciales son cada vez más insultantes y la ciudadanía encuentra que sus esfuerzos, que los esfuerzos de sus padres y abuelos en pro del bienestar y los logros sociales (democracia, derechos laborales, sociales, etc., han caído en saco roto). Estamos en un punto involutivo de la sociedad contemporánea y debemos posicionarnos y actuar en consecuencia para retomar el estado del bienestar que teníamos antes de la crisis.

La política se ha servido del arte y viceversa, pero debemos concienciarnos, como artistas y consumidores de arte, que éste debe estar al servicio de la sociedad que es a quien va dirigido, un arte puro de razonamiento legítimo social que provoque una reflexión en el espectador y le ayude a posicionarse y a tener un criterio e ideología claras, descontaminado de hipótesis e ideales quiméricos producidos por los bombardeos visuales e intelectuales a los que estamos sometidos en nuestra era, llamada de la comunicación, de la información, pero también de la ¿«libertad»?

La borrachera abigarrada de datos que de forma inmediata y veloz contaminan y llegan a colapsar nuestros computadores y, por ende, nuestra visión objetiva de lo que ocurre en nuestro mundo, nos hace incapaces de procesar toda esta abrumadora cantidad de información y en consecuencia nos impide prestar la atención que merecen y lo que es más importante, estas informaciones se van diluyendo tan rápidamente en el olvido como van entrando nuevas informaciones convirtiéndose así la noticia en efímera.

Este olvido, esta caída en el interés global, es lo que preocupa y nos ocupa en esta propuesta. Podemos encontrar varias causas que nos obligan, de forma inconsciente, a olvidar cuestiones que nos afectan directamente y que deberíamos retener en nuestra memoria con el fin de no volver a reincidir en los errores

propios como en los que nos interesan aquí: los abusos de poder, la corrupción, las negligencias, intencionadas o no que se ejercen desde los poderes fácticos, los nombrados a tal efecto por nosotros mismos.

La judicatura

Esto no significa que nos centremos tan solo en los actos negativos y perjudiciales que ejercen estos personajes desde el poder hacia la sociedad; pero partiendo de estos especímenes que osan, con su limitada o mermada capacidad de gestión, o excesiva si esta es en pro de su propio beneficio e interés, se atreven a acceder a estos cargos, pero, ¿pueden ser de otra manera? SI, personas apartadas de sus funciones por hacer bien su trabajo, por poseer un perfil socio-cultural y académico muy alto, pero totalmente antagónico a sus «superiores». Pero por qué, en estos círculos de poder, no interesa que haya personas que digan la verdad, que sean íntegras, inteligentes, coherentes, solidarias, en fin: simplemente seres humanos.

Uno de los ejemplos prácticos en base a esta negación a lo evidente es que «cuando alguien molesta, se le aparta» como si de una mafia u organización criminal bien organizada se tratara. Tenemos los ejemplos claros de los jueces Garzón, Silva o Ruz y Castro, una muestra de los titulares que ya han sido olvidados por la mayoría de ciudadanos:

Jueces progresistas denuncian ante la ONU presiones del Gobierno contra la independencia judicial

Rights International Spain y JpD piden al relator especial de la ONU que visite España. (Moya, 2017)

Garzón dice adiós a la carrera judicial al ser condenado a 11 años de inhabilitación

El exmagistrado de la Audiencia Nacional tiene otras dos causas pendientes

El fallo ha sido adoptado por unanimidad de los miembros de la Sala de lo Penal del Supremo

El condenado se muestra “desolado” y estudia un posible recurso ante el Tribunal Constitucional.

La sentencia, además, le expulsa de la carrera judicial y le obliga a pagar a los abogados de los corruptos de la red Gürtel. (Lázaro, 2015)

El Supremo ratifica la condena al juez Elpidio Silva por prevaricar en el ‘caso Blesa’.

La condena impuesta es de 17 años y medio de inhabilitación.

Silva pierde así de forma definitiva su condición de juez. (Marraco, 2015)

El Supremo confirma la inhabilitación de 17 años del juez Elpidio Silva

El tribunal considera que el magistrado prevaricó al mandar a Blesa a prisión. (Martín, 2015)



Figura 5. *Juez Baltasar Garzón*, 2015. Resina, madera de alambre de espinos y pintura, 28×14×15 cm.

Estos titulares, bajo nuestro punto de vista, nos dan la razón en el planteamiento de cómo se ejerce el poder en nuestro país: de forma partidista y sectaria,

siempre «cubriéndose las espaldas» pues el tiempo da y quita la razón, como podemos observar en las sentencias y previsiones que aparecen ahora en los medios. Pero, aunque tuvieran razón en sus decisiones judiciales, siguen molestando y siguen apartados del poder judicial. Distintos son los casos de los jueces Ruz y Castro que con recursos legales han sido apartados de su labor judicial.

El juez Ruz deja hoy la Audiencia rumbo a Móstoles.

Hoy ha sido su último día como juez de la Audiencia Nacional, a donde llegó hace cinco años en sustitución de Baltasar Garzón para investigar causas de gran calado político como el caso Gürtel y los papeles de Bárcenas. (Salces, 2015)

El juez Ruz reclama juzgados especializados en corrupción.

El instructor de los casos Bárcenas y Gürtel afirma que nunca ha recibido “presiones directas”; “otra cosa son las indirectas”. (Zafra, 2016)

El juez Castro no podrá seguir en el juzgado tras la jubilación. (Velasco, 2015)

El Poder Judicial avala que el juez Castro retrase su retiro hasta los 72.

El instructor del caso Nóos Arena había pedido posponer su jubilación acogiéndose a una reforma legal. (Rincón, 2015)

Con el fin de que nuestra propuesta escultórica y el mensaje llegue al espectador de forma directa, debemos ser explícitos en los contenidos estéticos, conceptuales. En primer lugar, lo que se plantea es el aislamiento de los jueces, en su día llamados «estrella», subidos en pedestales de madera y quemados en su base y envolviéndolos en un alambre de espino (Fig. 5), para que no se muevan, que callen, «que no molesten», que dejen hacer al ejecutivo a su voluntad, pero siempre custodiados por el cuerpo de policía por excelencia español, «la Benemérita»; y sobre un terreno seco, donde había agua en un momento, el agua como elemento de cordura, de renovación y de vida, pero esencialmente de libertad.

Nos cuestionamos aquí la independencia del poder judicial, si ésta es real y nos preguntamos ¿Existen presiones a fiscales y jueces, para la imputación, aperturas de causas, investigaciones, etc. ¿Los poderes gubernamentales colaboran de forma abierta con la justicia?, ¿hay jueces y fiscales partidistas?, ¿cómo se debería plantear la justicia?, ¿existe la coacción judicial?, estas preguntas y un sinnúmero más nos vienen a la mente cuando recordamos casos flagrantes que han protagonizado los personajes elegidos para la ejecución de esta propuesta escultórica *Segle XXI!!!*. (Fig. 6).



Figura 6. Instalación virtual *Segle XXI !!!*, 2016.

El pasado, nuestro pasado

Uno de los más trágicos y dramáticos sucesos que está sufriendo la humanidad que no nos deja impávidos, así como nos perturban los más elementales instintos de convivencia, supervivencia, compasión, solidaridad, y que en nuestra memoria sigue presente, es España ya se pasó por eso, pero parece que no nos acordamos ya. Como cualquier artista comprometido, en nuestro caso nos vemos obligados a llevar a cabo en el proceso de investigación son los que suceden fuera de las fronteras de nuestro país, sin dejar de olvidar lo que acaece en los asaltos de las vallas con concertinas, unas vallas violentas, más ofensivas que defensivas de Ceuta y Melilla. Tampoco debemos, ni podemos, ser ajenos a las dramáticas situaciones bélicas y de genocidio que sufren países como Siria, países subsaharianos y la consecuente diáspora de refugiados hacia Europa y de cómo espacios europeos vejan los derechos humanos como es el caso de la isla de Malta:

Malta impide de nuevo el desembarco del pesquero español con inmigrantes.

Ya había recibido el permiso para llegar a puerto. (EFE, 2007)

Este pequeño país rechaza a seres humanos que se exponen a la muerte al salir de las situaciones indómitas e inhabitables de su país. Malta, con la total impunidad, amenaza a barcos de otras nacionalidades, como los españoles, que salvan las vidas de los refugiados en situación precaria y al borde de la muerte, les urgen a que se los lleven fuera de sus aguas jurisdiccionales bajo amenaza de hundimiento del navío poniendo en peligro a la totalidad de la tripulación. Las reacciones de la CE y Gran Bretaña han sido nulas ante la insolidaridad de un país miembro, como si su posición ante la tragedia y el esfuerzo de otro país aliado hubiera sido la correcta. La Comunidad Europea ha establecido unos planes de acogida con unos números o cuotas de admisión como si de objetos o animales se tratara.

El Gobierno elude acoger refugiados pese a tener más de 600 plazas libres.

Los centros de acogida y los espacios conveniados con ONG tienen espacio libre para alojar a 308 personas y plazas reservadas para otras 355.

Rajoy se niega a recibir a cinco alcaldes del cambio para hablar sobre refugiados.

Treinta ciudades españolas se unirán al grito de auxilio de Barcelona por los refugiados. (Bayona, 2017) (Press, 2016)

Así rechaza Europa a los refugiados sirios.

Los demandantes de asilo reciben ya el documento que les comunica su retorno a Turquía. (Abellán, 2016)

Europa, que tanto se prodiga en ser la defensora a ultranza de los derechos humanos, y que se congratula de estar al lado de los más débiles, resulta que de facto la actuación europea sobre esta diáspora no es como se preveía, se debe de predicar con el ejemplo y la CE no lo hace en esta ocasión, pero si empezamos a introducirnos en las actuaciones de la Comunidad Europea en conflictos dentro de su ámbito de actuación o ya tan solo por razones

humanitarias, tampoco se ha implicado ni ha tomado parte en ninguno de ellos, ¿elude su responsabilidad de solidaridad y cooperación con los más débiles y/o en enclaves conflictivos? (Fig. 7).



Figura 7. Instalación *Free Europe*, 2016. Resina, madera, alambre de espinos, cartón pluma, arena y acrílico, 200×170×200 cm.

Llega a nuestras manos una cantidad ingente de información que sensibiliza nuestros sentidos y despierta nuestras ansias de solidaridad y humanidad, pero quizá seamos inmunes a estas imágenes y textos que nos describen de forma clara y contundente las tragedias que se están viviendo en estos mismos momentos, es posible que nuestro cerebro haya creado una coraza insensible a tanta barbarie, que seamos seres inmunes y que no nos importe lo que pasa con seres humanos como nosotros. Dudo que nuestra frialdad ante estos acontecimientos se parezca en lo más mínimo a la actitud de los dirigentes europeos. Puede que esta insensibilidad, entre comillas, se deba a que uno por uno no podemos hacer nada, pero debemos de pensar que unidos es preciso que se nos oiga y nos solidaricemos

con los más débiles y con las víctimas de estos hechos diaspóricos, de sufrimiento y las desventuras que sufren para llegar a costas europeas.

Los recortes, la contracultura

En el intento de desgranar o intentar entender los mecanismos de poder en nuestro país y a los políticos españoles, nos vemos obligados a ocuparnos de la política nacional, dado que es uno de los temas que más directamente nos atañen. En primer lugar, nos centramos en la visión que tenemos de nuestros políticos, pero sobre todo en la percepción y la confianza que nos transmiten a través de la mímica facial y el lenguaje no verbal de la gestualidad, las posiciones que ocupan en la foto, al lado de quien está cada cual, etc. Les retratamos en una foto típica como es la de la salida de Zarzuela tras la toma de posesión o los viernes fatídicos donde se tomaban una serie de decisiones por decreto ley, que sólo servían para ahogar más a las clases medias y bajas. La prensa y demás ciudadanos nos poníamos a temblar cuando llegaban los viernes para ver qué y dónde habían decidido aplicar el recorte de turno y de qué manera podía afectar tanto directa como indirectamente a tu entorno, eso era una pesadilla. (Fig. 8)



Figura 8. *I després, a la taula i al llit, al primer crit*, 2014. Instal·lació virtual, mesures variables.

Esta escultura se presenta en una caja objeto o se puede presentar a modo de instalación, complicando aún más si cabe, con el deterioro del Palacio, presentar un descampado con ruinas y unas columnas a medias y medio destrozadas, así como una bandera raída en el centro de la instalación. Estos personajes son de resina de poliéster, policromados con guache acrílico y tienen una altura de 12 a 14 cm.



Figura 9. *Vista interior y disposición de personaje.*
*Nacionales-1, 2014. Medidas variables, madera, polyester
papel y látex.*

Otra propuesta ha sido la de realizar una serie de libros de artista donde empiezan a desarrollarse y hacerse eco, en nuestro campo escultórico, los casos más flagrantes de la corrupción en el contexto de la crisis. Los ciudadanos nos vamos enterando poco a poco, como si nos insuflaran pequeñas dosis de casos para poder digerir tal cantidad de sumarios e imputados «investigados» y sospechosos de

haber metido la mano y en las que el gobierno de la nación confió en su momento y que ahora están implicadas en el expolio del país, el robo al ciudadano normal, que paga sus impuestos y es honorable, siendo siempre los perjudicados los mismos, cosa que se contradice, ya que se tiene al político como salvador y procurador del bienestar de los ciudadanos, de todos en general, y más en los casos de las personas desfavorecidas, les damos nuestra confianza con el voto y nos traicionan, el ciudadano se siente traicionado por aquellos en los que ha depositado su confianza plena para dirigir su país y estas traiciones te dejan cara de gilipollas y se te quitan las ganas de confiar en nadie más hagamos honor al tan sabio y elocuente refranero español: «Gato escaldado del agua fría huye». (Fig. 9)

Entre los libros de artista y las instalaciones relativas al gobierno central, también se ha tratado el tema del continuo afloramiento de importantes brotes de corrupción verdaderamente preocupante y no menos importantes, sino todo lo contrario: son los de los gobiernos autonómicos, que salpican la diligencia central. En nuestro caso, nos hemos centrado especialmente en la Comunidad Valenciana (Fig. 10) por varias razones: la primera, principal y vinculante, es el sentirme estafado por la trama octópoda central desde donde los tentáculos inoculan una especie de virus de la corrupción, donde aquello que toca, aquello que se contamina de corrupción, pero sobre todo llegan a convertirse en los políticos corruptos más deshonestos y avariciosos de España y parte del mundo, de los escándalos más flagrantes, desvergonzantes y humillantes donde la víctima es el más débil, como siempre, un pueblo fiel y confiado sometido de forma continuada a la expoliación del ciudadano de a pie, vaya, de todo aquel que paga impuestos y que no puede eludir y evadir, porque ni se le pasa por la cabeza, es un ser solidario, unido y que confía en su país, pero los gánsters que se forran con dinero público en beneficio personal y de enriquecimiento ilícito, creo que no se ha inventado todavía la palabra que define a estos tipos, cualquier calificativo es poco para lo que han hecho y como se ha empobrecido a la población con tan viles actos. La segunda razón ha sido por ser ciudadano valenciano, sentirme timado, tratado como un imbécil; para más escarnio, cuando viajas a otras comunidades, el chiste, la frase desafortunada y el

comentario mordaz está servido, te sientes el hazmerreír de las consecuencias de la corrupción en España, te sientes el campeón de que tu comunidad es la primera en algo, la primera en el ránking de la corrupción y el expolio por parte de una agrupación mafiosa que se esconde bajo las siglas de un determinado partido político en esos momentos en el poder, sin una oposición eficaz que les pare los pies.

Este ejecutivo ha hecho caso omiso a manifestaciones, a recursos, incluso a la justicia. Bajo mi punto de vista gozaban de poder absoluto. Esta cantidad de sinvergüenzas no se merecen tener un lugar en ninguna obra de arte, ni tan siquiera en un retrato institucional, salvo en nuestro caso y para su vergüenza y escarnio público: su ubicación privilegiada en una obra de arte y que se hable de ellos de por vida de las barbaridades que hicieron con nuestras vidas, nuestro dinero, nuestras esperanzas, ese es el único correctivo que podemos conferirles desde el punto de vista y del buen hacer del artista comprometido con el entramado social que le rodea.

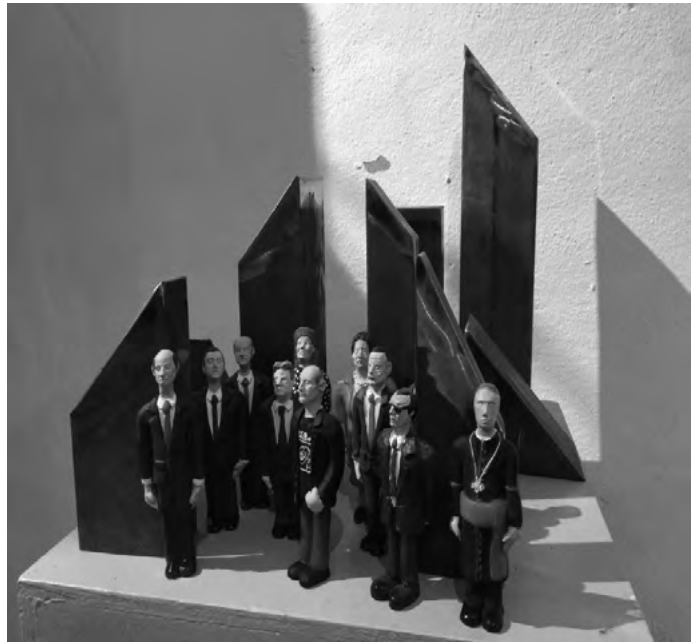


Figura 10. *Tots menys ú. País Valencià, País de Corrupció*, 2015. Medidas variables, madera, polyester papel y látex.

El caso del primer Borbón

Un ejemplo claro lo tenemos en la población de Xàtiva (València) con el cuadro de *Felip V de Borbó* (Fig. 11) que tan solo el hecho de estar del revés en el Museo del Almudín de Xàtiva, ya es fruto de observaciones de todo tipo y se recuerda lo que hizo el Rey Felón en la ciudad, por este hecho en el museo se ha hecho famoso y perdura en la memoria los hechos acaecidos del asesinato de cientos de setabenses. Si no hubiese sido por la idea de Carlos Sarthou Carreres quien dijo que hasta que un miembro de la familia real no pidiera disculpas por las tres veces que, su antecesor en Felipe V el Felón, incendió la ciudad en 1707 durante la guerra de secesión española para castigo de toda aquella ciudad que simpatizaba con la corona de los Augsburgo, este primer Borbón que accedió al trono de España, su retrato quedaría boca abajo; y así sigue y así se recuerda, además sigue estando en la mente de todos los valencianos que el Rey Felón, tras ganar la guerra de Almansa, fue el que abolió los fueros de independencia política que proyectó Jaume I el Conqueridor; de esta forma esta acción no ha quedado en el ostracismo como otras acciones igual o más flagrantes que han realizado otros gobernantes. Esta acción se ha convertido en el icono de la voluntad de autogobierno del pueblo valenciano.

Y para nuestra desgracia, pocas cosas han cambiado desde entonces entre la clase dirigente, los caciques post-tecnológicos y otros seres que como garrapatas viven del sudor de su paisano, es evidente que no nos pueden quemar, solo faltaría, se quedarían sin recursos para darse la gran vida y sin saber a quién joder.

Los poderes fácticos están presentes y por encima del bien y del mal en todo momento, además de estar protegidos por la ley (se proclama desde todos los ámbitos que todos somos iguales ante la ley, lo que es muy dudoso según Ignacio Escolar) pero lo que de verdad va en detrimento del ciudadano es que se auto imponen y disfrutan de *Patente de Corso*, hacer lo que quieran con total impunidad sin escuchar al pueblo que, al fin y al cabo, ha sido quien los ha puesto donde están con sus votos.

¿Iguales ante la ley? La ley no dice eso. (Escolar, 2013)



Figura 11. Cuadro de Felipe V de Borbón en el Museo de l'Almudi de Xàtiva.

Nuestro interés estriba en comunicar, transmitir aquello que nos inquieta de la sociedad en la que vivimos y que afecta a los seres humanos en esta experiencia de vida y hacer reflexionar al espectador, para recordarle que hay gente que intenta aprovecharse de él y de su trabajo y si pudiera, le sorbería la sangre. Para ello se han generado estos pequeños referentes figurativos para así crear unos *environments*. Muy alejados del caricaturismo, lo anecdótico o lo banal y profundizando más en lo sensitivo y en lo que afecta al ser humano por el mero hecho de serlo. El tema tratado no me da risa, sino más bien todo lo contrario, me da pena, el ver las miserias de los seres humanos transformadas por el deseo de poder asociado con el de la riqueza, ¡qué baja! Pobres diablos infrahumanos que no pueden ir con

la cabeza alta, son la vergüenza de la especie humana de la peor calaña perteneciente a una estirpe a extinguir o que por lo menos nos vemos en la obligación como ciudadanos de eliminar (Fig. 12), ¡qué triste! Este proyecto de instalación. Tan triste o más como los recientes acontecimientos en Catalunya, de lo que debemos dejar constancia ya que nos sitúan al margen y en entredicho con los países demócratas de nuestro entorno, cosa que mosquea a cualquiera. Si bien es cierto que queda mucho trabajo por hacer, pero nuestros padres y abuelos han trabajado mucho y se han dejado vidas en el camino durante estos cuarenta años, para que vengan unos cuantos y pongan en entredicho la capacidad de autogobierno serio y demócrata del pueblo español, lo único que falla en este país son ellos, nuestros políticos son la última hornada de no se sabe muy bien quien, por qué y para qué, están ocupando espacios institucionales con alto grado de responsabilidad no siendo capaces de solucionar absolutamente nada, esto sí que no nos lo merecemos.



Figura 12. *David contra Goliat, Defensat l'espai privat, 2015.*
Fotomontaje de Instalación virtual.

Propuesta interactiva

En la línea de las propuestas *Basquets News* trata una serie de noticias escenografiadas en el marco de cajas de frutas. Estos contenedores de subsistencia con los que a veces se abusa, se hace mal uso, etc., se convierten en contenedores de la voz que no se oye de los ciudadanos y que tanto se necesita oír para buscar ayuda y solidaridad o para denunciar y describir casos flagrantes de la actualidad mundial. En esta serie tratamos de mostrar todo aquello con lo que no estamos de acuerdo, sin posicionarnos políticamente, tan solo con la mera descripción de los hechos a través de la disposición de personajes, actores principales de los hechos que se relatan o denuncian (Fig. 13) y suelen acompañarse o complementarse con audios, vídeo e instalaciones paralelas.



Figura 13. *Basquets News*, 2017. Instalación. Medidas variables. Instalación madera, polyester papel y látex.

Los problemas sociales que acontecen en nuestro país son el tema cuasi monográfico de estas propuestas, pero personalmente creo que no podemos hacer oídos sordos a los flagrantes ataques indiscriminados que nos ofrecen algunos mandatarios y los enjambres de intereses que acaecen y son puntos de inflexión en los conflictos

que tan duramente golpean a la sociedad inocente y lo que es más demencial, a los más débiles. Esto lo podemos observar en el *Basquet 2, Atrocitats legals* (Fig. 13, en el centro). Estas obras quieren hablar de la más reciente y «fresca» actualidad, cruda y real, tratada con objetividad y sin intención ofensiva ni defensiva, describir y disponer escenarios de la actualidad, establecer relaciones visuales, conceptuales y semánticas con una intención concreta: «preservar la memoria» de hechos, actos, atrocidades, malas decisiones, corruptelas, etc., tal y como lo narraría la prensa, pero puesta en manos y bajo el punto de vista del creador plástico, que lo ve con otra mirada y percibe con otra sensibilidad. Y, en segundo lugar, para que estos acontecimientos no queden en el ostracismo, en el olvido.

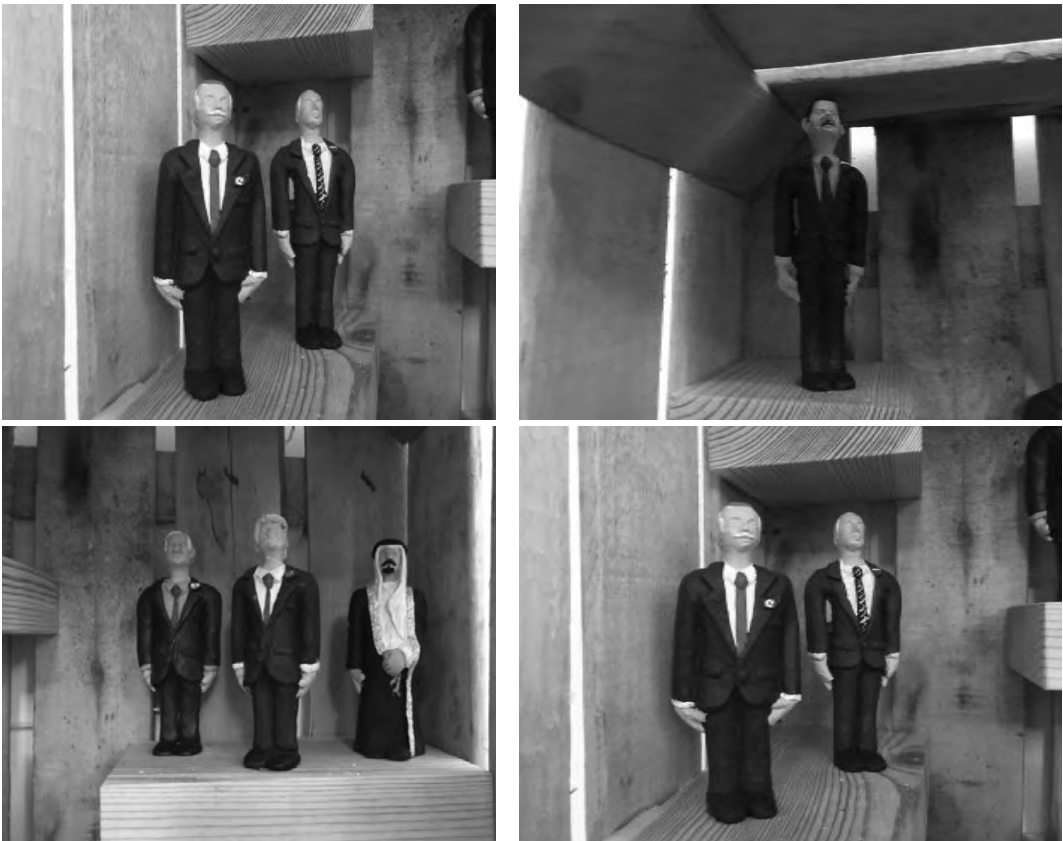


Figura 14. Detalles tercio superior.



Figura 15. Detalles parte inferior.

Está separada en cuatro estadios o zonas de reflexión que se convierten en dos, una superior donde se muestran de forma descriptiva los principales actores y las supuestas tramas que generan la violencia del lugar en cuestión (Fig. 14), son los manipuladores, los que tiran de los hilos, los que marcan el compás de la música que se toca. Pero quienes verdaderamente nos interesan son los desfavorecidos, las víctimas que se producen, las personas y niños; aquellos que sufren (fig. 15) los intereses de terceros países con lo que unos pocos se vanaglorien, complazcan y alimenten su ego y sus ansias de poder; así se demuestra de forma patente el nivel de deshumanización, el poco o nulo valor que le confieren a la vida de los demás, así como la crueldad con la que actúan o dejan actuar bajo sus órdenes; el intento de devastar una región y aniquilar a sus habitantes legítimos entra en sus objetivos y nos pone los pelos de punta porque esto ya ha sucedido en la historia, pero no nos acordamos o no nos queremos acordar. ¿Qué tienen estos mandatarios?, ¿de dónde han salido?, ¿qué quieren: ser historia? ¡Indignante!, no se puede soportar que esta minoría de iluminados sean los que dominen el mundo y sometan a su voluntad aleatoria y sin criterio (aunque siempre hay una cosa que predomina en su criterio, el dinero y el egolatrismo).

Y como no podía ser de otra manera, siempre denunciaremos los expolios del dinero de los ciudadanos, de los que menos tenemos, de los que pagamos nuestros impuestos, que cumplimos con la ley, ¡ojo!, y que no

tengamos ningún percance en nuestras obligaciones; porque, como todos sabemos, los ciudadanos de a pie somos los primeros que cumplimos, todo lo contrario ocurre con ciertos personajes que han aflorado a la luz pública, que se han convertido por momentos en el ojo del huracán de la corrupción, pero que la mayoría están impunes y, si cabe, se ríen de nosotros, que baja moral, como se puede ir por la vida robando a los pobres para el beneplácito de los ricos, no se entiende: Robin Hood al revés, digamos el sheriff de Nottingham. (Fig. 16)



Figura 16. *Basquet 3 «lladres cap a l'abisme»*. *Basquets News*, 2017. Instalación. Medidas variables. Instalación madera, polyester papel y látex.

Como viene siendo habitual en estas series de *Minimoys*, el conjunto de objetos tiene mucho que decir; es evidente que las cosas que acompañan a los personajes no se colocan de forma aleatoria, todo lo contrario; tras una meditada y controlada semántica de la relación de los distintos objetos que forman parte del conjunto escultórico, se da la solución utilizando el lenguaje visual, así como el significado metafórico de muchos de los elementos que configuran el todo y sus relaciones.

El juego. La interacción obra-espectador copartícipe

En la serie *Basquets News* se pretende hacer copartícipe al espectador, que interactúe con las obras en su conjunto y de forma particular, con aquellas que le sean más próximas o de su interés; generar en el espectador la necesidad de configurar la obra según sus ideas, vistas del contexto social, etc.; hacer que el espectador se convierta en co-creador, que con su aportación se creen nuevas lecturas y diferentes disposiciones espaciales de las diferentes propuestas. Estas pueden estar a medias, con la sola introducción parcial o inicial por nuestra parte, el objetivo es que el espectador continúe la ejecución total, terminándola a todos los niveles. En la multiplicidad de significados que pueda adquirir la obra con la intervención de más actores, sería de mayor interés que cada invitado/visitante recoja en la entrada sus personajes y los distribuya como le interese. generando una escultura que va evolucionando en el tiempo y que en cada momento de su estadio de creación va adquiriendo diferentes significados; esto nos ofrecería un recorrido narrativo visual y conceptual conforme va pasando el tiempo. Se propone la grabación en *time-lapse* de esta evolución lo que nos serviría para analizar las diferentes evoluciones y puntos de vista de la sociedad en su estado más puro, con el fin de aportar datos a nuestra investigación para poder constatar la hipótesis de la subjetividad en la percepción de la información.

Otra acción que se le plantea al espectador, basada en la interacción y en hacer de él un artista activista en potencia, se basa en la edición en formato A3 de unas hojas de noticias relacionadas con el conjunto escultórico (Fig. 17). El compartir material y que el espectador pueda disponer de él como quiera: llevárselo, leerlo y dejarlo, arrugarlo y tirarlo, romperlo, escribir sobre él, subrayar, etc., hace que ese espectador se lleve una parte de la escultura, una pieza que una vez estuvo en un contexto expositivo complementando una obra de arte, que posee y mantiene esa aura de la que Walter Benjamin (Benjamin, 2017) se hace eco y desarrolla el concepto. El espectador se lleva y tiene gratis parte de una obra de arte, además de haberla creado o colaborado con su aportación conceptual e ideológica en el juego de la creación de una escultura en un templo sagrado del arte

contemporáneo. El espectador se convierte en creador de una obra efímera que dentro de un rato cambiará de intención semántica, de configuración, de disposición de elementos, etc.; estamos analizando la subjetividad de la mirada y la multiplicidad de ideas y opiniones que se reflejan en la obra, partiendo del mismo problema.

Todo esto se documentará con la finalidad de extraer conclusiones de la mirada e interpretación de un mismo caso dependiendo del punto de vista, sujeto a la clase y condición de las personas que intervienen y configuran la obra.

El aura de una obra de arte consiste en el carácter irrepetible y perenne de su unicidad y de lo valioso de lo que en ella reside. (Leyva, 2005)



Figura 17. Diseño de la primera hoja del periódico *Basquets News*. Realizada para *Basquet 2 «atrocitats legals»*, 2017. Instalación.

Las miserias - ¿los miserables?

Vemos la paja en el ojo ajeno, pero no vemos la viga en el nuestro. (Cantera Ortiz de Urbina, 2005)

No queremos admitir lo que está pasando en nuestro país, nos cuesta y nos hiere en nuestro orgullo que nos recriminen, diciéndonos la verdad de la situación de villanismo político que se ha enquistado en nuestros mandatarios, gestores y asesores varios de políticos. Personalmente, me han sonrojado en el extranjero cuando he dicho que soy español y se me han reído por culpa de los cuatro políticos y ladrones de guante blanco que deterioran la imagen de nuestro país fuera de él, y propician que el extranjero tenga una opinión y visión global un tanto hilarante de nuestro país; pero lo que más humilla es que a todos los ciudadanos también nos meten en el mismo saco y cuesta mucho explicar que la pillería y la picaresca, tan típica española en otros tiempos, ya está erradicada en nuestro país y que miramos de tú a tú a otros estados europeos en todos los aspectos, ni somos más, pero tampoco somos menos y este tipo de personas nos infravalora y caemos así en el respeto social por parte de nuestros socios europeos, sin ir más lejos, recurriendo al refranero español, tan rico: somos «el pito del sereno».

Quizá esto nos pase por nuestra historia, me explico: personalmente admiro a los franceses en sus actitudes frente a los intentos de recortes por parte del gobierno, son gente solidaria que se une y hace frente a aquellas cosas y sucesos que son contrarios a un buen hacer; pero, además, la clase política dimite antes de que el pueblo llegue a hacer cualquier cuestionamiento, esto se da porque los franceses tienen una historia revolucionaria y luchan por sus derechos. Vemos una muestra en mayo del 68 (Fig. 18), se consiguió lo que el pueblo quería en contra de las intenciones políticas, resumiendo: con su pasado revolucionario los políticos van de la mano de lo que piden los ciudadanos y cubren sus necesidades, que para eso están, son gestores de nuestro dinero y de nuestro futuro. En cambio, los españoles venimos de una tradición sumisa; es decir, el cacique y el señorito han sido siempre intocables y, aún si cabe, reverenciados siendo cómplices suyos el

ejército, la iglesia y la clase política se han acomodado con la burguesía dejando de lado al pueblo y sirviéndose de él, nunca jamás a su servicio, como en toda democracia que se precie. Es evidente que esto tiene su máximo apogeo en la tiranía franquista que bajo su yugo estuvimos durante 40 años y llevamos 40 años más deshaciéndonos de este lastre que no acabamos de soltar del todo y es por ello que tragamos con carros y carretas, no nos tienen miedo, al contrario que nuestros vecinos que el poder reside en el pueblo y para el pueblo y no como aquí que el poder reside en unos políticos que solo nos representan en vísperas de elecciones y gobiernan de espaldas al pueblo y casi siempre en contra de lo que puede ser beneficioso para él.



Figura 18. *El meu país*, 2016. Madera, escoba, ladrillos rotos, polyester, acrílico y esmalte. 170×170×96 cm.

Esto nos causa controversia al observar cómo y de qué manera el ciudadano español no hace nada para evitar o intentar controlar los poderes del Estado. No se trataría de desconfianza en la joven democracia española, pero después de 40 años en democracia: sí depurar de agentes tóxicos y contaminantes que forman parte de estos poderes por la vía de una persona un voto y a sabiendas de a quién va destinada tu voluntad para que ejerza el poder como se crea oportuno o conveniente.

Es triste pensar así, pero no podemos optar por un pensamiento positivista, tan solo podemos optar a alzar nuestra voz y que llegue a todos los ciudadanos por medio de la escultura, que es nuestra forma de expresión y que todos a una podamos iniciar cambios sustanciales en esta nuestra sociedad y mejorarla.

A modo de conclusiones inconclusas

Lo que se pretende en esta forma de crear espacios escultóricos e instalaciones es conferir de significado social, reciente en el tiempo y cercano en lo que nos toca tanto a lo material como a nuestra forma de pensar la obra, dar fe de ello y dejar constancia de lo que ha pasado, pasa y acontece en nuestro país y en las zonas de interés general donde más se han vulnerado los derechos humanos. En nuestra intención está basar las propuestas en la reflexión y actitud del espectador frente a las diversas propuestas como si fuéramos documentalistas, periodistas tridimensionales, que tan solo relatamos los hechos para que el tercer actor los interprete y que no caigan en el ostracismo.

Abogamos por un periodismo político imparcial donde se ubica el resultado en el espacio de las catedrales del arte donde adquieren un aura especial y convincente, y además una perdurabilidad en la memoria ya que, como dice Hegel:

La perdurabilidad de la obra de arte no se basa en la permanencia del elemento sensible en el que se halla

fijada La obra de arte por el mero hecho de ser coseidad, perdura en el tiempo por su materialidad que le sirve de sostén El sentido de la obra de arte es perdurable pero no inmutable. (Ramírez Luque, 1988).

La noticia, al adquirir el estatus de obra de arte, se convierte en perdurable en todos los sentidos, contextual, material, conceptual y sobre todo es un mensaje para generaciones futuras, que no caigan en lo que nosotros hemos permitido y que se han aprovechado esos cuantos a hacer lo que les venía en gana y a sus anchas. Atestiguar la realidad de lo que acontece en el mundo a través de la obra del arte, del lenguaje no verbal de la escultura que se perpetúa en el tiempo desafiando así la efemeridad de los medios de comunicación de masas, testimoniar y fijar en el espacio-tiempo, el concepto, la poética, la idea, la intención semántica y la paráfrasis que acompaña a la obra, así como la esencia de las relaciones entre personajes-objetos-contexto; más la aportación crítico-conceptual del espectador, el cual participará siempre y en cada una de las obras de forma activa, siendo un actor más, de igual o mayor importancia en el escenario de las propuestas (el espectador anotará en un bloc que estará junto a la obra sus conclusiones y sus frases se irán añadiendo a la obra, estableciéndose como coautor de la obra de arte). Se podría considerar que esta serie de esculturas son miniaturas, si atendemos a lo que Bachelard nos dice:

Quienes crean objetos miniaturizados son en realidad soñadores innatos.

En la miniatura los valores se condensan y se enriquecen. La miniatura nos hace soñar, aunque pueda parecer algo insignificante. Además, es considerada como uno de los albergues de la grandeza. (Bachelard, 1986)

Con el fin de conseguir nuestros objetivos, se utilizan todos los mecanismos disponibles de puesta en escena y disposición espacial, paralelas a las del mundo del espectáculo, del espectáculo de los *mass-media*, principalmente en el discurso televisivo, de su narratividad y con la utilización de estos recursos, tanto técnicos como conceptuales, ya que realmente queremos hacer arte que

sea capaz de conseguir un impacto real sobre la política, o representar la política en arte.

Si todos vivimos inmersos en una sociedad del espectáculo, aprovechemos la ampliación participativa de un arte problematizador, de discusión, incluso radical y subversivo. (Mosquera, 2010)

Siempre hemos tratado a la escultura como un vehículo transmisor de contenidos, de ideas, de intenciones, de proclamas, etc. con la intención comunicativa, para hablar con el espectador, establecer un diálogo con él, crear una empatía en base a la percepción de la obra y que nuestra propuesta no quede en saco roto y motive en el receptor una reacción. Utilizamos para ello los *Minimoys*, inocentes, infantiles, pero, como lo infantil, real, crudo: es verdad y se reflejan en propuestas escultóricas tal cual están las distintas situaciones sociales de nuestra contemporaneidad social económica y política que se tratan y en las que se basan nuestras propuestas.

Cuando la política es la demencial práctica del recorte y el entierro vertiginoso de todos los derechos, resurge la necesidad insurreccional radical. (Castro, 2014)

Referencias

Abellán, L. (2016, 23 de abril). «Así rechaza Europa a los refugiados sirios». *El País*.

Bachelard, G. (1986). *La Poética del espacio* (2.ª ed.). México D.F.: Fondo de cultura económica.

Bayona, E. (2017, 22 de febrero). El Gobierno elude acoger refugiados pese a tener más de 600 plazas libres. Público (edición de Zaragoza).

Benjamin, W. (2017). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Madrid: La Marca.

Cantera Ortiz de Urbina, J. (2005). Refranero Latino. Madrid: Akal.

Castro, F. (2014). Arte y política en la época de la estafa global. Valencia: Sendemà.

Cebreira, B. (2017, 11 de noviembre). Las cartas secretas de los capitanes del Prestige: la catástrofe anunciada 6 meses antes. El español.

Escolar, I. (20134 de abril). ¿Iguales ante la ley? La ley no dice eso. el Diario.es.

Lázaro, J. (2015, 10 de febrero). La sentencia, además, le expulsa de la carrera judicial y le obliga a pagar a los abogados de los corruptos de la red Gürtel. El País.

Leyva, G. (2005). La teoría crítica y las tareas actuales de la crítica. Madrid: Antrhopos.

Malta impide de nuevo el desembarco del pesquero español con inmigrantes. (2007, 21 de julio). El Mundo.

Marraco, M. (2015, 23 de abril). El Supremo ratifica la condena al juez Elpidio Silva por prevaricar en el 'caso Blesa'. El mundo.

Martín, J. (2015, 23 de abril). El Supremo confirma la inhabilitación de 17 años del juez Elpidio Silva. El País.

Mosquera, G. (2010). Caminar con el diablo, textos sobre arte, internacionalización y culturas. Madrid: Exit edit.

Moya, A. (2017, 9 de febrero). Jueces progresistas denuncian ante la ONU presiones del gobierno contra la independencia judicial. El plural.

Press, R. E. (20164 de mayo). Bruselas ofrece a los gobiernos pagar para eludir la acogida de refugiados. Europa Press.

Ramírez Luque, M. I. (1988). Arte y belleza en la estética de Hegel. Sevilla: S.P. Universidad de Sevilla.

Rincón, R. (2015, 30 de octubre). El Poder Judicial avala que el juez Castro retrase su retiro hasta los 72. El País.

Salces, E. (2015, 16 de abril). El juez Ruz deja hoy la Audiencia rumbo a Móstoles. Cinco días.

Varela, F. (2013, 13 de noviembre). Rajoy trivializó al hablar de «hillos de plastilina» y no calibró las consecuencias del hundimiento. infoLibre.

Velasco, F. (2015, 18 de febrero). «El juez Castro no podrá seguir en el juzgado tras la jubilación». *La Razón*.

Zafra, I. (2016, 15 de diciembre). «El juez Ruz deja hoy la Audiencia rumbo a Móstoles». *El País*.

This is not a SoHo: el arte y la cultura en contextos urbanos precarios.

Oihane Sánchez Duro. Universidad del País Vasco/
Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU

Resumen

Los procesos de gentrificación que llevan implícito el hecho cultural como motor de regeneración económica de áreas en declive generan contextos inestables que precarizan la actividad profesional de artistas y agentes culturales, quienes experimentan cómo su práctica se convierte en recurso para otros fines (Yúdice, 2003).

Se produce un conflicto entre la necesidad de crear espacios y redes de visibilidad y apoyo comunes (de generar comunidad) y el empleo del arte y cultura por parte de los órganos gestores de la ciudad a fin de dotar de nueva identidad espacios urbanos concretos.

La propuesta artística *This is not a SoHo* tiene como objetivo señalar la resignificación que viene acusando Bilbao la Vieja: el valor simbólico de la cultura supone un claro elemento de revalorización del espacio, sin embargo, denota un claro efecto negativo sobre el tejido social del mismo.

Palabras-clave

Arte, cultura, contexto, resignificación, gentrificación, precariedad, acción, organización.

Abstract

Gentrification processes that implicitly carry cultural expression as a driver for economic regeneration in declining areas result in unstable contexts that undermine the professional activity of artists and cultural operators, who watch as their professional practice becomes a means to other ends (Yúdice, 2003).

Conflict arises between the need to create communal spaces and networks that provide visibility and support (aimed at community building) and the use of art and culture by the city's management bodies in order to give specific urban spaces a new identity.

The artistic proposal *This is not a SoHo* seeks to point out the recent attribution of new significances to Bilbao La Vieja ("Old Bilbao"): the symbolic value of culture plays an undeniable role in space revaluation; however, it also has a clearly negative impact on the social fabric of the community.

Keywords

Art, culture, context, new significances, gentrification, precariousness, action, organization.

This is not a SoHo: el arte y la cultura en contextos urbanos precarios.

Oihane Sánchez Duro

Introducción: el arte y la cultura como generadores de imagen de ciudad

El paso de una economía principalmente basada en la industria a un modelo de ciudad cultural y de servicios es común a numerosas ciudades occidentales, desindustrializadas, que han asumido una serie de nociones ligadas a lo social y cultural como motor de regeneración económica.

Bilbao es, sin duda, un ejemplo paradigmático de la recuperación de una ciudad industrial totalmente en declive. La crisis del sector que sobreviene en los años 70, con la consiguiente reconversión industrial y la posterior desindustrialización que culmina en 1984, dejaba un paisaje repleto de ruinas desde el centro de la ciudad hasta su área metropolitana (Zulaika, 2003, p. 82). La construcción del museo Guggenheim en 1991 supuso una pieza clave a la hora de recuperar un espacio degradado pero céntrico, y de favorecer un proceso estratégico de renovación y estetización urbana de las áreas colindantes: Bilbao no sólo necesitaba recuperarse económicamente, sino también proyectar una nueva imagen de sí misma tanto hacia sus habitantes, como hacia el panorama universal.

Nos situamos en las nuevas estrategias de planificación urbana contemporánea, en las que lo intangible cada vez adquiere un mayor peso y se convierte en uno de los elementos fundamentales en los procesos de transformación de la ciudad como complemento de cambio y generación de riqueza: en el momento en el que la economía de la acumulación entra en crisis, el hecho cultural pasa a ocupar un papel protagonista como producto de consumo que genera servicios tanto directos como indirectos. Así, lo inmaterial «se convierte en reactivador de economías en declive con modelos para la recuperación basados en la instauración de la cultura y con ella del arte, como elementos de regeneración que tratan de reproducir el patrón de los procesos de gentrificación en la era del postfordismo» (Lauzirika y Rodríguez, 2014, p. 43).

A tal efecto, el Guggenheim ha supuesto un dispositivo que ha cambiado los significados del espacio en el que se ubica, que crea imagen y legitimación política, dotando de visibilidad e identidad tanto a una zona como a la ciudad en general. De hecho, Iñaki Esteban apunta a un fenómeno social que instrumentaliza el ámbito de la cultura; la función de este museo, como la función de las macro-estructuras y contenedores culturales espectaculares, estriba «en comunicar el nuevo estatus de la ciudad y su atractivo como destino para la clientela foránea» (Esteban, 2007, p. 17).

Así, la cultura pasa a formar parte de una clara estrategia de creación de una marca de ciudad que dará paso a procesos de transformación estrechamente ligados con la elitización de espacios urbanos concretos. El patrimonio, las infraestructuras culturales y el ocio son algunas de las variantes que Checa-Artasu identifica como activadoras de los procesos de gentrificación; en esta nueva escena, proliferan proyectos arquitectónicos icónicos, los arquitectos estrella y mega-eventos internacionales que operan como propaganda y marketing urbano, favoreciendo la creación de imagen de ciudad con el propósito de atraer tanto a inversores como consumidores, asentando una nueva fase en el crecimiento económico de las ciudades. Como concreta Checa-Artasu en relación a Zukin, «tanto es así que, en la mayoría de los procesos de gentrificación, el

capital cultural mantiene unos circuitos que se imbrican perfectamente con las dinámicas del capital económico» (Checa-Artasu, 2011).

Una aproximación a la cultura como estrategia de elitización de espacios urbanos precarios

Adelantábamos recientemente que el valor simbólico de la cultura opera en numerosos casos como mecanismo de creación de imagen de ciudad, pasando a formar parte activa de los procesos de regeneración del lugar al que afecta. Señalado lo anterior cabe destacar que a pesar de que denotan connotaciones sobreentendidas como positivas, a menudo conceptos como «recuperación» o «regeneración» no son inofensivos, sino que engloban claras estrategias de intervención urbana que aumentan paulatinamente el valor de la zona. Si bien la gentrificación es un fenómeno global que alude a la elitización de numerosos espacios urbanos en diferentes ciudades del globo desde que la socióloga Ruth Glass definiera el concepto en 1964, apelamos a una variante en la que la cultura opera conjuntamente como impulsora del cambio, por ejemplo, a través de la proliferación de equipamientos culturales de gran impacto visual y mediático como el ejemplo recientemente comentado. Sin embargo, no todas las estrategias de creación de imagen se basan en macroproyectos firmados por arquitectos estrella, sino que también operan en escalas menores relativas a espacios urbanos concretos mediante el valor diferencial asociado a la comunidad artística: tanto la actividad profesional de estos como el propio colectivo en sí suponen un activo que transforma los significados del lugar en el que actúan.

Esta es la segunda variante que identifica Checa-Artasu en relación a los artistas y el arte como agentes gentrificadores. Como concreta el autor, la figura del artista, actualmente, englobaría otras profesiones no sólo ceñidas al artista plástico o visual, sino que podríamos ampliarla a otros agentes como gestores, activistas culturales, diseñadores, músicos y profesiones afines, que podríamos situar dentro de la denominada «clase creativa» que

describe Florida (2010). A su vez, sujetos comúnmente atraídos por espacios poco normativos o convencionales, de carácter popular o de clase obrera en los que encuentran espacios idóneos en los que vivir y/o trabajar.

Estos espacios urbanos menos estandarizados a menudo muestran una situación de visible precariedad tanto en lo relativo a nivel fisionómico (mal estado de las infraestructuras, accesos, servicios, viviendas y edificios en general, etc.) como en relación al propio tejido socio-cultural que lo habita, compuesto mayormente por personas de origen migrante y hogares de bajos ingresos. Hablamos de barrios que han sufrido las consecuencias de la crisis del modelo económico anterior, tal y como señalamos al inicio de este artículo. Al desempleo y menores ingresos consecuentes de este declive, cabe añadir el paulatino deterioro del barrio en general, que en definitiva transmite una imagen de pauperización de la zona.

Tal fue el caso de varios barrios de la isla de Manhattan (Nueva York) como el SoHo (acrónimo de South Houston), ejemplo mediante el cual analizaremos cómo la comunidad artística, así como otros sujetos y actividades ligadas al ámbito cultural supone una considerable fuerza motora para la regeneración y revalorización de antiguas zonas industriales. Durante los siglos XIX y XX, el SoHo fue un centro industrial y manufacturero, que ha acogido diferentes perfiles de habitantes en el transcurso de los años (mayormente personas de escasos recursos). Con el declive de la actividad que daba nombre a esta zona como «los cien acres del infierno», las fábricas, almacenes y edificios industriales fueron vaciándose dando paso a espacios diáfanos, luminosos y baratos, atrayendo a artistas y profesionales afines entre 1950 y 1960, que encontraban aquí un lugar idóneo en el que asentarse.

Bilbao La Vieja, caso en el que iremos profundizando, es el distrito más antiguo de la ciudad, compuesto a su vez por tres barrios distintos: Bilbao La Vieja, San Francisco y Zabala. Ésta ha sido una zona habitualmente segregada debido al efecto de una serie de barreras físicas como las vías de tren, las minas de la vecina Miribilla y la propia ría.

Como el resto del área metropolitana, esta zona también sufrió un gran declive económico entre las décadas de los 70 y los 80, agravado por la entrada de la droga en estos mismos años, la presencia de la prostitución y el aumento de la inseguridad. Desde finales del pasado siglo y principios del nuevo siglo, se vienen asentando personas de origen migrante de diferentes grupos étnicos (Rodríguez, Abramo y Vicario, 2015, pp. 35-36.) debido a los bajos precios de la zona. Por el mismo motivo, en Bilbao La Vieja también residen y/o trabajan buena parte de artistas, estudiantes de arte y de formación afín, agentes y productores culturales en general, que encuentran los recursos necesarios para el desarrollo de su actividad profesional:

Ya sea porque esa instalación supone una cierta acción de rebeldía y de contracultura contra las formas más comunes de habitar, ya sea porque los instalados son capaces de crear redes sociales internas que facilitan la instalación de iguales del mismo grupo o ya sea porque los espacios a habitar pueden ser flexibles en cuanto a su morfología y pueden ser usados por actividades artísticas y creativas concretas (Checa-Artasu, 2011).

Así, encontramos numerosos edificios, comercios tradicionales, etc. que pasan a albergar los modos de hacer propios del ámbito artístico-cultural; ocupados por dichas actividades o sustituidos «por negocios derivados de las industrias culturales [] La recomposición de esos barrios se convierte en una fuente de acumulación de capital a través de su transformación en espacios de producción y consumo cultural» (Ibíd.).

La referencia al SoHo de Nueva York es recurrente a la hora de señalar espacios urbanos concretos anteriormente degradados que han experimentado una considerable revalorización a través del fenómeno recientemente descrito (Del Cerro Santamaría, 2009):

En la década de los 70, muchas ciudades miraban al Soho neoyorquino como espejo en el que mirarse como un ejemplo de regeneración gracias al arte, la cultura, la creatividad y las «clases creativas». En el proceso de regeneración de economías en declive, la cultura y con ella

el arte se habían instaurado como «fuerza expedicionaria para la gentrificación de la ciudad central» (Ley, 1996, p. 191) (Lauzirika y Rodríguez, 2014, p. 44).

Tal es el caso del barrio de Bilbao La Vieja que nos ocupa, también conocido como «SoHo bilbaíno» según la prensa local (Bilbao 200, enero 2006; EiTB, 27 de febrero de 2012; EiTB, 28 de agosto de 2015): una zona deprimida pero céntrica, señalada por los órganos gestores de la ciudad como una «área de oportunidades» cuya transformación ha estado estrechamente vinculada a la cultura (la comunidad artística) y los comercios y servicios especializados que se vienen estableciendo en este mismo lugar desde la década de los 90 (Rodríguez, et al., 2015, p. 37).

Los servicios que para ellos se generan servirán de punta de lanza del proceso de gentrificación obviando la realidad urbana existente y la evolución de la misma, que paulatinamente es defenestrada en aras de la creación de una imagen periclitada y supuestamente deseada tanto por turistas como por los nuevos residentes (Checa-Artasu, 2011).

De este modo, se produce un conflicto entre, por una parte, la necesidad de crear espacios y redes de visibilidad y apoyo comunes entre la comunidad artística y, por otra parte, el empleo del arte y cultura para dotar de nuevos significados e identidad este espacio urbano concreto, haciéndolo reconocible mediante etiquetas como «el barrio de los artistas» o el «barrio creativo», tal y como sucede en otras ciudades del primer mundo. Ello denota la intención de proyectar una nueva imagen de esta zona, resignificando un barrio considerado popularmente conflictivo como un nuevo polo de atracción dentro de la ciudad:

El caso del SoHo en Nueva York se utiliza para sugerir un enfoque representacional del cambio urbano en el que las imágenes proyectadas y las estrategias de promoción juegan un papel importante en la continua reinención del barrio y su transformación de hecho en parque temático «cultural». Los factores representacionales pueden incidir en los cambios específicos que se producen en los usos del suelo, en las experiencias y el comporta-

miento de los actores sociales implicados y pueden funcionar también como mecanismos de exclusión selectiva (Del Cerro Santamaría, 2009).

Entre tanto, la comunidad artística enfrenta las consecuencias de la inestabilidad laboral y las pocas garantías para la perdurabilidad de proyectos e iniciativas culturales de diversa índole, al mismo tiempo que sirven de fuerza motriz que facilita el asentamiento de personas pertenecientes a un grupo social distinto al de los residentes habituales. Ya sea desde la promoción económica, desde proyectos municipales o mediante iniciativas privadas, en el transcurso de los años, los cambios en la fisonomía de Bilbao La Vieja se han hecho perceptibles, favoreciendo la estetización de un barrio estigmatizado que se convierte rápidamente en un aliciente para los visitantes y particulares interesados en las potencialidades que va adquiriendo dicha zona. Así:

(...) la operativa de esos grupos en el espacio urbano a gentrificar si bien suele ser individualizada —venden, compran, alquilan, restauran, abren negocios, etc.—, a mediano plazo crea una imagen de conjunto que identifica y determina las características de la zona para el resto de los habitantes de la ciudad (Checa-Artasu, 2011).

This is not a SoHo: proyecto participativo para la protesta colectiva

En las ciudades occidentales en las que observamos este tipo de procesos, varios «colectivos de agentes culturales protestan porque son usados como instrumento de la especulación inmobiliaria asociada al proceso gentrificador» (Ibíd.).

El motivo es que a menudo se trata de agentes críticos que proceden de unas clases medias cuyos emblemas terminan por incorporar a unos barrios tradicionalmente devaluados () y esto ocurre incluso cuando los nuevos residentes muestran una sincera preocupación por el futuro de su población original (Sorando y Ardura, 2016, p. 150).

A la necesidad por parte de la comunidad artística de generar redes y espacios de intercambio comunes al margen de los circuitos artístico-culturales más normativizados de la ciudad debemos añadir que, desde la última década del siglo xx:

Se ha generado una red relativamente amplia de prácticas artísticas social y políticamente articuladas. Prácticas que se podrían caracterizar por el cuidado que ponen en la contextualización productiva y política de su trabajo y que, por ello mismo, suelen exceder el marco de concepción, producción y distribución acotado para el arte en la alta cultura moderna (Claramonte, 2010, p. 13).

Así, emergen numerosas iniciativas desde la práctica artística que cuentan con un marcado componente social que, bien a través de un espacio o sin él, asumen el contexto socio-cultural específico del lugar como parte integral de su práctica, y no como «un mero aderezo de orden sociológico» (Ibíd., p. 16). En estrecha relación al caso que nos ocupa, ello hace que diferentes colectivos, compuestos por artistas u operando conjuntamente con otros grupos sociales de la zona (como las asociaciones vecinales), se aúnen en protesta frente a los procesos especulativos comentados. Colectivos como Left Hand Rotation (LHR), Todo por la Praxis (TXP) o DosJotas (JJ) —por citar algunos ejemplos cercanos que han trabajado en torno a este tema— han denunciado y enfrentado diversas situaciones de gentrificación en distintas ciudades del globo. Como en el caso del colectivo LHR, quienes han desarrollado proyectos en países como México, Brasil, Colombia, Portugal y Alemania. Entre los ejemplos más cercanos, cabe destacar los proyectos desarrollados en Valencia, Murcia, Madrid o Bilbao. En este último caso, en diciembre de 2010 se imparte el taller *Gentrificación no es nombre de señora* dentro de las jornadas Akme (Artea, Cultura, Media), organizadas desde la facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU. Tal y como señala el colectivo, la citada ciudad es un «ejemplo paradigmático de la aplicación de los principios de la economía creativa y la ciudad marca, Bilbao inicia a finales de los noventa un proceso de regeneración urbana en la que lo cultural juega un importante papel en la estrategia de capitalización simbólica de la ciudad.»: el

conocido «efecto Guggenheim» parece haber llegado a uno de los barrios degradados pero de los más céntricos de la Villa: Bilbao La Vieja, en el que se está dando un claro proceso de gentrificación:

Originalmente barrio de rentas bajas e inmigración, con un cierto abandono por parte del poder público. Las nuevas políticas de la ciudad convierten al barrio en un caramelo para el mercado inmobiliario, y la especulación se estimula desde el Ayuntamiento a través de actividades culturales. Las clases más vulnerables económicamente ven peligrar su permanencia en el barrio, ante la inminente subida de precios de los alquileres, como consecuencia del aumento de la demanda de la clase creativa por residir en el barrio, ahora estetizado bajo etiquetas como *bohémio* o *multicultural* (Left Hand Rotation, 2010).

En colaboración con los participantes del taller, se recogieron testimonios de anteriores vecinos que habían residido en Bilbao La Vieja, y se imprimieron sobre una imitación de las placas oficiales de la ciudad destinadas a señalar hechos, edificios, escenarios o sucesos históricos. Las placas fueron instaladas en diferentes puntos de Bilbao La Vieja, como conmemoración de aquellas personas que un día se vieron obligadas a abandonar este lugar.

El proyecto participativo *This is not a SoHo* (Esto no es un SoHo) que se describe a continuación, alude precisamente a la elitización de espacios urbanos concretos a través de la apropiación de ideas relacionadas a lo cultural, lo alternativo, lo exótico o lo marginal, como si se trataran de los ingredientes que pueden ofrecer la configuración de experiencias exclusivas dentro de la ciudad contemporánea. El objetivo principal de esta propuesta es señalar los procesos de resignificación que se dan en el espacio urbano de Bilbao La Vieja, trasladando una protesta en torno a la instrumentalización de su propio tejido socio-cultural, y en el que identificamos dos elementos clave intrínsecos al mismo: por una parte, la propia comunidad artística, y por otro lado, la pluralidad de colectivos de diferentes culturas y orígenes que residen y/o trabajan aquí. Como hemos visto, en ambos casos, tanto el valor simbólico de la cultura como la multiculturalidad

suponen un aliciente que dota de especificidad la zona. Para ello, se llevan a cabo una serie de encuentros entre diciembre de 2017 y enero de 2018 reuniendo un grupo de personas con cierta vinculación al barrio, bien porque residen o trabajan en el mismo, bien porque lo visitan con frecuencia por diversos motivos y comparten una clara preocupación por la situación que se detecta en éste. La primera reunión informativa tiene lugar el 11 de diciembre, durante la misma se presenta el proyecto y se propone formar un grupo de actuación colectiva desde lo artístico, lo social y lo político frente al proceso descrito. Durante los encuentros sucesivos se definen conjuntamente las características de dicho grupo, fundamentalmente abierto independientemente del origen, la formación, la ocupación profesional, etc. de sus integrantes: no exclusivamente promovido por artistas y para artistas y agentes culturales, sino accesible a todas aquellas personas, colectivos, etc., que de una manera u otra se sientan afectados.

Se trata con ello de sostener y destacar que el arte de contexto supone una ampliación clarísima de la base productiva de las prácticas. La autoría de las prácticas social y políticamente articuladas se desplaza definitivamente hacia un *procomún* constituido por miríadas de tramas relacionales, de lógicas distributivas de la percepción y la organización relacional y comunicativa (Claramonte, 2010, p. 17).

A tal efecto, no se trata de caer en los peligros, como señala este mismo autor, propios del arte de contexto de resolver dicha problemática «haciendo uso de un utillaje exclusivamente sociológico» (Ibíd.), sino que con ello se pretende evitar una de las consecuencias más habituales de la actuación en estos barrios que, ya sea desde la promoción económica de la ciudad, desde las propias instituciones o debido a la acción particular de individuos como señalan Sorando y Ardura, es la puesta en marcha de iniciativas que de una forma u otra dejan una huella en el paisaje. Por este motivo, y si bien surgen diversas propuestas de actuación en el transcurso de los encuentros realizados, se acuerda no producir o llevar a cabo acciones en el espacio público que pudieran apoyar la imagen estetizada que se proyecta en relación al barrio.

De este modo, en la quinta sesión convocada el 11 de enero de 2018 se describen y enumeran los pasos a seguir a corto plazo y concretamos uno de los principales retos del grupo: llevar a cabo un mayor conocimiento del tejido socio-cultural de Bilbao La Vieja a fin de mitigar la brecha existente entre los distintos colectivos y asumir el contexto como una parte intrínseca de las acciones a llevar a cabo. Así, se plantea uno de los principales interrogantes: ¿existe realmente una preocupación (y constatación) común por las consecuencias inherentes a los procesos de gentrificación devenidas de la creación de una nueva imagen de este espacio urbano? ¿Qué otras problemáticas se detectan y qué reivindicaciones se exponen para la mejora de las condiciones del lugar? Ello nos lleva a plantear una metodología que nos impulse a conectar con las comunidades que residen y/o trabajan en Bilbao La Vieja, superando nuestros propios canales de comunicación y así poder elaborar una propuesta (y protesta) colectiva.

Cabe destacar que esta propuesta nace de la estrecha relación entre investigación y práctica artística. Investigación que, por otro lado, no puede escindirse del contexto situacional, siendo necesario el paso a la acción, así como asumir «la dimensión esencial y constitutivamente social y relacional que caracteriza al arte de contexto que nos interesa» (Ibíd., p. 18). Por este motivo, se trata de una propuesta artística abierta y extendida en el tiempo, que apela a la implicación personal de sus integrantes para su desarrollo y cuyas bases se han ido asentando durante los encuentros realizados los últimos meses.

Principales conclusiones

Hemos analizado cómo el arte y la cultura suponen motores de regeneración económica y parte integral de la creación de una marca de ciudad. Asistimos a un hecho de carácter global que apunta a la transformación de los espacios urbanos de las ciudades occidentales desindustrializadas en parques temáticos culturales, como síntoma del capitalismo contemporáneo.

Constatamos, entonces, el empleo de la cultura y con ella del arte y de la comunidad artística como un recurso que genera un valor añadido en dicha estrategia, ya sea, mediante la instalación de grandes equipamientos e infraestructuras culturales o a través de esa otra capa del ámbito artístico-cultural que opta por canales de producción y difusión menos normativos. Tanto en el primer caso como especialmente en el segundo, esto genera cierta nueva identidad en relación a espacios concretos que influye en la percepción de los mismos, lo que lleva a resignificar estos lugares mediante atractivas etiquetas ligadas al hecho cultural (como el caso en el que nos hemos centrado, pudiendo hablar de la *sohotización* de territorios urbanos específicos), cuyas características y expresiones pasan a convertirse en un producto de consumo homogeneizado dentro de la ciudad global. En definitiva, lo cultural pasa a configurarse como un instrumento «tanto al servicio de la legitimación simbólica de las instituciones políticas de la ciudad como de la promoción mercadotécnica de sus singularidades estéticas de cara a promotores inmobiliarios, clases medias ávidas de nuevos y viejos «sabores locales» y al turismo de masas, todo ello en un contexto generalizado de reapropiación capitalista de las metrópolis y de conversión de éstas en mero producto de y para el consumo» (Delgado, 2011, pp. 96-97).

Mientras que el arte y la cultura pasan a sobreentenderse como un mero espectáculo en la apuesta de las instituciones locales por un modelo de servicios basado en la cultura, y no como un bien en sí mismo, la comunidad artística local, «arrastra una situación de precariedad a la que no se da una solución eficaz, pero () aunque parezca una contradicción es considerada fundamental en la regeneración económica de nuestro entorno» (Lauzirika y Rodríguez, 2014, p. 49). A pesar de la gran labor y aportación constante en el ámbito cultural de Bilbao y de la capacidad de generatividad de propuestas e iniciativas artístico-culturales, no son muchas las garantías para su perdurabilidad: la voluntad de permanencia de muchas de ellas exige una potente implicación personal, una gran inversión de tiempo que excede habitualmente las horas laborales estipuladas y además una notable inversión de recursos personales.

Frente a ello, la propuesta *This is not a SoHo* descrita se articula como una herramienta de resistencia en torno a aquellos mecanismos que instrumentalizan el ámbito, precarizándolo, pues se trata de «inventar nuevos conjuntos, relaciones posibles entre unidades diferenciadas, construcciones de alianzas entre diferentes actores () 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» (Bourriaud, 2008, p. 55).

Referencias

Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Checa-Artasu, MM. (2011). Gentrificación y cultura, algunas reflexiones. En *Biblio 3W*. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales, Vol. XV (nº 914). En <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-914.htm>

Claramonte, J. (2010). *Arte de contexto*. Donostia-San Sebastián: Nerea.

Debord, G. (2002). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.

Del Cerro Santamaría, G. (2009). Una interpretación del cambio urbano en el SoHo de Nueva York, nº 11. <http://www.fes-sociologia.com/files/res/11/03.pdf>

Delgado, M. (2011). *El espacio público como ideología*. Madrid: Catarata.

Esteban, I. (2007). *El Efecto Guggenheim. Del Espacio Basura al Ornamento*. Barcelona: Anagrama.

Florida, R. (2010). *La clase creativa. La transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI*. Madrid: Paidós empresa.

Glass, R. (1964). *London: aspects of change*. Londres: MacGibbon & Kee.

Lauzirika, A. y Rodríguez, N. (2014). Arte y trabajo. En A. Estankona, A. Lauzirika y N. Rodríguez (eds.), *Áreas emergentes e innovación en el sector cultural y creativo vasco* (pp. 41-51). Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua/Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea.

Sorando, D. y Ardura, Á. (2016). *First we take Manhattan. La destrucción creativa de las ciudades*. Madrid: Catarata.

Rodríguez, A., Abramo, P. y Vicario, L. (2015). A model of regeneration? Urban redevelopment and policy-led gentrification in Bilbao. En *Transforming cities: opportunities and challenges of Urban Regeneration in the Basque Country* (pp. 22-50). Reno: Center for Basque Studies, University of Nevada.

Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

Zulaika, J. (2003). *Guggenheim Bilbao museoa: museums, architecture and city renewal*. Reno: Center for Basque Studies, University of Nevada.

Precariedad en la investigación y docencia de las artes.

Propuestas para la mejora y el cambio desde la reflexión autobiográfica.

María-Dolores Callejón-Chinchilla. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de Jaén.

Resumen

Toda investigación surge del cuestionamiento, de una pregunta. En este caso, son: ¿Cuál es el papel de las artes en los cambios sociales de la contemporaneidad?, ¿cuál es el papel del artista, del investigador en el campo de las artes, del profesor de arte en la sociedad?, ¿qué y cómo forma, todo esto, parte de su vida?, ¿se puede vivir del arte?, ¿se puede sobrevivir en la investigación y/o docencia del arte? Existen diversos modos de ser artista y cada vez más se defiende el papel de la *a/r/tography* en el ámbito educativo de las artes: del artista-investigador-docente-. Pero, ¿cuál es nuestra vivencia? Mientras, gran parte de los titulados en Bellas Artes terminan en la docencia como actividad profesional, no se nos prepara para ello, aún más, la mayoría, al menos en principio, reniega de ello. Pero, si no hay maestro, no habrá alumnos. Esta es una propuesta de reflexión autobiográfica, sobre la precariedad en la investigación y docencia de las artes, de causas y cauces para revalorizarlas, de metodologías para hacerlo. Se plantea la necesidad de organizarse desde la resistencia, desde una revolución social y crítica que permita evolucionar.

Palabras clave

El arte como actividad profesional; modos de ser artista; educación artística y sistema educativo; metodologías; arte/vida.

Abstract

All research arises from interrogation, from a question. In this case, it is: What is the role of the arts in the social changes of contemporaneity?; what is the role of the artist, of the researcher in the field of the arts, of the art teacher in society?, what and how, all this, part of your life?, can you live from art?, can you survive in artistic research and/or teaching? There are different ways of being an artist and the role of *a/r/tography* in the educational field of the arts is increasingly defended: the artist-researcher-teacher. But, what is their experience? While much of the graduates in Fine Arts end up teaching as a professional activity, we are not prepared for it, even more, most, at least in principle, reject it. But, if there is no teacher, there will be no students. This is a proposal of autobiographical reflection on the precariousness in research and teaching of the arts, causes and ways to revalue them, the methodologies to do so. There is a need to organize from the resistance, from a social and critical revolution that allows evolution.

Keywords

Art as a professional activity; ways of being an artist; artistic education and educational system; methodologies; art / life.

Precariedad en la investigación y docencia de las artes.

Propuestas para la mejora y el cambio desde la reflexión autobiográfica.

María-Dolores Callejón-Chinchilla

Introducción y método

¹ Se diferencia, entre artística y estética, –como hace Dewey (citado por Montenegro, 2014)–, considerando en la primera la acción, la experiencia de la creación, y no solo la recepción e interpretación, el conocimiento y disfrute de la obra; aun reconociendo la complejidad de esta última, nos interesa, especialmente la práctica de la actividad artística, y ya que en sí, habría de conllevar la experiencia estética, al haber de ser la obra de arte “pensada” y “sentida” (Baumgarten, 1735, citado por Michaud, 2009, s/p)

Me interesa el arte, más que como tal (que también), por sus posibilidades para el desarrollo y crecimiento personal, para el bienestar de la persona —y, por ende, de la sociedad—. Y por ello creo que todo el mundo debiera poder disfrutar de la experiencia estética, pero, también, de la artística¹, o al menos, tener la posibilidad.

Esto implica de partida una determinada concepción del arte, del artista y de la experiencia artística; y, por otro lado, la necesidad de formar para ello; la necesidad de «enseñar» a crear² (poner los medios, facilitar...).

La falta de formación (falta de estética), provoca la anestesia de esta sociedad de la que habla Robinson (2010); por ello, si nos preguntamos por la precariedad de las artes, ¿por qué no cuestionamos la necesidad de formación artística y estética de la ciudadanía? Pero, ¿le interesa la educación al artista, al mundo del arte?, ¿le interesa a la sociedad la educación artística? Sabemos cuál es la consecuencia, pero, ¿cuáles son las casusas?

² Se refiere a la creación artística y estética y no solo a la creatividad técnica y/o “científica” –aunque éstas tengan, también, parte de “arte” y “misterio”–.

Por otro lado, hemos de ser conscientes de cuál es el papel de las artes en esta sociedad del conocimiento: ¿Qué lugar ocupa en la investigación?, ¿qué ofrece a la I+D?, ¿cuáles son sus resultados?, ¿dónde está presente?, ¿qué le da visibilidad, más allá del consumismo lúdico y/o del espectáculo?

Esta es una propuesta de reflexión sobre la precariedad de las artes, tanto en lo que respecta a la investigación como a su docencia, de mi propia experiencia, de lo vivido³. A partir de ésta, surgen cuestiones y búsqueda de respuestas. Además de cuestionarme por el papel de las artes surgieron otras preguntas como: ¿Cuál es el papel del artista, del investigador en el campo de las artes, del profesor de arte en la sociedad? Pero, ¿y yo qué soy?, ¿soy artista?, ¿soy docente-pedagoga?, ¿soy terapeuta?, ¿qué y cómo forma parte, todo esto, de mi vida?, ¿puedo vivir de ello?, ¿puedo sobrevivir de la investigación, de la docencia del arte, de la mediación artística?

Existen distintos paradigmas y metodologías de investigación; en este caso, el texto se enclava en la investigación biográfica-narrativa (Connelly y Clandinin, 1995; Denzin, 1997); y, en cierta manera, auspiciada por mi encuentro con la basada en las artes (McNiff, 1998; Barone y Eisner, 2006, 2012). El relato permite reconstruir la experiencia a partir de lo recordado o interpretado (Lindón, 1999); y, el texto, ofrece detalles y significados que en otras formas de indagación no se manifiestan; incluye percepciones subjetivas, deseos e intenciones (Bolívar, Domingo y Fernández, 2001); en una dialéctica, entre lo esperado, lo previsto, lo que al final ocurre, entre lo que debe o puede ser, entre memoria e imaginación, nunca inocente (Bruner, 2003).

Después será necesario triangular perspectivas, confrontando y complementando con las voces; por eso es necesario compartir las experiencias.

³ Esto justifica que el texto se redacte en primera persona.

El valor del arte y su precarización

Ante todo debo disculparme porque soy educadora: me dedico a la educación artística; y, soy consciente, por experiencia, de su falta de valor. A nadie le importa lo que haga, ni siquiera a los padres de quienes enseño, pero tampoco a las administraciones públicas —que siempre son políticas—. Esto es una ventaja, pero también un inconveniente, en el fondo, una consecuencia. Lo peor, es que tampoco importa a los profesionales de las artes —y esa es la pena, el mayor daño que nos hacemos—. No nos engañemos, todos sabemos (tenemos ese prejuicio) que el que vale, vale y el que no, se dedica a la enseñanza; y en concreto, si es a la enseñanza de las artes, tiene, aun menos valor. ¿Cuándo comprenderemos que los niños de hoy son los hombres del mañana? Mientras, gran parte de los titulados en Bellas Artes terminan en la docencia como actividad profesional, no se nos prepara para ello, aún más, la mayoría, al menos en principio, reniega de ello. Pero, si no hay maestro, no habrá alumnos.

Yo he tenido la «suerte», no solo, de ser una de tantos estudiantes de Bellas Artes que nunca pensó dedicarse a la enseñanza —llegué por casualidad, y aquí sigo— sino además, de «enredarme» entre la mediación y el arte terapia (otro mundo de límites confusos). Fue en estos lugares, donde conocí las posibilidades del arte contemporáneo para trabajar la identidad, el arte social y el activismo; sobre todo aprendí de las relaciones entre el arte y la salud; y terminé descubriendo las posibilidades de la experiencia artística para el bienestar personal y ante los retos sociales (Callejón-Chinchilla, 2012). Ser consciente de todo esto, me anima a luchar por la formación artística.

De mero entretenimiento cuando era niña, a expresión creativa de joven, he terminado considerando la «necesidad» del arte para el desarrollo integral (sí, necesario y no solo útil). Durante unos años, algunos compañeros me comentaban sus dudas: quizás es solo para niños (y artistas), un medio de comunicación «excusable», cuando ya se domina otro, lo que podía justificar la falta de interés social. Pero yo, ya estaba convencida: El arte hace la vida distinta (Azúa, 1996), es necesario para una vida

completa —como muestran sencillamente, Elio González y Rubén Tejerina (2014), cuando van nombrando artistas de distintas disciplinas y épocas diciendo que el mundo no sería igual sin ellos—.

Pero no parece que la sociedad comparta mis ideas; para la sociedad el arte no tiene valor. Al no tener valor, todo a su alrededor se precariza; exceptuando aquello que, de alguna manera, consigue convertirse en espectáculo (lo cual no significa que tenga más valor artístico, ni siquiera para la persona o el bien social). ¿Quién paga por el arte?

El artista plástico, especialmente, ha de ser de los reconocidos, si no, en muchos casos, se ha de costearse el mismo, incluso, para mostrar su obra.

Es difícil conseguir proyectos (de investigación especialmente) —o lo tenemos más difícil que en otros ámbitos de conocimiento—. En este ámbito, además, el arte comparte con las humanidades dificultades metodológicas, además de la falta de consideración social. Teresa Eça, presidenta de la Asociación de profesores de artes visuales de Portugal (APCVEV) y de la Sociedad Internacional de Educación por medio de las artes (INSEA), señalaba que quizás para conseguir un proyecto, debiéramos quitar la palabra arte y cambiarla, por ejemplo, por la de creatividad —aunque, como nosotros sabemos, el arte sea mucho más—.

Pero, sobre todo vemos la falta de consideración social, en su enseñanza. Por un lado, en lo no formal: ¿Quién imparte la educación artística?, ¿qué se imparte? Pues en muchos casos los docentes nos son profesionales, no se exige una titulación. Y, por otro, en la educación formal básica, en el horario escolar, ¿cuántas horas se imparten? Algunos niños pueden tener una hora a la semana, otros incluso, demasiadas veces, ninguna. Creo, que lamentablemente, no se ofrece educación artística (ni estética), al menos en nuestro país, al conjunto de la población. De ahí mi rechazo a las «actividades culturales» en las escuelas, pues esto «invita» a considerar éstas —entre las que están las actividades artísticas— como formación extraescolar; lo que justifica su exclusión del

sistema, al menos, del horario, como actividades menos necesarias. Y, de nuevo nos encontramos que las exigencias para los docentes no son suficientes. Realmente no existe la «profesionalización» de las artes —aunque suene extraño, es real—; ni tampoco interés por hacerla, ni la unión necesaria para ello. Mientras, sigue aprovechándose el intrusismo —apoyado incluso desde las instituciones— y aspectos que desde otros ámbitos de conocimiento se recogen, por nuestro desprecio ante ellos.

En este aspecto, no podemos negar la sociedad que vivimos, y, en ella —nos guste más o menos—, es preciso demostrar la utilidad. En el campo de las artes, en la actualidad, no hemos sabido «vendernos». Y, en esto, nosotros mismo tenemos parte y culpa, pues seguimos avivando el mito romántico; a pesar de los intentos de las instituciones, los mercados y los propios artistas por vender sus productos, con propuestas de arte social, de acción, en la calle que implican a algunos, pero siguen siendo discutidas y criticadas por la mayoría de la población. Como ya señalamos desde hace años, es un círculo vicioso: sin formación artística no habrá sensibilidad y sin esta, espacio para ello. (Callejón-Chinchilla y Aznárez-López, 2008).

Tampoco existen conceptos, metodologías, líneas de actuación claros, para hacerlo. Hemos de reconocer que el arte es una forma de conocimiento complejo (Morin, 1990); por ello, puede ser difícil, pero no imposible hoy, que se concibe el orden en el caos (Prigogine, 1999), que las emociones son estudiadas por la neurología (Damasio, 1994), etc.

¿Qué hacer? ¿Qué estamos haciendo ya?

Reconocer la situación ya es importante, pero solo el primer paso para provocar el cambio.

Ante la falta de profesionalización, hace falta unión —más allá de las diferencias que hubiera—, análisis y consenso (del profesorado y del especialista) —teniendo en cuenta, que, como señalaba Munari (1981), la reflexión no

elimina la creatividad, solo es previa, para evitar esfuerzos innecesarios, para no creer que estamos haciendo algo nuevo, si ya está inventado—. Para defender el valor del arte se precisan líneas comunes de actuación, metodologías eficaces y no solo buenas prácticas; y, además, saber comunicar, defender, con palabras o no, pero de manera que el otro entienda, las posibilidades del arte, sus beneficios, lo que puede aportar a la sociedad a la calidad de vida y el bienestar, para el desarrollo humano.

Junto a esto, se precisa formación —tanto para aquellos que se dedican o van a dedicar a la enseñanza del arte como para el conjunto de la sociedad— comenzando desde las edades más tempranas; pues educando a los niños, podemos atraer a los padres.

Y tampoco estaría mal situarnos en círculos de poder —aunque no nos guste—.

En 2004, con otros compañeros —y con José Pedro Aznárez López como director—, creamos la revista *Red Visual: Revista digital de educación artística y cultura visual*⁴, porque veíamos la necesidad de ser reconocidos, de visibilizar lo que se hacía. Pero nos encontramos con la dificultad de encontrar quien hiciera cosas de interés y además tuviera tiempo para publicarlas.

En 2006, el Colegio de licenciados y doctores en Bellas Artes de Andalucía, se unió a las universidades en la organización de un Congreso sobre la Educación Artística, como continuación de los Simposios de Profesores de Dibujo y Artes Plásticas que se realizaban bianualmente en el ámbito andaluz, —siempre con una asistencia de unos 200 o 300 participantes de enseñanzas medias y profesionales—. Esto supuso un encuentro que permitió que unos años más tarde, en 2008, aprovechando que en las universidades se estaba viviendo un momento de cambio, de reestructuración, se participara en unas jornadas, que en su momento fueron bastante satisfactorias y a las que asistieron profesores encargados de la formación básica en educación artística (Educación infantil y primaria) y docentes en las antiguas titulaciones de Magisterio de distintas universidades andaluzas —buscando impulsar

⁴ <http://www.redvisual.net>

la educación artística consideramos necesario trabajar desde la base, puesto que lo que haya en niveles superiores dependerá de su presencia y efecto en los anteriores—.

Todos fueron invitados; participaron representantes de Sevilla, Granada, Málaga, Huelva, Jaén y del CES Cardenal Spínola (CEU-Andalucía), con la intención de presentar la situación del área en cada universidad, compartir propuestas y, en lo posible, hacer frente común. Allí se planteó la necesidad de:

- a) Seguir en contacto, dando a conocer los pasos y avances de cada uno, entendiendo que la unión hacía la fuerza y que solo así podríamos ser creíbles y más efectivos.
- b) Realizar conjuntamente una justificación del área, buscando consensuar las necesidades de formación básica para que todos los programas educativos fueran en una misma línea y con un mismo lenguaje: reflexionar y debatir sobre la justificación, metodologías y contenidos de la educación artística, incluso, en un abanico de formación más amplío (no solo limitado a la formación básica) sino también sobre la presencia de la educación artística en otros niveles educativos, grados, educación de posgrado, etc.
- c) Comunicar lo trabajado e invitar a otros compañeros del área para ir ampliando el círculo, incluso contando con otros colectivos que también estuvieran implicados en la formación-educación-animación artística o se interesaran por ella (en lo formal y en lo no formal) para repensar juntos las estrategias, los posibles caminos a seguir.
- d) Buscar ser una plataforma de encuentro y diálogo para el impulso de la educación artística y hacerlo con la participación de todos. Por este orden y en continua reflexión, formación, acción. (Callejón-Chinchilla y Aznárez-López, 2008).

Pero la vida es compleja, y más cuando hemos de pelear sin pausa y con prisa pues llegan por detrás los jóvenes de currículo rápido (JCR) auspiciados por los que ya están mejor situados a quitarnos el sustento que nos

da el trabajo, que nos hemos ganado muchos, con sudor y a costa de nuestro propio talonario. Y como es necesario, nos convertimos no solo en artistas-investigadores-docentes, —como reza actualmente la a/r/tography (Irwin, 2004)— sino, además en administrativos, gestores culturales y de formación, editores, etc., lo que nos impide avanzar más.

En 2016, en el desánimo, volvimos a encontrarnos en el congreso de Educación artística y visual —que seguimos organizando, cada vez en una localidad, y esta vez, ya fuera de Andalucía, en Extremadura—; surgió, en el grupo, la necesidad de unirse para posicionarse. Ya, entonces, yo tenía claro que más que los papeles, me interesaba la educación artística. En 2012 hicimos un intento de empresa Spin-off de la universidad, entre cuyas acciones se encontraban la publicación. Aunque aquello fracasó, nos quedamos con las líneas editoriales y algunas colecciones comenzadas como las de *Catálogos de arte* o *Arte y salud* y una prevista sobre *Arte y educación*. Me interesaba el trabajo que estaban haciendo algunos compañeros en la Universidad de Huelva, Granada, Málaga, Barcelona, y ya les había propuesto a algunos, que redactaran o intentaran escribir sobre sus metodologías de/en/para la creación, más que sobre las prácticas concretas sobre las metodologías de fondo que subyacían en ella. Al descubrir en aquel congreso otras propuestas, y con la intención de *tener evidencias*, y ya que yo, por mi categoría profesional no podía en mi universidad pedir un proyecto de innovación docente, otro, desde otra universidad lo haría. Conseguimos implicar a profesores de otras Universidades (País Vasco, Galicia, La Rioja, Madrid, etc.) y pasar una primera evaluación; pero el cambio de personal —seguramente político—, decidió que se haría allí, en aquella universidad y sólo después de la investigación y la difusión, se abriría a otros. Y esto, ¿a quién beneficia?

Conclusiones

Está claro que es difícil. Pero, ya sabemos lo que hay, la mención de calidad es discutible y «no es oro todo lo que reluce». Podemos. Hay que formarse y ser rápidos. Aprender a venderse. Jugar con las mismas cartas: mostrar utilidad y eficacia.

Referencias

Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) (2004). Libro Blanco Títulos de Grado en Bellas Artes, Diseño y Restauración. Extraído el 20 de diciembre, 2017 en http://www.aneca.es/media/150332/libroblanco_bellasartes_def.pdf

Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) (2005). Libro Blanco Título de Grado en Magisterio. Volumen I y II. Extraído el 20 de diciembre, 2017 en http://www.aneca.es/modal_eval/docs/libroblanco_magisterio1_v5.pdf y http://www.aneca.es/modal_eval/docs/libroblanco_magisterio2_v5.pdf

Azúa, F. de (1996). Artista. En Diccionario de las artes. Barcelona: Planeta.

González, E. y Tejerina, R. (2014). Muertos de hambre. [Vídeo]. <https://www.youtube.com/watch?v=6X08zzXWzag> (13 diciembre de 2017)

Barone, T. y Eisner, E. (2012) Arts Based Research. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.

Bolívar, A., Domingo, J. y Fernández, M. (2001). La investigación biográfica-narrativa. Enfoque y metodología. Madrid: La Muralla.

Bruner, J. (2003). La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

Callejón-Chinchilla, M.D. (2012) Educación y terapia artística. Implementación de un proyecto de teatro negro. Tesis doctoral, Departamento de Didáctica de la Expresión

Musical, Plástica y Corporal Universidad de Jaén. <http://ruja.ujaen.es/handle/10953/365>

Callejón-Chinchilla, M.D. y Aznárez-López, J.P. (2008). Repensar de nuevo la educación artística. Solo seremos, si queremos. Teodosio 5, 88, Tercer trimestre, 3-6. Sevilla: COLBAA.

Connelly, F. M. y Clandinin, D. J. (1995). Relatos de experiencia e investigación narrativa. En J. Larrosa, R. Arnaus, V. Ferrer, N. Pérez, F. M. Connelly, D. J. Clandinin y M. Greene. Déjame que te cuente: ensayos sobre narrativa y educación (pp. 11-59). Barcelona: Laertes.

Damasio, A. R. (1994). *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*. New York: Grosset/Putnam.

Denzin, N. (1997). Ethnographic poetics and narratives of the self. En *Interpretive Ethnography*. (pp. 199-228). London: Sage.

Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología. (2007). Libro blanco de la interrelación entre Arte, Ciencia y Tecnología en el Estado español. <http://www.fecyt.es/> (20 de diciembre de 2017).

Irwin, R. L. (2004). *A/r/tography: A metonymic métissage*. En R.L. Irwin y A. De Cosson (eds.). *A/r/tography: Rendering self through arts based living inquiry*. (pp. 27-38). Vancouver, BC: Pacific Educational Press.

Lindón, A. (1999). Narrativas autobiográficas, memoria y mitos: una aproximación a la acción social. *Economía, Sociedad y Territorio*, II (6), 295-310. Extraído el 12 de enero, 2018 en http://www.fts.uner.edu.ar/secretarias/academica/catedras_en_linea/tfoi/mat_catedra/analisis/Lindon_est_volIII_num6_1999.pdf

McNiff, S. (1998). *Arts-Based Research*. London: Jessica Kingsley.

Michaud, Y. (2009) *Filosofía del arte y estética*. *Disturbis*, 6. Otoño 2009. Extraído el 2 de enero, 2017 en <http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis567/Michaud.html>

Montenegro Ortiz, C.M. (2014) Arte y experiencia estética: John Dewey. Revista nodo 17 (9), 95-105 julio - diciembre 2014. Extraído del 10 de enero, 2018 en <http://csifesvr.uan.edu.co/index.php/nodo/article/viewFile/362/262>

Morin, E. (1990). Introduction à la pensée complexe. Paris: Le Seuil.

Munari, B. (1981). Da cosa nasce cosa. Roma-Bari: Laterza.

Prigogine, I. (1999). Las leyes del caos. Barcelona: Crítica.

Robinson, K. (2010). Bring on the learning Revolution. [Vídeo]. TED2010. TED, Tecnología, Entretenimiento, Diseño. EEUU. Extraído el 20 de diciembre, 2017 en https://www.ted.com/talks/sir_ken_robinson_bring_on_the_revolution

Trap y fama de YouTube.

Sara Díez Rasines. Miembro del grupo de investigación Ikersoinu (Investigación Sonora y Espacio Artístico). Dpto. de Arte y Tecnología. Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea.

Resumen

Aunque nos centraremos en el trap en España, hemos de empezar hablando de sus orígenes, un subgénero de la música rap que apareció a principios de los 90 en el sur de Estados Unidos. David Drake escribió para *Complex* que el trap en el principio de los 2000 no era un género, era un lugar.

El trap en España empieza a aparecer sobre 2013, con Kefta Boyz (más tarde, Pxxr Gvng), grupo que reunía, entre otros, a Yung Beef, Cecilio G, Khaled o El Mini. Ellos son los que más han destacado posteriormente, pero en sus inicios eran casi diez personas bajo un mismo pseudónimo. También hay que destacar lo que estaba ocurriendo en Madrid con gente como D. Gómez, M. Ramírez o Big Jay.

El apartado visual y de las redes sociales es algo que tienen en común todos los grupos de trap en España, pues han sabido utilizar estas herramientas a la perfección, desde las musicales, como YouTube o SoundCloud, a las más generales como pueden ser Facebook, Twitter o Instagram. Era sorprendente ver cómo los Kefta Boyz tenían que crear más de una cuenta de SoundCloud para poder subir nuevos temas o como Cecilio G también estaba lanzando nuevas *mixtapes* con asiduidad.

Es también interesante ver cómo la estética de internet que podía venir marcada por nombres como Yung Lean, llega a España y se transforma, ensuciándose.

En definitiva, la aparición de algunos de estos artistas en la escena musical española no sólo ha servido para que el rap y el trap hayan llegado a una mayor cantidad de público, sino que también ha permitido nuevas formas de entender la música, el arte, la moda y las redes sociales. Quizás hace unos años era impensable grabar un videoclip con un móvil.

Palabras clave

Trap, fama, YouTube, España, internet.

Abstract

Although we will be focusing on trap music in Spain, we have to briefly refer to its origins, a subgenre of rap music that appeared in the early 90s in the southern states of the USA. David Drake wrote for *Complex* something to the purport that, in the early 2000s, trap was not a genre but a place.

In Spain trap music appeared around 2013 with such groups as Kefta Boyz (later Pxxr Gvng), which included Yung Beef, Cecilio G, Khaled or El Mini, among others. These are the most outstanding members, but in its beginnings, it was made up of about ten people. Meanwhile, in Madrid, the works of D. Gómez, M. Ramírez and Big Jay are also worthy of note.

It is worth noting that the internet esthetic trends set by the likes of Yung Lean experiment a transformation on arriving in Spain. They become dirtier.

All in all, the appearance of some of these artists in the Spanish music scene has not only enabled rap and trap to reach a wider audience, it has also been instrumental in introducing new ways of understanding music, art, fashion and the social media. Only a few years ago, not many artists would have dreamed of recording a video clip on a mobile phone.

Keywords

Trap, public acclaim/popularity, YouTube, Spain, the Internet.

Trap y fama de YouTube.

Sara Díez Rasines

Desde el siglo XIX, cuando Marx trazó la radiografía del capitalismo, notó que uno de sus elementos más característicos e interesantes era la generación de contradicciones dentro de su propio funcionamiento, las cuales, más allá de paralizarlo o provocar su colapso, se convierten en una especie de combustible para mantener la maquinaria en marcha. En parte Marx atribuyó esta cualidad a la propia burguesía, que en su consideración era la clase social más revolucionaria de la historia pues, a diferencia de otras, configuró poco a poco un modo de producción económico distinto a los que lo precedieron, que fundamenta su existencia en la renovación constante de sus medios de producción a nivel técnico, pero también ideológico, estructural y superestructuralmente.

Desde finales del siglo XX, la crítica al capitalismo hecha desde una perspectiva ambientalista ha considerado que el fin definitivo de este modo de producción sobrevendría en el momento en el que descubriéramos que la Tierra había llegado a su límite a nivel recursos. Otros se han preguntado si el capital no se repondría también a esto, si cuando ocurriera ese momento, el sistema habría desarrollado ya la manera de superar dicha contrariedad. Y esa es la dicotomía: la continuidad o el colapso. Entre los que se inclinan por esto último, una de las perspectivas más radicales al respecto es la del «aceleracionismo», cuyos orígenes podrían ubicarse en la tendencia de algunos críticos del capitalismo y que se nutrió de ciertas ideas del posmodernismo francés de Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard y Jean Baudrillard, y que finalmente se consolidó

como un movimiento propio en 2013, cuando Alex Williams y Nick Srnicek publicaron su Manifiesto aceleracionista, en el cual, en el mejor estilo de las vanguardias políticas y artísticas, lanzaron una proposición sobre el estado actual del mundo en relación con el capitalismo y, en especial, sobre esa «aceleración» que al parecer le es propia.

El futuro es la capacidad abstracta de la conciencia para concebir la intensificación de una experiencia y proyectar esa representación más allá de la propia posición temporal del sujeto. El cuerpo y la percepción edifican la temporalidad en relación con el mundo físico e intersubjetivo, aunque según Franco Berardi, hoy la utopía virtual se ha comido al futuro, lo ha sustraído de la esfera de la imaginación y la voluntad humana, culminando en una conciencia social distópica, en un totalitarismo sin voluntad. El hecho de no tener perspectivas de futuro nos hace acostumbrarnos a convivir con la desesperación y el pánico generalizado.

Y es que, abordar el arte desde lo especulativo implica también pensar otros mundos posibles a partir de la invención de futuros que escapen a la lógica de la continuidad y que sigan teniendo la posibilidad de sorprendernos. Para continuar hablando de todo ello, decir que hay un grupo de música en España que ha conseguido colocarse en lo más alto de la industria musical en un periodo de tiempo muy breve, este es Pxxr Gvng. Especular es formular esas preguntas en forma de ficciones de futuro y buscar respuestas posibles. Especular sobre el futuro es también hacerlo sobre el presente y el pasado, crear fabulaciones contemporáneas, relatos densos que conducen al pensamiento.

En el planteamiento de Marx y Engels está implícito que las relaciones que el capitalismo construye son de tipo económico, relaciones en beneficio del propio capital, relaciones de producción, de flujo de mercancías, de consumo, etc. Williams y Srnicek, por su parte, se apoyan en una noción de otros pensadores, los franceses Deleuze y Guattari: si el capitalismo es capaz de construir relaciones de producción es a costa de otro tipo de relaciones, en detrimento de las relaciones sociales y también de la relación entre la humanidad como especie y su entorno.



Figura 1. Pxxr Gvng x Puma. De izquierda a derecha: Kaydy Kain, Khaled, Steve Lean y Yung Beef (aka Lana del Rey aka El Seco aka Fernandito Kit Kat). Por Héctor Pozuelo. 25 Gramos. 27/02/2015.

Aunque nos centraremos en el trap español, vamos a comenzar hablando de sus orígenes: un subgénero de la música rap que apareció a principios de los 90 en el sur de Estados Unidos. David Drake dijo hace unos años que el trap en el principio de los 2000 no era un género, era un lugar; haciendo referencia a los barrios más pobres de Atlanta donde se encuentran las *trap houses* (término con el que se denomina a las casas donde se vendía y producía droga).

Algunos de los artistas que más destacaron al principio fueron Three 6 Mafia o Cool Breeze, quienes lanzaron singles de letras un tanto violentas. Estos temas contaban con fuertes bases producidas con sonidos 808 (la Roland TR-808 Rhythm Composer) que luego, a partir de los 2000, empezaron a comercializarse, y a día de hoy tienen un precio considerable, principalmente gracias a: Gucci Mane y Lex Luger.



Figura 2. Roland TR-808 Rhythm Composer. La Roland TR-808 Rhythm Composer fue una de las primeras cajas de ritmo programables (“TR” era la abreviatura de *Transistor Rhythm*). Introducida por Roland Corporation en 1980, fue concebida originalmente para la creación de demos por músicos de estudio. Como cajas de ritmos de Roland anteriores, su sonido no se asemejaba al de una batería real. Debido a que la TR-808 apareció unos meses después de la Linn LM-1 (la primera caja de ritmos en usar samples digitales), los profesionales generalmente la consideraban inferior en cuanto a la calidad de los sonidos. Sin embargo, el precio de la TR-808 en el momento de su lanzamiento (1.000 \$) era considerablemente más asequible que los 5.000\$ de la LM-1. Wikipedia. 15/09/2017.

Algunas ficciones de futuro llevan implícito un gesto de reposicionamiento, que dispersa el ideal de un origen en el pasado y multiplica los presentes al margen del impulso de su racionalidad retrospectiva. Un movimiento que se abre hacia los futuros en plural no puede tener sino su contrapartida en todas las conjugaciones temporales.

Las aperturas (que resquebrajan la hegemonía del presente) pueden ser entendidas como prácticas creativas en sí mismas, resultado de una actividad siempre relacional entre los humanos y sus entornos, e inmanente al proceso de la vida. De esta manera, la especulación como herramienta de quiebre no puede dirigirse hacia un futuro, ni construir una historia. Es en la pluralidad de perspectivas que reconoce en donde gana su sentido poético y político. A través de este cúmulo de relatos

dispersos —y cuya dispersión protege de convertirse en verdades dominantes— es como se exploran los múltiples senderos e historias ignoradas u omitidas de las artes, que incluyen artistas, materiales, tecnologías o zonas geopolíticas excluidas de los relatos repetidos y comúnmente aceptados.

El trap en España comienza a aparecer sobre 2013, con Kefta Boyz (posteriormente, Pxxr Gvng), grupo que reunía, entre otros, a Yung Beef, Khaled o El Mini. Aunque el término es aceptado y reconocido en 2016. Ellos son los que más han destacado hasta el momento. También hay que destacar lo que ocurría en Madrid con D. Gómez, M. Ramírez o Big Jay, y en Barcelona con Cecilio G o P.A.W.N. Gang.

En los comienzos, todos los componentes de Pxxr Gvng vivían en diferentes partes de Europa: El Mini en Londres, Yung Beef en Marsella y Khaled en Granada. Comenzaron a trabajar como colectivo en la distancia y, aunque sacaban muchos temas de forma individual bajo el nombre de Kefta Boyz, también hicieron canciones juntos, como el hit *Million Euros Leggins* en 2013. Quizás la referencia más clara que ayudó a entender a Kefta Boyz y en particular a Yung Beef fue la primera *mixtape* que sacó oficialmente, *A.D.R.O.M.I.C.F.M.S.* (en 2018, estamos a la espera de su cuarta *mixtape*), subida a Mediafire un 25 de diciembre de 2013 y que posicionó temas como la propia *Intro* o *Ratchet Luv (Amor de Yoli)* entre los mejores del año y a bajo coste, realmente.

Y es que, sería muy complicado imaginar un grupo de música unos cuantos años atrás produciendo tal cantidad de contenido y con medios tan precarios, por la falta de internet. En 2014, D. Gómez, Yung Beef, Khaled y Steve Lean se asientan en Barcelona y forman oficialmente Pxxr Gvng. Una etapa clave en su carrera porque les permitió colaborar con otras personas, como con Cecilio G, y también poder producir su música de una forma más profesional.



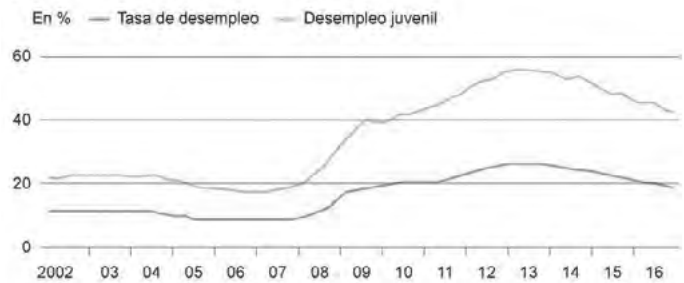
Figura 3. Cecilio G en La3, Valencia. *MadGirlsMagazine*. 25/03/2016.

El trap en España es un género que viene de los barrios obreros y el contenido de las letras puede llegar a ser muy pobre, no obstante, ha conseguido llegar hasta un público mucho más amplio que lo que han conseguido otras personas dentro del rap. En la reciente entrevista para el suplemento Tentaciones del diario El País, que podemos ver en YouTube con Ernesto Castro, Yung Beef comentaba una cosa bastante interesante: aunque ellos hagan música para la clase más baja que está en las calles, por culpa del desempleo y la crisis en España, todos acabamos conociendo o teniendo una persona cercana de este perfil más bajo, siendo mucho más fácil sentirnos identificados con ellos que antes (aunque también reconoce que todo esto está cambiando en la actualidad).

En otra conversación para Vice subida el 1 de marzo de 2016: *Música barata y fama de YouTube*, Cecilio G y El Coleta hablaban ya un poco de todo ello, entre otras cuestiones. Apuntan cómo la gente joven ha dejado de estudiar, ya no hay trabajo y «se ha tirado a los bares y menos mal que están llenos, y menos mal que no vacíos» (Cecilio G). También comentan que la música es barata en todos los aspectos, desde la producción hasta la distribución.

Ellos no quieren tener nada que ver con las instituciones ni con el sistema establecido, puesto que ya lo han probado (véase Pxxr Gvng con Sony hace unos años). Quieren hacer todo lo que realmente desean en todo momento, ser sus propios jefes, tomar el control de todo aquello que producen y construir sus directos de una forma contraria a todo lo establecido con anterioridad. Cuando el sistema cultural se sostiene en la precariedad y en la competitividad, los vínculos entre iguales corren el riesgo de fracturarse. Y es que, en realidad, no son músicos ninguno de ellos, tan sólo juegan a mostrar conceptos. No quieren quedarse fuera de lo que está pasando, porque están pasando nuevas cosas cada día a una velocidad acelerada.

■ Evolución del desempleo



Fuente: OCDE.

Nathalie Orroffre / EL MUNDO GRÁFICOS

Figura 4. Según está recogido en el *Economic Review-2017 Spain*, que presentó el propio Gurría junto al ministro de Economía, Luis de Guindos, **el paro juvenil roza el 43%, lo que supone más del doble de la tasa de desempleo.** La cuestión es tan grave, señala la OCDE, que existe un riesgo real de que haya una «generación perdida» sin oportunidades para labrarse una carrera profesional.

El problema afecta, incluso, a los licenciados universitarios, pero, sin duda, los que peores perspectivas presentan son los jóvenes que no tienen formación ya que sus posibilidades de acceder al mercado laboral, subraya el organismo, son muy reducidas. Esto, en buena parte, es la consecuencia de que **España sea el país de la Unión Europea con una mayor tasa de abandono escolar:** un 20%, cifra que contrasta con el 11% de la media de la UE, el 7% de Irlanda o el 5% de Polonia. El Mundo. 15/03/2017.

La superproducción, o hiperactividad, es otra característica notable de estos artistas. Tienen sus propios sellos independientes (La Vendicion Records o Poland Music); sin unos objetivos marcados ni pretensiones económicas, sólo por pura diversión, una consigna muy punk esta, y sacan temas y videos cada muy poco tiempo.

La aparición de Pxxr Gvng en la escena musical española no sólo ha servido para que el rap y el trap hayan llegado a una mayor cantidad de público, sino que también ha permitido nuevas formas de entender la música, el arte, la moda y las redes sociales. Quizás hace unos años no era posible llegar a imaginar el poder grabar un videoclip con un móvil o que los estilismos fueran así de radicales, pero el hecho de que estos artistas hayan aparecido y de que hayan creado una discusión sobre ellos mismos, permite abrir mucho más las miras a la hora de entender un género musical como el rap. Ahora podemos incluso encontrar en la escena mujeres como La Zowi, Ms Nina o Bad Gyal.

El apartado visual y de las redes sociales es algo que tienen en común todos los grupos de trap en España, pues han sabido utilizar estas herramientas a la perfección, desde las musicales, como YouTube o SoundCloud, a las más mediáticas como pueden ser Facebook, Twitter o Instagram. Era, y es, sorprendente ver cómo tenían que crear más de una cuenta de SoundCloud para poder subir nuevos temas, ya que si no es de pago hay un límite establecido de contenido.

El relato de estos artistas se articula como una respuesta a la producción atemporal, en la que se entretejen conceptos filosóficos de Deleuze y Guattari y de algunos de sus interlocutores filosóficos en su encuentro y desencuentro con diversas prácticas artísticas. Un ejercicio que aboga por un futuro de la estética continuamente problemático, en orden de preservar su potencial creativo, irreductible a la anticipación, al cálculo y a la predicción. Un futuro ajeno a cualquier formulación lineal, agrietado, en permanente renovación.



131

DIRECCIÓN CREATIVA CORDOVA CANILLAS.
 FOTOGRAFÍA TEDDY BORRA.
 ESTILISMO ANA MURILLAS.
 TEXTO CLARE O'HEIRE.
 PELO Y MAKE UP RUBÉN MARIÑO (KASTEL AGENT)
 PARA MAC COSMETICS Y MOROCCANOIL.
 ASISTENTE DE FOTOGRAFÍA PABLO DE PASTORS.
 ASISTENTES DE ESTILISMO PATRICIA WALTZ Y SENGIO GUERRERO.
 ASISTENTE DE MAKE UP ALBA GONZÁLEZ.

PODER

LA ZOWI: TRIKINI MISSIVY PARA WEB-HAUS, CHAQUETA JUST CAVALLI,
 SHORTS TOMMY JEANS, BOTAS JIMMY CHOO, AROS DE LA ESTILISTA.

MS NINA: CAMISETA ANTIDOTO DR, PERFECTO DE
 CUERO VINTAGE, SHORTS Y PENDIENTES DE MS NINA.

BAD GYAL: CHAQUETA DE CHÉDAIL LACOSTÉ, TOP NIKE PARA AN LAB,
 CADENA GUCCI, AROS DE LA ESTILISTA.

Figura 5. La Zowi, Ms Nina y Bad Gyal. #Vein8 Poder. Vein Magazine. 05/08/2016.

Debemos pensar el arte en relación con el tiempo, pasados, presentes y futuros virtuales, actuales, ausentes, permanentes, irrelevantes y especulativos que se ponen en juego desde una perspectiva anclada y materialista. Pxxr Gvng, por ejemplo, nos lleva a evidenciar los momentos de ruptura que alteran la linealidad del tiempo y la hegemonía del presente en términos económicos, políticos y sociales, y continúan jugando con este último mientras nos enfrentan a una nueva situación que fuimos incapaces de pensar con anterioridad.

Yung Beef ya comunicaba en la entrevista, anteriormente citada, que las cosas a su alrededor se sucedían demasiado rápido y que no quería quedarse

fuera. Es contra esa aceleración del mundo, sofisticada e intrusiva propia del sistema capitalista, que podemos especular. Conjuramos la preeminencia de la productividad y la acción, con la subversión que implica el cansancio en la contemporaneidad, puesto que, si no somos capaces de plantear una suerte de resistencia, la temporalidad 24/7 (una de las máximas del trap) neutralizará cualquier posibilidad de imaginar un futuro mejor. A través del arte y la música, se puede constelar un pasado para el cansancio como resistencia y —en el mismo movimiento— imaginar un futuro con nuevas estructuras para la reapropiación de nuestros cuerpos y sus tiempos, colonizados, fragmentados y acelerados.

Sobre el rol de los cuerpos en la construcción de imaginarios y en las prácticas de futuro en el arte, podemos cuestionar otra de las máximas del capitalismo: el ser auténtico. Se nos interpela que seamos nosotros mismos/as, cuando en realidad se nos está diciendo que finjamos que somos nosotros/as mismos/as mientras representamos el rol que esperamos de ti. Las paraficciones se entienden como una estrategia para ir más allá de los estereotipos mientras se los evidencia y cuestiona. Proponer un futuro cercano donde los artistas paraficcionales se multipliquen y se tornen ubicuos no es para nada inconveniente.

Nos hemos centrado en el análisis de casos en los que se visibilizan y reconstruyen prácticas artísticas vinculadas a la producción y la cultura industrial, con especial hincapié en los materiales, la materialidad y los procesos de producción. La mayoría de estas historias emergen de archivos informales. Aquí se realiza un ejercicio de relectura histórica de la música más reciente resaltando zonas poco trabajadas, o directamente ignoradas, en los relatos oficiales. Centrándonos en la evidencia de los vestigios materiales de las piezas y del entendimiento de su proceso de creación tácito, como otras formas testimoniales que van más allá de la metainformación contenida en los relatos orales, la historia y los documentos.

Desde perspectivas diversas, muchas personas y colectivos se animan a abordar el qué pasaría si... por ejemplo, en torno a los nuevos medios, en diversas

plataformas contemporáneas, en Instagram como @_discontinuum_, o el @elbloque_television (también en YouTube). Especulan pasados, multiplican presentes y proponen futuros. Abren grietas.

Referencias

- Appadurai, A. (2001). La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Armen, A. y Reis, M. (comps.) (2017). Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Berardi, F. (2014). Después del futuro. Desde el futurismo al cyberpunk. El agotamiento de la modernidad. Madrid: Enclave de Libros.
- Boltanski, L. y Chiapello, E. (2002). El nuevo espíritu del capitalismo. Madrid: Akal.
- Brea, J.L. (2001). La era postmedia. Consorcio de Salamanca, 2002 El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural. Murcia; Cendeac.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1991/2006). ¿Qué es la filosofía? Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (1986). Foucault. Barcelona: Paidós.
- García Canclini, N. (1995). Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización. Mexico D.F.: Grijalbo.
- García Canclini, N. (1999). La globalización imaginada. Barcelona: Paidós Ibérica.
- García Canclini, N. (2001). Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Guattari, F. (2004) El capitalismo mundial integrado. Plan sobre el planeta. Madrid: Traficantes de sueños.

Huhtamo, E. y Parikka, J. (eds.) (2010). *Media Archaeology. Approaches, Applications and Implications*. Berkeley / Los Angeles / Londres: University of California Press.

Ingold, T. (2009). *The Textility of Making*. En *Cambridge Journal of Economics*. Vol. 34, n.º 1, págs. 91-102.

Latour, B. (1998). *La tecnología es la sociedad hecha para que dure*. En M. Doménech y F. J. Tirado (eds.). (2004). *Sociología simétrica*. Barcelona: Gedisa.

Lazzarato, M. (Coord.) *Capitalismo cognitivo. Propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de sueños. Véase <http://www.traficantes.net> Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control Madrid: Traficantes de sueños.

Lippard, L. (2004). *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico*. Madrid: Akal.

Liotard, J. F. (1987). *La posmodernidad (explicada a los niños)* Barcelona: Gedisa. [Versión original de 1986].

Read, H. (2000). *Arte y alienación*. Valencia: Ahimsa ed.

Rosenberg, H. (1996). *The anxious object. Art Today and Its Audience*. New York: Horizon Press.

Stengers, I. (2010). *Cosmopolitics 1*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Zielinski, S. (2006). *Deep time of the media: toward an archaeology of hearing and seeing by technical means*. Cambridge: MIT Press.

A.A.V.V: *Del mono blanco al cuello blanco. Transformación social y práctica artística en la era postindustrial*. Editado por la Generalitat Valenciana.

A.A.V.V: *Textos completos de la Internacional situacionista*. Vols.1, 2 y 3 Coordinación y traducción: Luis Navarro. Vol. I: *La realización del arte: Textos de Internationale Situationniste #s. 1-6 (1958-61) más Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional, de Guy Debord (1957)*. Madrid: Literatura

Gris, 1999. Vol. II: La supresión de la política: Textos de Internationale Situationniste #s. 7-10 (1961-66) más Las tesis de Hamburgo en septiembre de 1961, de Guy Debord (1989). Madrid, Literatura Gris, 2000. Vol. III: La práctica de la teoría: Textos de Internationale Situationniste #s. 10-12 mas Tesis sobre la Internacional Situacionista y su tiempo, de Debord y Sanguinetti (1972).

A.A.V.V, (1954-1959), Potlatch. Internacional letrista Madrid: Editorial Literatura Gris, 2002

A.A.V.V., (2005) Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Edición a cargo de José Luis Brea. Madrid: Akal.

A.A.V.V., (1987) La estrategia de la ilusión. Buenos Aires: Lumen/De la Flor.

A.A.V.V, (1996) Art and Spatial politics. Cambridge: Mit Press.

A.A.V.V., (1972) Arts of the Environment. Gyorgy Kepes ed. Nueva York: George Braziller.

A.A.V.V., (1998) DiY Culture. Party & Protest in Nineties Britain, George McKay ed. Londres: Verso, 326.

A.A.V.V., (2005) Desacuerdos nº 2. MACBA/ Arteleku/ UNIA. Barcelona.

A.A.V.V., (2006) Desacuerdos nº 3. MACBA/ Arteleku/ UNIA. Barcelona

A.A.V.V., (2006) Producta. Barcelona: Editado por Y. Productions. Barcelona.

Webs

«Sónar. Music Creativity & Technology». Extraído el 6 de enero, 2018 de <https://sonar.es/>

«Estética aceleracionista: Ineficiencia necesaria en tiempos de subsunción real». Extraído el 10 de enero, 2018 en <https://medium.com/@carl.d/est%C3%A9tica-aceleracionista-ineficiencia-necesaria-en-tiempos-de-subsunci%C3%B3n-real-75acd1e9ba38>

«En defensa de la poesía de mierda». Extraído el 13 de enero, 2018 en <http://cinco.visual404.com/en-defensa-de-la-poesia-de-mierda/>

«Franco Berardi: El enemigo es el conformismo». Extraído el 24 de noviembre, 2017 en <https://www.youtube.com/watch?v=YugXIfbSleg>

«M/cOHSe University of Michigan. Center of occupational Health & Safety Engineering». Extraído el 28 de noviembre, 2017 en <http://cohse.umich.edu/>

«La entrevista a Yung Beef más larga jamás realizada hablando de política, religión y poesía». Extraído el 9 de enero, 2018 en <http://ernestocastro.tumblr.com/post/168433720355/la-entrevista-a-yung-beef-m%C3%A1s-larga-jam%C3%A1s>

«Digital Memory and the Archive». Extraído el 7 de enero, 2018 en <http://melhogan.com/website/wp-content/uploads/2013/11/Ernst-Wolfgang-Digital-Memory-and-the-Archive.pdf>

«El dilema del trap: ¿una revolución musical o el enésimo timo hipster?». Extraído el 14 de enero, 2018 en https://www.elconfidencial.com/cultura/2017-11-06/trap-dilema-revolucion-musical-o-rollo-hipster_1472200/

«La precariedad en los trabajos creativos funciona como forma de domesticación». Extraído el 15 de enero, 2018 en <https://elsaltodiario.com/laboral/entrevista-remedios-zafra-libro-entusiasmo-precariedad-cultura-digital>

«El arte contemporáneo y la precariedad». Extraído el 15 de enero, 2018 en http://www.crew.esteticauab.org/gerardvilar/Publications_files/Vilar,%20G.%20-%20Arte%20contemporaneo%20y%20precariedad.pdf

«Filosofía de la precariedad». Extraído el 15 de enero, 2018 en <http://www.espacionomade.com/es/numero/teoricos-y-arte/expo/filosofia-de-la-precariedad/>

«Cultura y desarrollo. Una visión crítica desde los jóvenes». Extraído el 15 de enero, 2018 en <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/huellas/v16a11educ.pdf>

«Las nuevas fábricas de la cultura: los lugares de la creación y la producción cultural en la España contemporánea». Consultado el 15 de enero de 2018 en http://ayp.unia.es/spip/IMG/pdf/Jesus_Carrillo_nuevas_fabricas_de_la_cultura.pdf

“El (des) orden de las cosas: arte y vida cotidiana (1)”. Consultado el 15 de enero de 2018 en <http://laselecta.org/archivos/pdf/eldesorden.pdf>

Reinventando los formatos artísticos. Un festival de luz participativo.

José Antonio Asensio Fernández. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona.

Maria Dolores Callejón Chinchilla . Facultad de Humanidades y CC. Educación, Universidad de Jaén

Verónica Asensio Arjona. Facultad de Educación, Universidad de Barcelona.

Resumen

El arte siempre ha estado estrechamente vinculado con la sociedad, aunque en ocasiones parezca haberse convertido en un mero objeto de especulación dependiente de los mercados y dirigido a unas élites minoritarias que han ejercido habitualmente un control sobre tendencias y discursos conceptuales.

Parece haber un divorcio entre el arte y el ciudadano, produciéndose de esta manera un distanciamiento entre esos discursos artísticos y las necesidades reales del individuo actual y, por tanto, una pérdida de interés de éste por todo lo relacionado con el arte contemporáneo.

Es necesario restablecer ese vínculo, acercando el arte a la sociedad, creando discursos que interesen a la ciudadanía, mensajes que aglutinen manifestaciones creativas en un contexto social y pedagógico.

Palabras clave

Arte, democracia, educación, ética y solidaridad.

Abstract

Art has always been closely related to society, although sometimes it has been used as a speculative object dependent on the market and minority elites, which have controlled trends and conceptual speeches. There seems to be a divorce between art and people resulting in a distancing from artistic speeches and the real needs of individuals nowadays. Therefore there is a loss of interest of these individuals for everything related to contemporary art.

It is necessary to re-establish this link, bringing art closer to society, in order to create discourses, which sum up creative expressions in a pedagogical and social context citizens are interested in.

Key words

Art, democracy, education, ethic, solidarity.

Reinventando los formatos artísticos. Un festival de luz participativo.

José Antonio Asensio Fernández, María Dolores Callejón Chinchilla y Verónica Asensio Arjona

Introducción

El arte es un concepto atemporal, lo que es actual y puede parecer rabiosamente moderno, es posible que no represente ningún cambio o avance en cuanto a los lenguajes artísticos y ya esté explicado hace años o siglos; y lo que se hizo hace años o siglos, pueda resultar actual o contemporáneo, aparentemente. El arte es una idea que hace del ser humano un individuo mejor y más crítico mediante la reflexión. Es por este motivo que los artistas están obligados a introducir ese elemento reflexivo en las narraciones artísticas, de lo contrario, la obra estaría carente de sentido, se convertiría por tanto en sólo un objeto decorativo. Un objeto o intervención artística debería arrancar del espectador un sentimiento o una emoción, ya sea de belleza como de repulsa o excitación, capaz de hacer replantearse una actitud o percepción de las cosas, de esta manera, el individuo se mueve y evoluciona de algún modo en su crecimiento personal en el devenir de su vida.

La belleza es una expresión de la psique, de la forma interna, tal y como la denominaba Plotino. Según esta teoría sólo el espíritu es verdaderamente bello; y las co-

ses materiales sólo en tanto en cuanto están infundidas de espíritu. (Tatarkiewicz, 1987, p. 168)

La mente es un músculo que hay que ejercitar, si no fuese así, le ocurriría como a cualquier otro músculo que no se utiliza lo suficiente, se atrofiaría. Por este motivo es necesario mantener siempre una actividad intelectual que nos forme y haga mejores mediante el espíritu crítico, siendo justamente ese componente el que nos haga ser más conscientes de la realidad, alcanzando así una mayor libertad, a través del librepensamiento.

Tal como plantemos en el capítulo anterior, tendemos a infravalorar el alcance de nuestros sentidos y de nuestra inteligencia. Y con la imaginación hacemos lo mismo. De hecho, si bien aceptamos plenamente los datos de nuestros sentidos, somos muy reticentes a aceptar los de nuestra imaginación. (Robinson, 2009, Pág. 89)

En algún otro artículo, he mencionado la idea que Vasily Kandinsky tenía del papel del artista en la sociedad, explicado en su libro *De lo espiritual en el arte*, donde el autor sostiene que el artista está obligado en ser abanderado de su sociedad, ocupando la cota más alta en el modelo piramidal que él plantea para esta. Yo, como ya he dicho también en algún artículo, discrepo de ese modelo piramidal acercándome quizás, a uno más transversal que forme parte de dicha sociedad, democráticamente, participando de ella como un engranaje más.

Entonces surge inevitablement un hombre en todo semejante a nosotros, pero que lleva dentro una fuerza "visionaria" y misteriosa.

Él ve y enseña. A veces quisiera liberarse de ese don superior que a menudo es una pesada cruz. Pero no puede. Acompañado de burles y odios, arrastra hacia adelante y cuesta arriba el pesado y obstinado carro de la Humanidad que no se atasca entre las piedras. (Kandinsky, 1996, Pág. 25)

El arte es un vehículo magnífico para generar cohesión social a través de intervenciones participativas que creen vínculo en el espectador atrapándolo en una acción de complicidad con los artistas y las propuestas que estos les ofrecen.

Antecedentes

Una de las conclusiones a las que pude llegar en los primeros años de mi actividad artística fue que hablaba un lenguaje que la mayoría de la gente que me rodeaba no entendía o compartía. Este hecho me hizo reflexionar sobre la distancia entre espectador y artista, acrecentada mucho más en sociedades donde el arte se ha considerado un mero vehículo decorativo y es en estas sociedades donde es preciso hacer una labor pedagógica. Es justamente en ese momento donde se hace necesario el papel del artista, acercándolo a la sociedad en lugar de alejarlo, convirtiéndolo en un mito inaccesible; todo lo contrario, lo que aportará valor a la sociedad es precisamente, hacerla accesible al conocimiento y a través de éste al entendimiento de los lenguajes artísticos, expresados a través de manifestaciones poéticas y sensoriales, llenas de metáforas y mensajes ocultos que esperan ser desvelados o al menos, interpretados.

Los mercados son mercados, regidos por la oferta y la demanda. La demanda está sujeta a sus propias determinaciones causales, y no es inconcebible que el complejo de determinantes causales que influyó en el apetito por la adquisición de arte en los años ochenta jamás se puede recombinar en la forma que tomó en aquella década, induciendo a un gran número de individuos a pensar que adquirir obras de arte era propio de un estilo refinado de vida. (Danto, 1999, p. 44)

Objetivos

Se trata de mejorar la sociedad a través del arte y, por tanto, si el arte debería tener un carácter social, de ningún modo tendría que ser elitista sino más bien, el arte debe acercarse al público. Es precisamente en sociedades poco formadas, donde el arte solo es valorado por unos pocos, convirtiéndose en un objeto de culto y de especulación. Por ese motivo, el arte no debería de perder nunca ese carácter pedagógico que hace de éste un elemento esencial para comunicarse mediante sensaciones y mensajes

subliminares. Por eso, es necesario crear mecanismos para hacer del arte un concepto más accesible por la gente en general, fuera de los circuitos en los que éste se encuentra, dentro de un engranaje especulativo y elitista.

No es una tarea fácil hacer que el arte se visualice como ese mecanismo para explicar ideas importantes, contemplándose a menudo como un vehículo exclusivo para enseñar la parte más amable del mundo. No es que la belleza no sea un buen motivo para hacer arte, la cuestión es, si debería ser el único motivo.

Método

Por tanto, y si estamos de acuerdo en que el arte tiene que servir para comunicar sensaciones, pensamientos, sentimientos, sueños, reflexiones o frustraciones, es evidente que hay que seguir una línea temática y conceptual que desemboque en una metodología para la creación de las producciones artísticas, de manera que el efecto que se desprenda de estas sea el esperado en relación al discurso filosófico que deseamos. Está claro que el camino utilizado en una línea temática que intente dar sentido a la vida y que busque hacer pedagogía en la sociedad es más arriesgado e implicado que aquellas manifestaciones menos implicadas que sólo buscan conceptos estéticos y formales.

Las metodologías pueden ser muchas pero es evidente que cualquier expresión artística y plástica puede servir para expresar nuestro discurso conceptual, desde la pintura y el dibujo, la escultura, las instalaciones, el vídeo o la fotografía, pero también desde la música, la danza o la expresión corporal, la escenografía y la poesía; lo cual nos lleva a una gran riqueza de posibilidades que incluso podemos fusionar en producciones performáticas para poder aglutinar todas ellas en un solo discurso teórico.

Haciendo énfasis en esta última posibilidad de compaginar distintas disciplinas, supone en sí un reto y a la vez una metodología magnífica tanto en la creación

artística como en sentido docente, aportando un abanico de mecanismos ricos y diversos que posibilitan abordar los proyectos creativos desde múltiples perspectivas para concluir en un discurso unitario desde los diversos matices que aporta la interdisciplinaridad.

Los lenguajes interdisciplinares ya hace años que causaron en mí una sensación importante, que marcaron una huella, un antes y después en la manera como contemplo los proyectos artísticos. Como ya he indicado anteriormente, el formato performático ha sido de gran ayuda para poder explicar ideas con una mayor riqueza de matices, aportándome una nueva manera de ver las cosas y de abordar el discurso artístico. La poética que pueden aportar las disciplinas plásticas junto con la música y el movimiento de bailarines en coreografías establecidas o improvisadas, que dotan de una plasticidad a esos mismos cuerpos en movimiento, representa un paradigma artístico que resulta gratificante tanto por el resultado artístico como por el hecho de trabajar en equipo, aunando diferentes sentimientos y maneras de interpretar un mismo proyecto e idea.

Los procedimientos interdisciplinares y, en este caso, performáticos están aportando a mi docencia un sentido muy amplio que, juntamente con el tratamiento de la luz en intervenciones que se desarrollan en el espacio tridimensional, representan una metodología fantástica para desarrollar proyectos contemporáneos en clara consonancia con nuevos materiales y tecnologías, que también refuerzan argumentos de actualidad y de búsqueda de nuevos caminos y lenguajes expresivos.

Resultados

Los resultados son muchos y variados; si consideramos la aportación que los artistas han hecho a su sociedad a lo largo de la historia podríamos decir que todos los que han trascendido lo han hecho, precisamente, debido a su legado personal y artístico al mundo.

En este caso quisiera hablar de la propia experiencia. A lo largo de los años en los que, podríamos decir, empiezo mi producción artística, he pasado por dibujar, pintar y elaborar esculturas que querían explicar distintos conceptos acerca de mi visión de la vida y de mis propios sentimientos. Como ya he expuesto anteriormente, las intervenciones performáticas hicieron mella en mi forma de percibir el arte y de afrontar proyectos artísticos de otra envergadura, que además cambiaba sustancialmente la manera de concebir la idea de estos por el carácter efímero que en sí mismo tienen.

En 1991 pude trabajar mi primer *performance* junto con otros colaboradores y artistas dentro de un encargo del Ayuntamiento de Barcelona con el objetivo de crear un acontecimiento cultural y artístico en los barrios de la Marina de Barcelona. Finalmente, dentro del proyecto surgió la primera escultura pública de dichos barrios en el contexto de las limpiadas del año 1992. La idea era monumentalizar las periferias, como ya apuntó el arquitecto y urbanista Oriol Bohigas. Se trataba de crear identidad en los barrios periféricos de Barcelona y crear más cohesión social dentro de lo que se estaba fraguando, como modelo de ciudad que luego ha sido un paradigma para muchos urbanistas y gestores. Se podría decir que las olimpiadas aportaron a la ciudad una renovación merecida como había sucedido en las Exposiciones Universales de 1888 y 1929.

Volviendo al proyecto de *performance* y escultura pública que marcó un momento de referencia en la historia de La Marina de Barcelona, el título de dicho acontecimiento fue *Dique Seco* (ver Fig. 1, 2 y 3), en clara alusión a la transformación que experimentó un barrio que en sus orígenes fue marinero, para quedar sacrificado sin acceso al mar en aras del progreso y la industrialización de la Zona Franca, como parte importante industrial de Barcelona, próxima a dicho barrio.



Figura 1. Escultura *Dique Seco*. José Antonio Asensio 1991.



Figura 2. Performance *Dique Seco*. Dirección de José Antonio Asensio 1991.

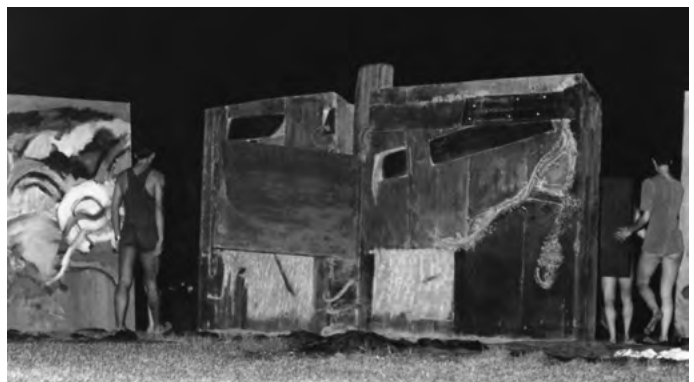


Figura 3. Performance y escultura *Dique Seco*. Dirección de José Antonio Asensio 1991.

El éxito de *Dique Seco*, hizo que el Ayuntamiento de Barcelona se plantease encargarme otro proyecto similar para conmemorar el décimo aniversario del primer centro cívico en los barrios de La Marina, La Casa del Relotge. Hay que decir, que 1994 fue un momento importante en cuanto a la creación de un tejido social en los barrios de Barcelona con la creación de muchos centros cívicos diez años atrás. En este caso, el proyecto se tituló *Proceso Evolutivo* y hablaba justamente de eso, del proceso que toda sociedad debe experimentar para crecer e ir a mejor. En este caso, la escultura derivada de ese proyecto se tituló *Escorpiano* (ver Figs. 4 y 5), haciendo referencia a ese elemento constructivo y creativo creado por el ser humano como es el piano, en contraposición con un componente autodestructivo que nos hace negar aquello que no entendemos, relentizando nuestro aprendizaje y crecimiento personal.



Figura 4. Escultura *Escorpiano*. José Antonio Asensio 1994.



Figura 5. Escultura *Escorpiano*. José Antonio Asensio 1994.

El proyecto que ahora mismo nos concierne intenta completar aquel sentimiento de cohesión social a través de la cultura y en este caso del arte contemporáneo. Este proyecto surge después de lo aprendido y en clara sintonía con las tendencias tanto artísticas como docentes que actualmente estoy llevando a cabo. El título de dicho proyecto es *La Luz de la Marina*, como idea de renovación y resurgimiento. El objetivo es crear un festival de arte y luz con carácter anual y que permanezca en el tiempo como referente cultural de un sector de la ciudad de Barcelona. *La Luz de la Marina* recogerá una serie de instalaciones artísticas y *performances* con tratamientos de lenguajes audiovisuales, escultóricos, pictóricos, escénicos y coreográficos con un eje referencial principal que es la luz (ver Figs. 6, 7, 8, 9).



Figura 6. *Performance Iluminados*. José Antonio Asensio 2015.



Figura 7. *Performance Las luces de un mar vivo*. José Antonio Asensio 2016.



Figura 8. *Performance Las luces de un mar vivo.* José Antonio Asensio 2016.



Figura 9. *Pensamientos de luz y agua.* Marga Madrigal 2017.

Se trata de generar un acontecimiento que sea clave en el panorama cultural y social de la ciudad de Barcelona. Para ello, se invitará a artistas y a estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona que crearán intervenciones en las instalaciones del Parque de los Derechos Humanos, la Biblioteca Francesc Candel, el Centro Pepita Casanellas y el Centro de Creación del Cuerpo y el Movimiento El Graner. Todas estas instalaciones se

encuentran próximas al Parque de los Derechos Humanos y por tanto se generará un circuito magnífico para crear este evento que solo se desarrollará durante una tarde-noche de este año. El festival, estará gestionado por el Distrito Sants Montjuïc del Ayuntamiento de Barcelona con la colaboración de la Universidad de Barcelona y la participación de el máximo número de actores sociales y culturales de los Barrios de la Marina.

Conclusiones

Buscando una conclusión lógica respecto a ese afán por trabajar y evidenciar la necesaria implicación del artista con el entorno social, puedo decir, que debido a mi condición de trabajador e hijo de trabajador, de lo cual me siento orgulloso, mi experiencia en mi juventud más incipiente en un entorno de barrio obrero, fue la detección de una total ausencia de conocimiento, empatía y por tanto comprensión de esos lenguajes artísticos que hacen visibles mensajes ocultos y sensaciones a través de las obras artísticas que sus autores han querido dejar latentes en sus creaciones.

Debido a la conclusión a la que llegué de que la gran mayoría de la sociedad, que en este caso es obrera, está muy lejos de esa comprensión de los códigos que la sensibilidad artística nos ofrece, pude ver claramente que existe un divorcio entre el arte y la sociedad, al menos en la sociedad más próxima. Fue lógico llegar a la conclusión de la necesidad de crear mecanismos para democratizar el arte y con ello, intentar construir una mejor sociedad, rica en valores y capacidad crítica.

Como ya he expresado en otros escritos, siendo una máxima en mi idea como paradigma de la construcción de una sociedad avanzada, la capacidad crítica nos lleva a la autocrítica y por tanto al librepensamiento. Es precisamente el librepensamiento, el componente esencial para poder alcanzar la idea de libertad personal en toda su plenitud, intelectual y física.

Referencias

Danto, A. C. (1999). Después del fin del arte. Barcelona: Editorial Paidós.

Kandinsky, V. (1996). De lo espiritual en el arte. Barcelona: Editorial Paidós.

Robinson, K. y Aronica, L. (2009). *El elemento*. Barcelona: Random House Grupo Editorial, S. A. U.

Tatarkiewicz, W. (2001). Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética. Madrid: Tecnos.

La acción colectiva colaborativa artística interdisciplinar en tiempos de incertidumbre y cultura abierta.¹

The collective interdisciplinary artistic collaborative action in times of uncertainty and open culture

¹ Este texto está parcialmente basado material desarrollado previamente (con B. Tejerina) para la National Science Foundation under Grant No. 1142510, Collaborative Research: EAGER: Network for Science, Engineering, Arts and Design (NSEAD) IIS, Human Centered Computing.

Cristina Miranda de Almeida. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU

Resumen

En 2010, la Red de Ciencia, Ingeniería, Artes y Diseño (SEAD Network), un grupo apoyado por la Fundación Nacional de Ciencia de EE.UU., lanzó una iniciativa para crear conciencia sobre el impacto, valor, oportunidades y desafíos de la investigación interdisciplinar y el trabajo artístico (Tejerina y Miranda de Almeida, 2010).

Siguiendo esta visión desarrollada por primera vez en 2010, esta nueva propuesta explora la pregunta de investigación sobre cuáles son los problemas, desafíos, obstáculos y oportunidades para mejorar la colaboración interdisciplinar involucrando las ciencias y la ingeniería

con las artes y el diseño en tiempos de precariedad y cultura abierta. El objetivo general es ofrecer una comprensión más profunda de todas las dimensiones implícitas en la acción colectiva interdisciplinar en el arte para situarse mejor en el escenario complejo en el que las estructuras sociales y culturales están cambiando. El análisis explorará cómo el diálogo y la colaboración inter y trans-disciplinar entre artes, ciencias, ingenierías y humanidades pueden apoyar al arte en tiempos de precariedad y pueden desencadenar un cambio de paradigma en la producción y en la investigación artística. Este análisis puede servir como una herramienta para guiar los procesos de discusión, negociación y renegociación entre los agentes de arte y otros agentes.

El marco teórico se basa en Teorías de la Acción Colectiva, en teorías de la colaboración multidisciplinar, interdisciplinar y trans-disciplinar (Repko, 2012) y en el concepto de estructura de interacción. Se desarrollará una tipología de los principales elementos que sustentan la interacción entre las principales dimensiones, agentes, recursos, contextos y estrategias de acción colectiva interdisciplinar en el arte.

Las conclusiones contribuirán a aclarar las diferentes dimensiones y estructuras que surgen en las acciones colectivas interdisciplinares en el campo del arte y a ofrecer un posible modelo para la sincronización de objetivos, motivaciones e interacciones en entornos de recursos limitados y oportunidades cambiantes en las que colaboradores y oponentes necesitan dialogar.

Palabras clave

Arte, acción colectiva, trans-disciplinaridad, colaboración, cultura abierta.

Abstract

In 2010 the Network for Science, Engineering, Arts and Design, (SEAD), a U.S. National Science Foundation supported group, has launched an initiative to raise awareness of the impacts, values, opportunities and challenges of cross-disciplinary research and artistic work (Tejerina, Miranda de Almeida, 2010).

Following this vision developed for the first time in 2010, this new proposal explores the research question about what problems, challenges, obstacles and opportunities to improve inter and trans-disciplinary collaboration involving science and engineering with arts and design in times of precariousness, exist. The general objective is to offer a deeper understanding of all dimensions that are implied in interdisciplinary and trans-disciplinary collective action in art to better situate itself in the complex scenery in which social and cultural structures are changing. The analysis will explore how dialogue and collaboration between art, science, engineering and humanities can support art in times of precariousness and can trigger a paradigm change in art production and research. This analysis can serve as a tool to guide discussions, negotiation and re-negotiation processes between art agents and other agents.

The methodological framework is based on Theories of Collective Action, on theories of multidisciplinary, interdisciplinary and trans-disciplinary collaboration (Repko, 2012), and on the concept of interaction structure. A typology of the main elements that sustain the interaction between the main dimensions, agents, resources, contexts and strategies of inter and trans-disciplinary collective action in art will be developed.

The paper conclusions will contribute to clarify the different dimensions and structures that emerge in trans-disciplinary collective actions in the field of art and to offer a possible model for the synchronization of aims, motivations, and interactions in environments of

limited resources and changing opportunities in which collaborators and opponents need to dialogue.

Keywords

Art, collective action, trans-disciplinarity, collaboration, sharing society.

La acción colectiva colaborativa artística interdisciplinar en tiempos de incertidumbre y cultura abierta.

Cristina Miranda de Almeida

Introducción

El objetivo de este trabajo es desarrollar los primeros esquemas de una posible metodología basada en las Teorías de la Acción Colectiva para mejorar la colaboración entre disciplinas involucrando las ciencias y la ingeniería con las artes y el diseño en tiempos de precariedad. Tales teorías generalmente se aplican para comprender diferentes tipos de acciones colectivas (por ejemplo, con respecto a acciones que aparecen en movimientos ecologistas, feministas o pacifistas, entre otros). Proponemos que estas teorías también pueden ser pertinentes para analizar, de manera muy estructurada, la interacción entre las principales dimensiones, agentes, recursos, contextos y estrategias de acción colaborativa entre disciplinas de diversos campos. Por lo tanto, utilizaremos estas teorías para enmarcar un método para identificar los principales elementos que constituyen este tipo de acción en general y, en particular, entre el arte, la ciencia, el diseño y la ingeniería. Esta metodología podría apoyar la coordinación de acciones hacia la colaboración dirigida a diferentes partes interesadas tomando como referencia las distinciones

entre estos 3 tipos de colaboración entre disciplinas presentados por Allen F. Repko (2012: 20), es decir, la multi-disciplinariedad, la interdisciplinariedad y la trans-disciplinariedad. Según Repko:

La multi-disciplinariedad estudia un tema desde la perspectiva de varias disciplinas al mismo tiempo, pero no intenta integrar sus ideas [...]. La interdisciplinariedad estudia un problema complejo [...] al basarse en las perspectivas disciplinarias (y en ocasiones las opiniones de los interesados) integrándolas [...]. La trans-disciplinariedad se refiere a lo que está a la vez entre disciplinas, a través de diferentes disciplinas, y más allá de todas las disciplinas [...] y buscando integrar puntos de vista disciplinares de partes interesadas [...] Repko (2012, p. 20).

La definición de Repko nos ayuda a comprender que a pesar de las diferentes formas en que la colaboración trans-disciplinar se ha desarrollado históricamente, hay un núcleo constante alrededor del cual diferentes formas, objetivos, motivaciones y preocupaciones giran hacia su logro. Este núcleo es la necesidad social de tratar de un modo unificado con temas, problemas complejos y de conocimiento sobre el mundo. Este modo unificado va más allá de la capacidad de cada disciplina e implica un esfuerzo colectivo materializado en acciones. Por lo tanto, es crucial entender cómo se configuran estas acciones colectivas mediante procesos de discusión, negociación y renegociación de acuerdo con circunstancias históricas y culturales específicas.

La hipótesis de la que partimos es que la colaboración colectiva en entornos de creación e investigación artística entre disciplinas puede entenderse como una forma de acción colectiva. Tejerina define la acción colectiva a través de las siguientes palabras:

La acción colectiva es el resultado de una acción social (o desafío colectivo) llevada a cabo por el conjunto de interacciones formales e informales establecidas entre (1) una pluralidad de individuos, colectivos y grupos organizados (que comparten, en mayor o menor medida, un sentido de pertenencia o identidad colectiva entre

ellos) y (2) otros actores sociales y políticos con los que entran en conflicto. Este conflicto se desencadena por la apropiación (de), la participación (en) y la transformación de las relaciones de poder para alcanzar objetivos sociales y, sobre todo, por la movilización de ciertos sectores de la sociedad (Tejerina, 2010, p. 19).

Esta definición nos ayuda a identificar los elementos estructurales de la acción colectiva y a ver cómo esta también se produce en el arte y en su relación con otras disciplinas, es decir, como acción colectiva colaborativa artística.

Comprender la estructura que subyace a la acción colectiva trans-disciplinar colaborativa artística permite llegar al desarrollo de una tipología basada en diferentes categorías de análisis que puede ser crucial como instrumento para respaldar y fundamentar plenamente tales acciones, aprovechando al máximo los recursos posibles y encontrando el marco institucional, educativo y social adecuado para su desarrollo. La acción trans-disciplinar es una variable dependiente en relación con algunos elementos clave que se clasifican en la teoría de la acción colectiva. La traducción de estos aspectos puede servir para generar una teoría de acción específica para la colaboración entre disciplinas. Estos aspectos que se aplican al caso de la acción colaborativa trans-disciplinar artística son:

- 1) Por qué, dónde, cuándo y de qué manera ocurre la acción colectiva (Theory of Collective Behavior, Smelser, 1963).
- 2) La relación entre los costos y los beneficios de la acción colectiva, es decir, la dependencia de la acción colectiva sobre los recursos disponibles, la organización y las oportunidades grupales y sobre los factores estratégicos y políticos involucrados (Theory of Resource Mobilization, McCarthy y Zald, 1977 Jenkins, 1983, Zald y McCarthy, 1987).
- 3) La interacción de contexto (Theory of Social Interaction, Turner y Killian, 1957) en el caso de la acción colectiva se traduce en el concepto de interacción de contexto del arte.

- 4) Aspectos políticos (Teoría de la Estructura de la Oportunidad Política, Kriesi, 1995; Tarrow, 1989, 1994, 1998), presentes en la acción colectiva también son válidos para la acción colaborativa artística.
- 5) Sentido y objetivos colectivos (Teoría de la Identidad Colectiva, Melucci, 1995), ya que en las acciones colectivas artísticas trans-disciplinarias existe una mezcla de intenciones, recursos y límites. Estas acciones colectivas implican decisiones intencionales y estructuras de interacción dentro de un sistema de oportunidades y restricciones. Es necesario crear un sentido de pertenencia a un colectivo en relación con la acción trans-disciplinar.

El concepto de “estructura de interacción”, que es central en el caso de un movimiento social, enmarca el entorno que “permite la existencia de una serie de interacciones (Tilly) o la red de interacciones informales entre una pluralidad de individuos, grupos u organizaciones (Diani, 1992), la acción continua en un colectivo (Turner y Killian, 1957)” (Tejerina, 2010, p. 20). El análisis de estas estructuras de interacción debe tenerse en cuenta en todas las dimensiones en las que tiene lugar una acción: micro, mezzo y macro. En el caso de la colaboración trans-disciplinar artística, los propios artistas e investigadores son los que producen acciones cara a cara, negocian estrategias dentro de las organizaciones, coordinan sus propias acciones en relación con otras instituciones, dialogan con los que toman las decisiones, tienen acceso a los medios y promueven acciones de sensibilización para aumentar la conciencia con respecto a este tipo de colaboración. La colaboración artística trans-disciplinar puede ser un ejemplo de este hilo de acciones en muchas esferas y escalas de actividad. Son acciones en función de los diferentes niveles de agencia. Los agentes trans-disciplinarios son los artistas, investigadores, gerentes, tomadores de decisiones e instituciones financiadoras. Estos agentes interactúan en diferentes grados en todas estas esferas y escalas.

El concepto de estructura de interacción también puede ser esencial para analizar cómo se desarrollan la acción colectiva artística trans-disciplinar en el trabajo creativo, el aprendizaje y los procesos de transmisión de conocimiento (con respecto a agentes, formas, herramientas y entornos). Por lo tanto, es necesario ver cómo se producen y coordinan estas interacciones (ya sea de manera positiva o conflictiva) y el efecto de estas acciones en mejorar las condiciones de la acción trans-disciplinar y la investigación en ciencia, ingeniería, arte y diseño.

De acuerdo con las teorías de la acción (Tejerina), las estructuras de interacción más importantes que dan forma a la acción colectiva ocurren en diferentes esferas. Algunos ocurren en situaciones cara a cara, particularmente entre pares dentro de cada grupo o colectivo (Melucci, 1995; McAdam, 1982); algunos dentro de cada organización o institución (Klandermans, 1997; McCarthy y Zald, 1977); otros surgen de los desafíos que los actores sociales (en nuestro caso, artistas, diseñadores, ingenieros y científicos) plantean a los agentes institucionales privados y públicos, a los responsables políticos (McAdam, Tarrow, Tilly, 2001) y también a agentes sociales menos visibles o menos organizados. Los procesos de interacción que ocurren en cada una de estas estructuras, y entre estas, determinan el grado de éxito de la acción.

El poder contar con un mapa que haga visible estas estructuras mejorará nuestra capacidad para sugerir las mejores acciones a los diferentes interesados, especialmente a aquellos en la posición de tomar decisiones; identificar y superar obstáculos y mejorar las oportunidades para la acción artística a través de la colaboración entre la ciencia, la ingeniería, las artes y el diseño (SEAD, Science, Engineering, Art, Design).

Desarrollo: naturaleza, tipo y escala de los interesados y tipo de acción

El mapa-matriz se desarrolla como una matriz tridimensional que toma en consideración diferentes tipos de acciones cruzadas con diferentes tipos de agentes y sus esferas de interacción entre sí. El objetivo es explorar las oportunidades y los obstáculos para desarrollar la colaboración artística trans-disciplinar, analizar cómo está surgiendo y planificar acciones futuras. El tiempo agrega una cuarta dimensión a la matriz.

Este mapa, matriz, o método puede contribuir a mejorar la visión sobre cómo las acciones artísticas trans-disciplinarias cambian la producción de conocimiento y cómo los objetivos, motivaciones e interacciones alrededor de problemas trans-disciplinarios se sincronizan y encuentran resonancia (o no) en un entorno de recursos limitados y oportunidades cambiantes en las que hay colaboradores y oponentes que necesitan dialogar en el campo artístico.

En este sentido, cada acción sugerida debe estar relacionada con el panorama general, pero dirigida a cada actor diferente en su propia esfera de acción (por ejemplo: artistas, diseñadores, ingenieros, científicos, educadores, agencias de financiación). Podemos diferenciar entre 4 tipos de partes interesadas: individuos, comunidades, instituciones públicas e instituciones privadas.

El análisis de acciones debe tomar en consideración básicamente dos tipos de agentes: simpatía y resistencia. Los agentes de simpatía son individuos, colectivos y grupos organizados que trabajan para facilitar el diálogo trans-disciplinar y la colaboración en torno a objetivos similares. Los agentes de resistencia son otros actores sociales y políticos con los que entran en competencia o conflicto.

La matriz toma en consideración 4 tipos de partes interesadas, como individuos, comunidades (estructuradas y organizadas formalmente, como asociaciones profesionales y alianzas de interés *ad hoc*, vinculadas a campos disciplinares) e instituciones públicas y privadas

(no vinculadas a disciplinas como bancos, por ejemplo), actuando en 4 escalas (L local, R regional, N nacional e I internacional) aparte de 6 tipos de acciones. Las acciones se han agrupado en estas 6 categorías:

1. Acciones para aumentar los recursos (incluida la promoción). Estas acciones apuntan a obtener más acceso a fondos, recursos humanos y tecnológicos para la investigación y la colaboración a través de fronteras disciplinarias.
2. Acciones para apoyar la creación de redes. El objetivo de este tipo de acciones es fomentar el compromiso, la participación, las acciones formales e informales para el intercambio de conocimiento y las acciones de creación de redes. Acciones de resiliencia y solidaridad para apoyar proyectos en red (las redes pueden aglutinar diferentes proyectos e instituciones con el objetivo de fomentar logros en red).
3. Acciones educativas para preparar a los artistas para gestionar la colaboración trans-disciplinar. Las acciones educativas están dirigidas a preparar a los artistas para gestionar la colaboración entre disciplinas, desarrollar un lenguaje común y tratar las diferencias. En particular, es necesario resolver preguntas sobre el dominio metodológico y teórico de una disciplina sobre otras y sobre la integración teórica y metodológica y el desarrollo de la adecuación (Repko). Como dijo Repko, los enfoques multidisciplinarios la disciplina de referencia para cada persona (aquella de su formación) generalmente impone el método y la teoría preferidos. Sin embargo, los enfoques trans-disciplinarios no privilegian ningún método desde una disciplina o teoría dominante. Los enfoques trans-disciplinarios integran todo el conocimiento, los métodos de cada disciplina y los agentes implicados.
4. Acciones para apoyar la producción artística (dirigida a los artistas). Escucha y seguimiento, para mantener un sistema de seguimiento de opinión de los artistas en la red. Cartografiar a los artistas en red y los resultados de sus colaboraciones, creando retroalimentación entre pares.

5. Acciones de difusión, difusión y sensibilización (para crear visibilidad hacia la sociedad y sensibilizar a diferentes grupos sociales). Las acciones de sensibilización apuntan a aumentar la conciencia sobre la colaboración artística trans-disciplinaria. Pueden llevarse a cabo en forma de acciones de difusión (acciones para aumentar la sensibilidad de diferentes ámbitos en relación con la colaboración trans-disciplinaria).
6. Acciones para crear una estructura de interacción. La estructura de interacción para la colaboración trans-disciplinaria puede realizarse mejor dentro de un espacio institucional desde el cual pueden coordinarse todo tipo de acciones. Este espacio puede tomar la forma de un observatorio de Ciencia, Ingeniería, Arte y Diseño en Red.

El objetivo es permitir que los agentes que respaldan los enfoques trans-disciplinarios estén en posiciones de poder en los procesos de toma de decisiones. Esto puede lograrse complementando la red con un observatorio.

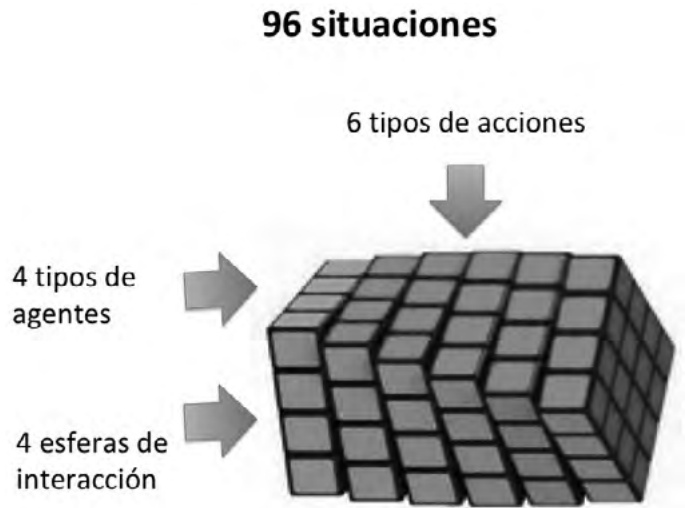
Juntos, la red y el observatorio, deberían poder plantear, coordinar, implementar y administrar todos los aspectos de las colaboraciones trans-disciplinarias. El observatorio en red estaría conectado por plataformas de redes sociales y coordinaría la implementación de todo tipo de acciones. Los objetivos de este observatorio en red podría ser, entre otros, (1) situar la colaboración artística trans-disciplinaria entre los principales objetivos políticos y convocatorias institucionales de producción e investigación a diferentes niveles para acelerar el desarrollo del conocimiento trans-disciplinario sostenible, innovador e inclusivo en la sociedad; (2) fomentar, implementar y buscar fondos para el conocimiento y la colaboración en redes en el campo trans-disciplinario. El observatorio puede estar apoyado a través de una red de observatorios tanto a escala local como internacional; (3) superar obstáculos en el desarrollo de la acción colaborativa trans-disciplinaria como forma de conocimiento; (4) fomentar la interoperabilidad de soluciones entre países; tratar la acción colaborativa

trans-disciplinar a escala global y local; (5) generar conciencia en diferentes partes interesadas en el sector de producción e investigación y movilizar los recursos financieros y humanos necesarios para llevar a cabo las acciones; y (6) promover acciones de estimulación (tales como becas y premios) para la investigación trans-disciplinar en la que al menos 2 áreas colaboren y en la que el arte tenga un papel tan relevante como las demás disciplinas.

Cada acción debe describirse en relación con la escala del problema abordado, las oportunidades que abre, los obstáculos que pueden encontrarse y las partes interesadas implicadas. Las oportunidades y los obstáculos se identifican de acuerdo con diferentes esferas de interacción. En primer lugar, en relación con la escala de interacciones cara a cara (como oportunidades y problemas lingüísticos, malentendidos de comunicación cruzada, emociones e ideas, etc.). Otra escala es aquella que se refiere a las sinergias para obtener más poder en equipos trans-disciplinares, en los que se producen luchas y estrategias competitivas entre élites de poder y autoridades dentro de cada disciplina (grupos de interés).

Una tercera escala es aquella de los centros institucionales de educación e investigación organizados alrededor de disciplinas, pues pueden verse como entornos propicios o obstáculos para el desarrollo de cualquier tipo de acción trans-disciplinar.

Los sistemas político-administrativos públicos de financiación, nacionales, regionales, europeos o internacionales, no están adaptados a la acción trans-disciplinar. A esta escala el paradigma social más frecuente es considerar apropiado que los estudiantes desarrollen una trayectoria disciplinar lineal única durante su trayectoria académica y cualquier ruptura en este camino lineal debe justificarse. Esto refleja un modo rígido de entender la universidad y constituye un obstáculo para la fluidez trans-disciplinar que contribuye a la precariedad artística.



Conclusiones

En resumen, estos 6 tipos de acciones pueden contribuir a combatir la precariedad en el arte:

1) Aumentar los recursos

2) Crear redes

3) Educar hacia la colaboración trans-disciplinar

4) Dar apoyo tecnológico y metodológico para la colaboración artística trans-disciplinar

5) Diseminar y sensibilizar para dar visibilidad a la colaboración artística trans-disciplinar

6) Crear estructuras de interacción.

Como aportación conclusiva este análisis ofrece una matriz formada por 6 tipos de acciones trans-disciplinares, articuladas en relación a 4 tipos de agentes implicados, alrededor de 4 esferas de interacción para explorar las oportunidades y obstáculos de cada acción.

La matriz ofrece la posibilidad de clasificar la acción trans-disciplinar en una rejilla de 96 situaciones posibles que pueden ser útiles para analizar los logros de la acción trans-disciplinar y para planificar las acciones futuras que cada actor podría desarrollar dentro del alcance de sus objetivos, posibilidades y responsabilidades para producir un cambio cualitativo en las prácticas trans-disciplinarias y reducir el nivel de precariedad en el arte.

La complejidad de un mundo precario clama por acciones que van más allá de la capacidad de cada disciplina. Nos invitan a un esfuerzo colectivo colaborativo, a romper fronteras, a ir más allá del —sistema del arte—, a ir más allá de las —humanidades—, y a mirarnos en el espejo y descubrir nuevos caminos en el arte, sin preconceptos.

Bibliografía

Deloitte, J. H. The Impact of the Maker Movement. En http://www.deloitte.com/view/en_US/us/Industries/technology/e0b66973a92d6410VgnVCM3000003456f70aRCRD.htm

Diani, M. y Eyerman, R. (eds.) (1992). *Studying collective action*. Oxford: Oxford University Press.

Jenkins, J. (1983). Resource Mobilization, Theory and the Study of Social Movements. En *Annual Review of Sociology* 9, pp. 527-553.

Kester, G. (2011). *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham / London: Duke University Press.

Klandermans, B. (1997). *The Social Psychology of Protest*. Oxford: Blackwell.

Kriesi, H. (1995). The Political Opportunity Structure of New Social Movements: Its Impact on their Mobilization. En J. C. Jenkins y B. Klandermans (eds.) *The Political of Social Protest: Comparative Perspective on States and Social Movements*. London: UCL Press.

McAdam, D. (1982). *Political Process and the Development of Black Insurgency, 1930-1970*. Chicago: The University of Chicago Press.

McAdam, D., Tarrow, S. y Tilly, Ch. (2001). *Dynamics of Contention*. Cambridge: Cambridge University Press.

McCarthy, I. D. y Zald, M. N. (1977). Resource Mobilization and Social Movements: A Partial Theory. En *American Journal of Sociology* 82, pp. 1212-1241.

Melucci, A. (1995). The Process of Collective Identity. En H. Johnston, H. and B. Klandermans (eds.), *Social Movements and Culture*. (pp. 41-63). London: UCL Press.

Repko, A. (2008). *Transdisciplinary Research: Process and Theory*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: Sage.

Smelser, N. J. (1963). *The Theory of Collective Behavior*. New York: Free press.

Tarrow, S. (1989). *Democracy and Disorder: Protest and Politics in Italy 1965-1975*, Oxford: Clarendon Press.

Tarrow, S. (1994, 1998). *Power in Movement: Social Movements, Collective Action and Politics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Tejerina, B. (2010). *La sociedad imaginada. Movimientos sociales y cambio cultural en España*. Madrid: Trotta.

Tilly, C. (1978). *From Mobilization to Revolution*. Boston: Addison Wesley.

Turner, R.H. y Killian, L.M. (1957, 1987). *Collective Behavior*. En *American Journal of Sociology*, volume 63, n.º 5, marzo 1958. University of Chicago Press Journals.

Zald, M.N. y McCarthy, J.D. (eds.) (1987) *Social Movements in an Organizational Society: Collected Essays*. New Brunswick: Transaction Books.

Precariedad y archivo. La arquitectura obviada.

Blanca Pascual Ortigosa. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU

Resumen

Como en los caminos del deseo que solapan la planificación urbanística, en la Historia del Arte encontramos caminos paralelos que atienden a una multiplicidad de lógicas de producción y corrigen estos diseños. Son, en el caso de la Historia del Arte, los cánones, impregnados de relaciones de poder, los que van a producir valor social, estético y artístico; sustrato que articula el archivo. Por tanto, el archivo —o la ficción de él—, arquitecto de las narraciones y de la producción de conocimiento, funciona como base imaginaria y soporte mítico: precarizar el archivo es, por ende, precarizar la construcción de imaginarios.

Poner en jaque esta construcción, dilucidando los agentes de los sistemas de legitimidad, es uno de los retos a los que deberemos enfrentarnos en la corrección de estos senderos, para lo que nos interesa adoptar una metodología plural, multicéntrica y desde un conocimiento que sitúe —desde una perspectiva harawayiana— los valores estéticos.

Pues si el despliegue de imaginarios es una cuestión de vital importancia, no es por un tema de derecho, sino de responsabilidad colectiva en la construcción de posibilidades de futuros, dignos y vivibles, que pasan, inevitablemente, por nuevas formas identitarias.

Palabras clave

Archivo, prácticas artísticas contemporáneas, procomún, conocimiento situado, construcción de imaginarios.

Abstract

Like in the paths of desire that overlap urban planning, in the History of Art we find parallel paths that attend to a multiplicity of production logics and correct these designs. They are, in the case of the History of Art, the canons, impregnated with power relationships, which will produce social, aesthetic and artistic value; substrate that articulates the archive. Therefore, the archive —or the fiction of it—, architect of the narrations and the production of knowledge, works as an imaginary base and mythical support: precarizing the archive is, therefore, precarizing the construction of imaginaries.

Questioning this construction, elucidating the agents in systems of legitimacy is one of the challenges that we will have to face in correcting this situation, for which we are interested in adopting a plural, multicentric methodology and from a knowledge that situates —from a Haraway perspective— aesthetic values.

For if the deployment of imaginaries is a matter of vital importance, it is not for a matter of law, but for collective responsibility in the construction of future possibilities, worthy and livable, that inevitably pass through new forms of identity.

Keywords

Archive, contemporary artistic practices, procomún, situated knowledge, construction of imaginaries.

Precariedad y archivo. La arquitectura obviada.

Blanca Pascual Ortigosa

El archivo es la ley de lo que puede y no puede ser dicho.

M. Foucault

La cultura no es sino un campo de batalla de representaciones, dado que únicamente conocemos el mundo a través de las representaciones que de él se nos presentan.

T.J. Clark

Deseos y diseños

El término “*desire paths*” o «caminos del deseo» fue acuñado por Gaston Bachelard (1965) para designar aquellos senderos que aparecen como recorridos alternativos a los diseñados urbanísticamente; resultado de la erosión por el tránsito reiterado sobre la hierba en un parque, por ejemplo, o dibujando líneas imaginarias en espacios asfaltados, proyectando posibles pasos de cebra donde no los hay. Estas nuevas rutas, que aparecen como atajos donde la organización urbanística o los caminos construidos tienen un trayecto más largo o menos práctico atienden, no solamente al deseo, sino también a la inteligencia colectiva. El uso de estos recorridos, que contradice, enriquece y corrige los criterios y cánones de diseño y planificación vial, refleja la relación entre la norma, la ordenanza urbanística, y la vida, que atiende a los cuerpos, sus vicisitudes, sus circunstancias y condiciones, sus precariedades y fragilidades y sus necesidades.



En la captura de satélite emitida por Google Earth del parque de Etxebarria en Bilbao (Fig. 1), podemos observar desde una perspectiva aérea cómo estas líneas acortan caminos o generan puntos de acceso y salida que rectifican el diseño planificado. Señalamos las líneas del deseo que se pueden recorrer en el parque Etxebarria de Bilbao a fecha de este artículo.

Señalamos las líneas del deseo que se pueden recorrer en el parque Etxebarria (Bilbao) a fecha de este artículo.



Cuando un manto de nieve cubre la ciudad o un parque aparece una buena oportunidad para observar estas condiciones como una transducción de necesidades y deseos de la ciudadanía.



Los deseos no solamente operan en espacios público, éstos también guían los caminos en interiores.

Cuando un manto de nieve cubre la ciudad o un parque aparece una buena oportunidad para observar estas condiciones como una transducción de necesidades y deseos de la ciudadanía.

Los deseos no solamente operan en espacios público, también guían los caminos en interiores.

Los caminos del deseo en el Arte Feminista. Caso de estudio

Cuando hablamos de sistema de referentes nos referimos a modelos que articulan una suerte de fértil campo de oportunidades en nuestro imaginario, individual y compartido. En este sentido, en arte, historiamos como referentes a un archivo de influencias afines que han marcado y desplegado senderos en nuestras prácticas artísticas. Si tomamos como caso de estudio el denominado Arte Feminista¹, podemos afirmar que el trazado de mapas de referentes constituye un archivo de referentes deseado, es decir, proyectado, ficcionado, pues no constituye un cuerpo de *influencers a priori*, simplemente por el hecho de que no están en el archivo (asfaltado) de la Historia del Arte².

¹ Etiqueta ficticia, solamente útil como campo de estudio (Méndez, 2007).

² Afirmación sin perjuicio de reconocer al conjunto de mujeres (y a las que vendrán), que han transformado pensamiento y arte, y han articulado una línea de genealogía feminista.

Para comprobar que ficcionamos esta construcción de referentes, bastaría preguntar en qué estadio de nuestra práctica o estudio conocimos estos nombres y cómo los conocimos, para observar que son compañeras de camino con las que nos hemos encontrado una vez avanzada nuestra práctica; en las que hemos descubierto —en algunas ocasiones— afinidades en sus prácticas —y también secretos y esperanzas—; y que nos las introdujo otra mujer, generalmente, en una «cháchara» (Ptqk, 2013), es decir, en un espacio informal (fuera de aquellos que producen conocimiento académico).

Si lo necesitásemos, como segunda verificación, solo tendríamos que observar que la homogeneidad de mapas que encontraremos bajo este sentido, y que, rara vez son contruidos desde el propio contexto, delatan la hegemonía artificial de estos cánones. Porque, y parafraseando a Linda Nochlin (1971), si lo fuesen, si de verdad constituyesen referentes que han iluminado nuestro camino (o parte de él) porque aparecen en los libros que recorren la Historia del Arte, porque estudiamos sus prácticas y paradigmas en colegios, universidades y Academia en general, ¿qué problema habría?, ¿por qué lucharían las feministas? En otros términos, y siguiendo estos estudios de Nochlin, no es posible que constituyan un mapa de referentes real porque para que eso ocurriese (y dado que la construcción

histórica responde a las mismas relaciones de poder que operan en las sociedades) estaríamos habitando un escenario en condiciones de igualdad política, económica y social.

Estos mapas de referentes ficcionados por el deseo —y la lógica de serlos— se asemejan por tanto a los caminos de Bachelard, hechos a base de cuerpos recorriéndolos una y otra vez, pero ubicados fuera de los asfaltados por el archivo, desplazados (al igual que en el archivo-arte). Y de la misma manera, la razón de ficcionar de los cuerpos vuelve a ser la de corregir el camino diseñado, delatando esta vez la relación entre la norma y la lógica.

Hacernos cargo de esta solitud de artistas y referentes, en este caso, en femenino, tiene por objeto poner en jaque la noción de archivo, cómo éste se construye, y cómo éste realiza el diseño de lo que vendrá.

El archivo: el arquitecto invisible

La producción de conocimientos, y hablamos específicamente de la Historia del Arte, se sustenta —y se legitima de forma rizomática—, en una colección de archivos, que no es sino una selección de discursos y de relatos. Esta selección está articulada entorno a un conjunto de cánones, que operan como bisagra, y que son discriminatorios y jerárquicos, resultado de las relaciones de poder que han deformado todos los estadios sociales, y que busca objetivarse, mostrarse como imparcial. Por tanto, el archivo, arquitecto invisible de las narraciones y de la producción de conocimiento, es un producto social, impregnado además de estas relaciones de poder, «de deseos, fantasías y ansiedades» (Pollock, 2008), cuya mayor pérdida es la posibilidad de afectación crítica.

La naturaleza del archivo comprende lagunas, borrones, agresiones. Estas partes de hechos o vestigios son tomadas por el todo, tratando de construir un relato universalizado, cuya herramienta para esta articulación

historicista es la edición. Es por tanto un auto de fe (Didi-Huberman, 2013). Estos cánones (acentuados en el otro agente que produce y reproduce conocimiento, el mercado) que construyen el archivo, también han colonizado la manera de mirar situando el proceso de edición, y selección, como una herramienta viva adquirida inherentemente en los procesos socializantes, y que suponen la preservación de los cotos de poder.

Pero «el poder de este conjunto canónico de textos e interpretaciones no radica tan solo en su institucionalización en la disciplina académica, curatorial y crítica, sino que funciona como base imaginaria y soporte mítico» (Pollock, 2008), lo que constituye en este artículo el eje central de análisis. Si nos interesa, entonces, atender esta cuestión es por lo central de ella: pues la forma en que construimos el pasado es fundamental porque predetermina las formas en las que experimentamos el presente e imaginamos el futuro.

De esta manera, la importancia de este análisis no se ubica como alegato feminista, sino como alegato pro-arte; dado que precarizar el archivo, significa precarizar la construcción de imaginarios. Teresa de Lauretis (2000) añadiría que la propia Historia del Arte funciona como una «tecnología de género» atravesando la construcción de cuerpos, de identidades y por tanto de imaginarios. Situación que se retroalimenta, ya que todo intento de construcción de otras formas identitarias al margen de la tradición dominante y precarizante, solo es posible experimentando desde la imaginación en primera instancia. Es decir, lo que se está poniendo en riesgo es la fantasía que incita al trabajo reflexivo.

Habilitar caminos, posibilitar destinos

Hasta el momento hemos dilucidado los pilares de esta edificación historiográfica —y con ello me refiero al canon como producto social— que, aunque estructuralmente es insostenible, pues arde en deseo (y en dolor), se mantiene erigida en la actualidad. Ficciones

políticas que precarizan en su énfasis en fortalecer una hegemonía de estos imaginarios preservacionistas y que colapsan la posibilidad de especular lo posible (y desmontar su diseño).

Entre los retos que nos toca afrontar y hacernos cargo está el de pensar cómo y desde dónde diseñar los nuevos caminos, que habiliten procesos y futuros dignos, que corrijan y reviertan ausencias, y sobre todo limitaciones. Nuevos caminos asfaltados y seguros, articulados inevitablemente desde una metodología feminista pues será ésta la que delate cualquier lugar de privilegio, sea a razón de género, clase, raza, identidad sexual, etc. Si desde estos caminos tradicionalmente pavimentados se expulsa fuera de esta lógica —bajo la inocencia de la sospecha— aquellos aspectos del pensamiento más complejos, ambiguos e incluso llenos de ricas contradicciones aún sin resolver, es urgente la construcción de nuevos recorridos que generen múltiples accesos, que atiendan a la diversidad (y cuando hablamos de diversidad lo hacemos tratando de deconstruir la jerarquía implícita que construye generalmente este término) de condiciones de producción, de procedencias y de saberes en la construcción del recorrido de la Historia del Arte.

En definitiva, hablamos de caminos que estén articulados desde un conocimiento situado que pase por la transformación de los sistemas de legitimación, dotando de autoridad al sujeto subalterno y evidenciando el lugar desde el cual se parte, ya que ningún conocimiento está desligado ni de su contexto histórico o social ni de la subjetividad de quién lo emite. Esta posición desplegada por Donna Haraway (1988), se pone en realación, por tanto, con la propuesta de de Janet Wolff, quién, bajo el concepto de «comunidades de discurso» pone en diálogo los valores sociales con las premisas estéticas para partir del relativismo cultural. Partir de estas premisas formularía la construcción de un imaginario histórico sostenible, articulable desde lo multicéntrico (versus el binomio centro-periferia) que atienda a sus frágiles transformaciones e inestables perspectivas, que sea permeable, que esté en continua reelaboración, y que, como camino pavimentado, aspire a permanecer (sin sospecha).

En definitiva, lo que el procomún nos demanda es que, tanto en los senderos de la historia, como en nuestros barrios, nuestro grado de conocimiento e inteligencia colectiva, deseo o necesidad esté directamente vinculado al acceso a los mecanismos de poder, a los sistemas de legitimidad. Habitar la Academia de misma manera que los cuerpos lo hacen con los caminos embarrados, con incomodidad, es lo que posibilitará que ésta siga creciendo de forma vivible. Y (de nuevo) no por un tema de posible corrección o restitución. Si deseamos potenciar la diversidad de conocimiento es con el objetivo de incitar nuevas preguntas y desafíos que alienten el despliegue de imaginarios que se expandan sin muros de contingencia; que vislumbren novedosas potencialidades que aún no son y otras que ni somos capaces de sospechar.

Porque ésta, la imaginación, también se construye con cautela, edificándose desde nuestra más honda intimidad —ahí donde anida la identidad—, colonizada sin privacidad, y determinada por límites artificialmente construidos —esta vez sí: ficcionados— que norman nuestra capacidad de desear.

La precariedad no solo se mide en dinero, sino también en derechos sociales.

Pero, ¿y si la capacidad de imaginar no fuese uno de éstos sino una responsabilidad política? Hay que desear más.

Referencias

Bachelard, G. (1965). *La Poética del Espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A.

De Lauretis, T. (2000). *La tecnología del género*. Diferencias. Madrid: horas y Horas.

Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las Imágenes tocan lo Real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Haraway, D. (1988) *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. En *Feminist Studies*, vol. 14, núm. 3, 575- 599.

Méndez Pérez, L. (2007). Narrativas visuales feministas sobre la diferencia sexual: cuerpos, sexos, género y sexualidad. En X. Arakistain (ed.), *Kiss, kiss, bang, bang. Arte eta feminismoaren 45 urte. 45 años de arte y feminismo. 45 years of art and feminism*, 41-53. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Nochlin, L. (1971). Art and sexual politics: Why have there been no great women artists? En B. Thomas, Hess & Elizabeth C. Baker, (eds.) *New York: Macmillan*.

Pollock, G., (2008). Desde las intervenciones feministas hasta los efectos feministas en las historias del arte. Análisis de la virtualidad feminista y de las transformaciones estéticas del trauma. En X. Arakistain y L. Méndez (eds.), *Producción artística y teoría feminista del arte: Nuevos debates I*, 42-63. Vitoria-Gasteiz: Montehermoso.

Ptqk, María (2013). La Cháchara. En M. Zilbeti (ed.), *Producciones de Arte Feminista: Procesos de Conocimiento, Visualidades y Recorridos*. Bilbao: Consonni, Colección Beste Bilduma.

Zafra, Remedios. (2017). Tercer apartado. Capítulo 1: La cultura indexada y el declive de la academia. Cuarto Apartado. Capítulo 2: La imaginación como parte de la subjetividad política. Capítulo 5. El privilegio de un retrato y de las imágenes precarias. El entusiasmo. Barcelona: Anagrama.

Imágenes

Figura 1. Google Maps (2018). Recuperado el 2 de enero de 2018 de <https://www.google.es/maps/place/Etxebarria+Parkea/@43.2619275,-2.9191951,302m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0xd4e4fc81c3170c7:0xdd708dd-01bb37b53!8m2!3d43.2625224!4d-2.9186933>. (Fotografía editada por Blanca Ortiga).

Figura 2. Pschetz, Larisa (Sin fecha). Entretags. Spontaneous path making. Extraído el 3 de enero, 2018 en <https://www.pinterest.es/pin/281334307943090921/visual-search/?x=0&y=24&w=488&h=366>

Figura 3. Graphicart News (Sin fecha). Graphicart News.
Extraído el 3 de enero, 2018 en <https://www.pinterest.es/pin/281334307946406624/>

Escribir con-texto: un re-verso (no) creativo de la investigación artística.

Amaya Sánchez Sampedro. Investigadora Independiente, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU

Resumen

El presente artículo explora las potencialidades del apropiacionismo como vía para el planteamiento de nuevas posibilidades de actuación y líneas de producción alternativa en la experiencia y la construcción del discurso escrito en torno al arte. Conscientes del modo en que la noción de recontextualización ha penetrado en nuestra manera de pensar en las últimas décadas, y partiendo de la consideración de las repercusiones que de la aplicación de las estrategias de este tipo se desprenden en el terreno de las artes visuales, se planteará el interés de un método de escritura que mediante una reivindicación de la conversión del contexto en el contenido, intuimos susceptible de actualizar antiguas estructuras y clichés que atenazan el campo de la investigación artística académica. Se revisarán propuestas estéticas, narrativas y contextos posibles que ofrecerán nuevos modelos de aproximación a las nociones de originalidad, autenticidad, autoría, identidad y producción de sentido, permitiendo impulsar y expandir creativamente los límites de la creación-investigación por cuestionar el modo en el que estos se constituyen como tales.

Palabras clave

Investigación artística, apropiación, contexto, originalidad, autoría, identidad, plagio, (no)creatividad como práctica creativa.

Abstract

This article explores the potentialities of appropriationism as a way of approaching new possibilities of action and alternative production pathways in the experience and construction of written discourse around art. Aware of the extent to which the notion of recontextualization has permeated our thinking in the last decades, and considering the repercussions of implementing this sort of strategies within the field of visual arts, we will raise the interest of a writing method that claiming the conversion of the context into the content, is felt susceptible of bringing up to date old structures and clichés that restrict the field of academic artistic research. Aesthetic proposals, narratives and possible contexts will be reviewed, which will offer new models to approach notions of originality, authenticity, authorship, identity and production of sense, allowing to boost and creatively broaden the boundaries of creation-research by questioning the way in which these are built as such.

Keywords

Artistic research, appropriation, context, originality, authorship, identity, plagiarism, (un)creativity as creative practice.

Escribir con-texto: un re-verso (no) creativo de la investigación artística.

Amaya Sánchez Sampedro

Introducción

Los cambios que la accesibilidad de la información y las características de almacenamiento, distribución, circulación y consumo de la imagen y el texto han generado en el marco de la revolución tecnológica, caminan de la mano de un aniquilamiento del tiempo pensativo y una tendencia del sujeto al desplazamiento, a saltar visual y mentalmente de aquí para allá. Esta generalización de una atención-recepción fluctuante, a la que Benjamin atribuyó la cualidad de una «percepción táctil» (Benjamin, 2003, p. 91), de manera inevitable se manifiesta en la forma de pensar la estética y las narrativas en torno al arte: en la era de la digitalización, marcada por características de inmediatez y provisionalidad, y una constante prevalencia del estado de agitación y la fluidez frente a la estabilidad, las nociones tradicionales de autoría, originalidad y las formas de forjar sentido son erosionadas y desplazadas por frecuentes estrategias de manipulación, procesamiento, readaptación, apropiación y plagio intencional de contenidos.

En este contexto, determinado por la discontinuidad y la heterogeneidad, creemos que ciertos de los más relevantes efectos de una relación entre precariedad

y trabajo creativo se producen por exceso y no por defecto: la dificultad del artista-investigador frente a la superabundancia de información en el siglo XXI no se encuentra en la creación —por añadidura— de nuevo discurso, sino en la efectiva gestión del conglomerado textual y de imágenes pre-existente. Ya en 1969, Douglas Huebler escribió «el mundo está lleno de objetos más o menos interesantes; yo no deseo añadir ninguno más» (Lippard, 2004, p. 123). Esta, *a priori* aparentemente adecuada respuesta a la condición de una conciencia de que el arte no consiste en crear más de lo que el mundo ya tiene de seres, objetos y fenómenos, generaría sin embargo aún hoy reacciones contrapuestas en su aplicación al modo de enfocar la investigación en las escuelas de arte: la Academia continúa escandalizándose y condenando procedimientos intencionalmente nutridos de la analogía, la adaptación, el apropiacionismo y el plagio, acogidos y aceptados no obstante mucho tiempo atrás en el campo de las artes visuales.

Puesto que vivimos en un momento en el que la tecnología está cambiando las reglas del juego en cada aspecto de nuestras vidas, creemos que un cuestionamiento de ciertos clichés en este sentido podría beneficiar y contribuir a la resolución de ciertas dificultades en torno al trabajo escrito en la investigación artística académica, la cual entendemos, debiera, en coherencia con los debates vitales de nuestro tiempo, acoger y reflejar lo múltiple, los estados fluidos y el cambio.

Este artículo, que planteamos como una re-colección y montaje de textos y fragmentos (im)propios, tratará de mapear dichos territorios y proponer nuevos contextos en los que la investigación artística pueda ser re-situada, re-pensada y nuevamente discutida, reivindicando el plagio y el apropiacionismo como eje de opciones metodológicas (no) creativas en su aplicación a la construcción de un discurso textual paralelo a la experiencia misma del arte y no superpuesto a sus especificidades. En lo que prosigue, trataremos de identificar las potencialidades y las implicaciones estéticas de dicha estrategia como estímulo de reverberaciones crítico-textuales y nuevos sentidos en el terreno encapsulado de la investigación artística académica,

procurando proponer una atmósfera en la que distintas problemáticas se relacionen y se encuentren, con el mayor grado de consistencia posible.

Apropiarse, desplazar, articular: un arte de la composición de relaciones

Una rápida mirada a la historia del arte y la literatura recientes basta para evidenciar que las técnicas de apropiación, imitación, alusión y colaboración sublimada se han probado y asimilado durante todo el siglo anterior. El *collage*, el montaje, el *readymade*, la citación y la readaptación de elementos lingüísticos y figurativos, o el *patchwriting*, constituyen estrategias consistentemente incorporadas en las obras de artistas visuales, escritores y pensadores que conducen a un cuestionamiento activo de las formas en que el sentido y la experiencia estética se construyen.

La adopción de filiaciones, objetos, imágenes y discursos impropios, demuestra que en el ámbito de la producción cultural, todo material parece ser algo compartido, un crisol donde las nuevas obras se construyen sobre las preexistentes, trasladando el punto de partida del acto creativo de la nada absoluta al caos, y reafirmando en el mismo movimiento el hecho de que el arte efectivamente consiste en «aprender de los descubrimientos y las experiencias que ya han adquirido otros.» (Borgdorff, 2010, s/r)

El previo acento depositado en el esfuerzo, la producción y el resultado se traslada de este modo hacia el procedimiento y la priorización del contexto y los elementos a los cuales el propio acto creativo se enfrenta, que asumen la nueva condición del contenido.

Si tenemos en mente el grado en que la noción de recontextualización, alentada por la fluidez del entorno digital en las últimas décadas, ha penetrado en nuestra manera de pensar, y tomamos la idea de Sánchez, según la cual «el campo de la investigación artística es el proceso

de creación y la investigación será tanto más interesante cuanto mayor sea el grado en que el proceso desborde su concreción en un resultado particular» (Sánchez Martínez, 2013, p. 38), encontramos un interesante modelo en las opciones metodológicas de este tipo, en lo que se refiere a la concepción, la ejecución y la recepción de los trabajos que pudieran plantearse en el marco de la investigación artística académica.

Sabemos bien que tratándose de propuestas estéticas, no hay causas, ni consecuencias o demostraciones posibles o, en otras palabras, que difícilmente podremos llegar a establecer «conclusiones generales» (Fernández Polanco, 2013, p. 112). Puesto que la investigación en artes sólo puede funcionar como una dimensión de la misma práctica creativa, encontrar un método que no trate de imponer una forma o disciplinar el objeto de estudio, sino que procure más bien, plantear una aproximación a aquel mediante tanteos o resonancias, sinónimo de la cuestión que aborda sin ser nunca su generalización, habría de ser el objetivo al tratar de reflexionar o escribir en torno a experiencias que en el campo del arte, se resisten a ser pensadas e insisten en ser vividas.

Por esta vía, la noción de «conocimiento público sin descubrir» introducida por Jonathan Lethem (2008, p. 43) en su ensayo *Contra la originalidad* a propósito de las reflexiones del biotecnólogo Don Swanson en el ámbito de la investigación médica, sugiere que la solución a ciertos problemas puede ser hallada, mediante la revisión sistemática y la reorganización, de la literatura científica ya existente.

Para nosotros, la observación de Swanson no hace sino confirmar la importancia del precursor, el hecho de que, el simple acomodo de ideas en contextos imprevistos, permite una actualización del saber y un consiguiente avance cognoscitivo.

Esta idea, ha sido formulada y explorada en el tiempo desde prismas diversos. Recordemos sin ir más lejos la consabida máxima de Lautréamont «bello como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un

paraguas sobre una mesa de disección», que hace de la recontextualización el medio privilegiado para dotar a los objetos, aislados de su propósito, de nuevas dimensiones inusitadas.

Dicho poder de «extrañamiento» ha sido definido por Shklovsky como la principal finalidad del arte, una vía de elección, según él, para no sustancializar lo percibido y deshacer los estereotipos de la percepción, haciendo posible el surgimiento de una apreciación sin automatismo, herencia que asimismo detectamos en la constatación heideggeriana de una anticipación del concepto, que cierra «el camino hacia el carácter de cosa de la cosa» (Heidegger, 2010, p. 20), cuyo verdadero ser sólo es posible vislumbrar mediante la sustracción del individuo a los modos de pensamiento acostumbrado.

La creencia de que los sesgos habituales tienen que «ser perturbados si se quiere liberar el grado de energía necesario para que se haga experiencia estética» (Jauss, 2002, p. 159) constituye el blanco de estas búsquedas, de distintas formas alentadas por la idea de que «cuando un objeto se percibe como único y singular, y no meramente miembro de una familia, cuando aparece independiente de cualquier noción general y como separado de la sensatez de la causa, aislado e inexplicable a la luz de la ignorancia, entonces y sólo entonces puede ser fuente de encantamiento» (Beckett, 1975, p. 23).

Esa «fuente de encantamiento» la encontramos en el tipo de escritura apropiacionista que en estas páginas proponemos, a partir de una enfatización del desplazamiento y la extracción de fragmentos textuales de sus contextos de origen y su posterior recontextualización, lo que facilita el surgimiento de relaciones inéditas y nuevas conexiones de otro modo inaccesibles. Varias imágenes reflejan esta actitud cognitiva, a partir de la priorización de procedimientos analíticos en base a materiales empíricos encontrados y seleccionados y acto seguido apropiados y sintetizados en nuevos nudos o articulaciones de sentido.

Las figuras del coleccionista benjaminiano, el *bricoleur* en Lévi-Strauss, el *flâneur* y el trapero baudelairianos, a

nuestro entender describen actividades próximas a una búsqueda como la que aquí nos interesa señalar, al mismo tiempo sin objeto y con propósito, para la cual los actos de elección, apropiación y enmarcamiento del objeto resultan decisivos.

Dichas disposiciones en distintos niveles comparten la tentativa de rescatar las cosas de su «destino» final en la esfera de la circulación, extrayéndolas de su contexto y aislándolas en una nueva ordenación, sustraídas de sus usos originales. Entendemos que una similar valoración latente del fragmento presente en la técnica del *patchwriting* mediante la recurrencia a la cita de textos para presentar nociones que han de ser rescatadas, permite una combinación que es en sí misma creativa en la medida en que genera algo nuevo, un contenido no pensado ni manifiestamente expreso en cada una de las citas utilizadas, sino surgido del trabajo de articulación del creador.

Al hilo de lo expuesto, creemos que las implicaciones de la liberación del texto de la atadura de sus propósitos y los significantes que tienden a darle tanto sentido como los contenidos, podrían proponerse como una defensa del texto apropiado, «no-original» y «no-creativo», «hilvanado por entero con citas, referencias, ecos y lenguajes culturales que lo atraviesan de ida y vuelta en una inmensa estereofonía», como «un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura» (Barthes, 1987, p. 80).

Si observamos con detenimiento, notamos que las metáforas expuestas priman la «relación» y eso se muestra; la explicación no tiene lugar. El interés epistemológico de un método tal aplicable al campo de la investigación artística, residiría en una nueva manera de reconfigurar la relación entre las cosas a través del montaje, que escapa a las teleologías, «al poner los unos junto a los otros trozos de cosas supervivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas» (Didi-Huberman, 2013, s/r). El valor del texto, de esta manera constituido por un espacio en el que se concuerdan y contrastan diversas escrituras, vendría dado por (y desde) esa articulación necesaria, como parte de un sentido que más que describirse, permitiría ser

aprehendido en los hiatos de un despliegue relacional de los elementos expuestos, aglutinados por asociación más que por lógica estricta.

Esta potencialidad de citar, de arrancar un extracto del discurso, se relaciona con la expropiación de ese fragmento del contexto original en función de conservar lo vivo del texto, sentando las bases de una opción metodológica que de una manera más amplia privilegia la discontinuidad como forma de construcción. Y es que tal y como «el pensamiento no procede linealmente y en un solo sentido, sino que los momentos se entretejen como hilos de una tapicería» (Adorno, 1962, p. 23), hace tiempo que sabemos que la realidad no es tan continua. Como un tejido asistemático de acontecimientos que nunca llegan a cohesionar de manera rigurosa, la realidad la conforman interrupciones y heterogeneidades sobre la base de un andamiaje ideal que pretendemos continuo. En este sentido, intuimos que el ‘mostrar’ propio de esta forma de escritura apunta más a generar lo real que a representarlo.

Por otro lado, el uso de unidades fragmentadas hace que el texto no sea nunca el destino final. Este procedimiento se avendría muy bien a las palabras de Sánchez, para quien «dar vueltas sin llegar necesariamente a ningún lugar predeterminado es una característica de la investigación-creación: no se trata tanto de extraer un conocimiento concreto, sino de asumir diferentes perspectivas respecto a un problema, acercarse a él desde posiciones renovadas, informadas por la anterior» (Sánchez Martínez, 2013, p. 46). Así, nos encontraríamos frente a un tipo de reflexión cuya composición se halla en permanente reestructuración, impulsada por los campos de fuerza que despliega, para desde ahí proponer nuevas lecturas y reactivaciones del discurso. Como resultado, la práctica de este tipo permitiría otra relación con el texto, una perspectiva no colonizada por la mirada desde arriba, una suerte de inmersión textual en lugar de una lectura lineal.

Lejos de ser coercitiva o persuasiva, entendemos que esta forma de escritura transmitiría sentido de manera oblicua, con ciertos contenidos derivados del propio acto

de hacer y no tanto de la determinación personal del autor. Esto implicaría, como parte de un camino en construcción no definido *a priori* sino en el proceso mismo de hacerse, la ausencia de una opinión, un pensamiento o un objetivo anteriores a la escritura, nacida de un juego combinatorio entre los textos y notas de lectura, e impulsada por una relativamente flexible orientación previa de las intenciones del investigador, que podría conducir así hasta objetos, mejor que desconocidos, inesperados.

Hacia una escritura post-identitaria

Los intereses del enfoque metodológico expuesto, aparecen como el objeto de un juego de transformaciones, reenvíos y actualizaciones que define un proceso en desplazamiento, sometido a mutaciones, irregularidades, intercambios e iteraciones.

De lo dicho hasta el momento en relación con las posibilidades de acción derivadas de su hipotética aplicación a la práctica de la investigación artística, se desprenden ciertas implicaciones tocantes a las nociones de autoría, identidad y originalidad que bajo nuestro punto de vista merecen ser atendidas.

En primer lugar, un ejercicio como el que proponemos evidencia la inviabilidad de antiguas estructuras, inadecuadas a los procesos de pensamiento y comunicación de nuestro tiempo. Desviándose a través de gestos plurales e innumerables, nos encontramos frente a una escritura que, en el acto de reformular y mover información de un lugar a otro, excede el registro y la representación, y en ese sentido, en los términos de un pronunciamiento específico atribuido al punto de vista único de un autor, implica siempre obstrucciones a la vitalidad.

La noción del individuo se disuelve en beneficio de la categoría del proceso, eludiendo los modelos normativos preestablecidos y el problema del poder al que la tradicional forma discursiva se halla ligada, en favor de la transformación y de lo discontinuo.

Procurando menos conducir que inducir el efecto, el sujeto-escritor nace en estos casos al tiempo que su texto: es el montaje el que produce la escritura, pero ese montaje es a su vez el resultado de una técnica de lectura (Fernández Polanco, 2013, p. 111). De este modo, se desacredita el doble mito del autor todopoderoso y el lector pasivo, al asumir el primero la conciencia de un lector que pasa a ser activo y cuya experiencia de lectura precisamente constituye la condición *sine qua non* de la escritura.

En el empleo autorreflexivo del lenguaje del que se apropia, una modalidad de construcción del discurso tal, brinda una excelente oportunidad de repensar qué es la escritura, cuáles habrían de ser sus rasgos definitorios en el marco de la investigación-creación, por qué lugares transitaría y de qué otros se alejaría.

Lejos de erradicar la autoría, una práctica basada en la replicación y la mimesis, a nuestro entender presenta posiciones alternativas y nuevas exigencias que podríamos situar en el punto de origen de un concepto renovado de la figura del autor. Esta clase de procedimiento, invita ante todo a reflexionar sobre la calidad de las selecciones del sujeto enunciador: si toda instancia del lenguaje puede transformarse con tan sólo recontextualizarla, será entonces la recontextualización más rica y convincente, aquella capaz de producir un tanto mayor número de nuevos sentidos y reactualizaciones de lo dicho, la que pueda juzgarse exitosa. En tal orden de cosas, el manejo de la información —la administración, la elección, el análisis, la organización y la distribución— así como la capacidad de diseminarla eficazmente constituyen variables fundamentales de la condición del acto creativo. Todo ello conlleva también, una lógica puesta en entredicho de la noción convencional de originalidad que hunde sus raíces en un sentido de continuidad del *yo* inseparable del constructo de una identidad estable.

«Desarrollar nuestra creatividad» afirma Barraca «consiste, esencialmente, en proyectar esa originalidad radical de nuestra persona en la forma de una existencia o itinerario singulares» (Barraca, 2017, p. 82). Sin embargo, ¿cuál es —podríamos preguntarnos— y qué

aspectos determinan «esa originalidad radical de nuestra persona»? y más allá, ¿cómo detectar —si fuera posible—, los rasgos verdaderamente singulares e irreductibles de aquella?, ¿sería en realidad acertado considerar que fueran tales cualidades originales *per se* por el simple hecho de constituirse como una proyección de «nuestra persona»? Si como se ha mostrado, la memoria, la imaginación y la conciencia misma funcionan como una trama (Lethem, 2008, p. 48), como un telar en el que lo nuevo y lo viejo se entretejen a cada momento, pensar en la existencia de un *yo* estable o esencial aparece, desde luego, como una idea cuando menos imprecisa para lo que nos ocupa.

Abordar un tipo de construcción discursiva como la que proponemos, supone acoger una consideración de la identidad alejada de posiciones esencialistas, una creencia de que sólo puede aquélla «construirse a través de la relación con el Otro, la relación con lo que él no es, con lo que justamente le falta, con lo que se ha denominado su afuera constitutivo» (Hall, 2003, p. 18). Bajo esta perspectiva, no existe un origen, sino un continuo desplazamiento de identidades múltiples, fraccionadas, en constante reestructuración, sólo articulables en función de la presencia de un exterior, de un otro. Nos situamos pues, ante una experiencia por completo relacional del *yo*, formado «por un montaje inestable de fragmentos discursivos y ‘activado’ de forma contingente en contextos diferentes» (Brubaker y Cooper, 2005, p. 188). Este hecho de que la formación de la identidad surja de la asimilación de identificaciones y experiencias fragmentarias, conlleva interesantes planteamientos aplicables al desarrollo de un tipo de escritura que podríamos denominar post-identitaria, nutrida de voces, opiniones y palabras heredadas.

No resulta extraña así, la aseveración de Lethem, según la cual «el alma, la semilla (...) la sustancia, el bulto, la materia palpitante y valiosa de todas las enunciaciones humanas es el plagio» (Lethem, 2008, p. 48). Pues si la constitución del *yo* es mutable y se encuentra en permanente estado de rearticulación, todo elemento en el sujeto reenvía a otro, dificultando la posibilidad de definir qué es propio y qué no lo es. Este carácter pluridimensional

de la identidad, de algún modo implica que «todas las ideas son de segunda mano, tomadas consciente o inconscientemente de millones de fuentes externas» (Lethem, 2008, p. 48), lo que de lado impone una reflexión sobre el tipo de anclaje que es posible ofrecer a términos como originalidad o cualidad de inédito exigidos en el campo de la investigación-creación.

Desde este prisma, una y otra condición sólo pueden concebirse como el resultado de una serie de aproximaciones de diferentes subjetividades, apropiaciones e inscripciones que de distintas maneras las producen. Pensemos en propuestas como el *readymade* duchampiano, los *cut-ups* de William S. Burroughs o las citas en el *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin. Todos conocemos cuerpos de trabajo profundamente «originales» y «únicos», generados al aislar, reformular, revisar y repetir ideas e imágenes u objetos impropios, que resultan, sin embargo, al terminar de «trabajarlos», en contenidos «inéditos» indisociables del ejercicio de reactualización de quien ejecutó tales operaciones de selección y articulación.

Esto nos conduce hacia la espinosa cuestión de si es el autor quien en última instancia crea en estos casos su obra. La respuesta es sí y al mismo tiempo no. Y es que se trata de un tipo de experiencia que simultáneamente encierra la posibilidad de ser algo y no serlo: el autor es y no es el autor, es y no es el lector, es y no es la voz de su texto. Nos encontramos entonces, frente a una suerte de fenómeno en equilibrio, de identidad basculante, el cual puede más o menos manifestarse en uno u otro sentido, sin llegar nunca a entregarse a una operación de identificación definitiva, de sustancialización concluyente.

Esta puesta en entredicho del principio de contradicción, por otro lado, remite a rasgos esenciales de la imagen de la neutralidad, resistente a la categorización y los juegos de oposiciones binarias que típicamente sustentan la organización del discurso y el pensamiento occidental (Barthes, 2004). El origen latino del término *nec uter*, es decir, «ni lo uno ni lo otro» ilustra con claridad esta cuestión: la ausencia de pronunciamiento específico en una u otra dirección, la indeterminación, el gesto susceptible de

debatirse en un doble movimiento indeciso que elude los fundamentos de los sistemas de articulación mediante el recurso a un tercer término que no es ni A ni B, remite, por situarse más allá de la elección, a una multiplicidad de lo posible, a la potencialidad misma de las cosas.

Tales observaciones, podrán sernos de utilidad a la hora de abordar en lo que prosigue, una problemática de similar género que planea en el seno de las prácticas de escritura apropiada: la cuestión de la repetición y la diferencia, o lo que de otro modo podríamos decir la posibilidad de «repetir sin repetir» o sin repetirse.

Repetir sin repetir: sobre la autenticidad irreductible de lo inauténtico

Los actos de apropiación y transcripción de textos preexistentes, son actos complejos que involucran operaciones de selección, traslación, traducción y desplazamiento. En su calidad de procedimientos recontextualizadores, dichos ejercicios producen, como hemos visto, una desautomatización de lo familiar que a nuestro entender convoca lo que Paul Ardenne ha denominado «igual y de otra manera» (Ardenne, 2002, p. 26) a propósito del arte contextual. Siguiendo al autor, podríamos decir que sería como hablar igual — apropiándose ‘del texto’ ya construido—, y de otra manera —utilizando medios capaces de suscitar una atención más singular que la que el lenguaje empleado en cada una de las citas apropiadas permite—, convocando de este modo un nuevo cuerpo de trabajo en cierta forma integrado, pero a la vez también disonante.

La citación, la apropiación, la reproducción de fragmentos textuales, desde este punto de vista, se convierten en vías a través de las cuales aislar la diferencia, dando lugar al surgimiento de aparentes «copias» en las que resuena el eco de «lo mismo», pero en las que se han producido ya ciertos desplazamientos y disimilitudes respecto a las que fueran sus fuentes de origen. Esto, por un lado, implica que la proliferación de lo singular se

afianza en el marco de una «producción» que podríamos decir hasta cierto punto limitada, por cuanto la creación se reduce a un acto de repetición que no hace sino confirmar la aplicación de una lógica del «menos es más», mediante la cual una aproximación a lo múltiple se procura «no añadiendo constantemente una dimensión superior; sino, al contrario, de la forma más simple, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre n-1» (Deleuze y Guattari, 2002, p. 12). Con muy pocas intervenciones, la totalidad de la experiencia de discurso y los ejercicios de lectura y escritura del texto pueden ser fácilmente puestos en entredicho. Por otro, sabemos que la propia génesis del término «re-producción» alerta de una distancia temporal inevitablemente nacida en el acto de duplicación con respecto a la producción primera: «re-producir» no es otra cosa que «producir de nuevo», lo que supone la apertura del original al aplazamiento, a la presencia en sucesión, a la existencia de «una cosa tras otra» (Krauss, 1996, p. 124), lo que es lo mismo que decir, a la diferencia.

Esta inviabilidad de la repetición en cuanto reproducción rigurosa de lo repetido evoca la paradoja analizada por Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición* (Deleuze, 2002), la cual apunta a que solo se repite la diferencia. Para nosotros, una pertinencia de lo que se repite sólo puede conciliarse con la fecundidad de lo que no se repite, sobre el fondo dialéctico de una transgresión de las oposiciones que previamente enunciamos al hilo del discurso de la neutralidad barthesiana. La cuestión de la apropiación, según lo anterior, hace de la repetición de lo mismo, una condición posible para la exposición del matiz diferencial, pudiendo de manera simultánea cristalizar con su presencia la repetición absoluta y la diferencia.

Y es que el hallazgo de nuevas relaciones y contenidos inesperados, nacido del ajuste del contexto de las palabras que el autor no escribió, revela tanto sobre los pensamientos y los procesos de decisión de aquel como en un momento dado pudieran hacerlo las formas tradicionales de escritura (Goldsmith, 2011, p. 298). Esto es en esencia debido, a que cada acto de selección

representa siempre un punto de vista individual, irrepetible y único, capaz de determinar la originalidad —y en ese sentido el «aura perdida» de la copia—, o aquello que ha tenido lugar una sola vez y “nunca podrá repetirse existencialmente” (Barthes, 2011, p. 26). La supresión de una mínima diferencialidad es por lo tanto imposible, aún incluso cuanto más ceñida la repetición, ya que “cada nueva citación, cada nueva aparición, tiene el potencial de introducir lo inédito, pues en ella está implícito lo incalculable” (Garbayo Maeztu, 2012, p. 22).

El hecho de no ser idéntico, de distinguirse de algo, de apuntar hacia una cierta disimilitud mediante la apropiación de una repetición, arroja luz sobre las condiciones de emergencia de un valor separativo que a nuestro entender porta las marcas de la auténtica singularidad irreductible de las cosas, y lo que en ese sentido podríamos comprender como la verdadera «originalidad», como la huella única e insustituible de los fenómenos que el acto (no)creativo permite entrever.

En otras palabras, la aparente repetición de lo mismo, posibilita una aproximación a las modulaciones más discretas y menos sistematizables de los fenómenos, perfilando con ello las claves de un cuestionamiento en torno a la aparente evidencia de la identidad y la semejanza, fundadas sobre una tendencia mecánica a la generalización y la anulación de la diferencia. Las ligeras variaciones de esta manera puestas de relieve cada vez en el acto de recontextualización, alertan de una sustitución posible del punto de vista de lo general por lo particular, inseparable de las especificidades del procedimiento que conduce a la reactivación de lo sentido, a la tentativa, en fin, de «ofrecer una sensación de las cosas como visión y no como reconocimiento» (Shklovsky, 1990, p. 6).

Podemos considerar entonces que, produciendo versiones y añadiduras distintas de los textos existentes al mover información de un lado a otro, el acto de apropiarse inspira una nueva forma de (no)creatividad, una recalificación de la experiencia que facilita quebrar lo solidificado y reconstituir permanentemente el

sentido. Bajo este punto de vista, la «originalidad» es una cuestión de convención; la autenticidad es sencillamente insuprimible.

Algunas (in)conclusiones

Las maneras de hacer que analizamos, incentivan el desarrollo de una conciencia del arte concebida como una intuición, cuestionando y desplazando ideas que sistemáticamente se han naturalizado en los ámbitos disciplinares. En el hacer de este tipo y las implicaciones que de él se desprenden, hallamos una «táctica» en el sentido enunciado por de Certeau¹, favorable al desarrollo de investigaciones en los intersticios del sistema y la normativa académica, que se ciernen como una amenaza e imponen restricciones a la libertad creativa del artista-investigador. Descubrimos así en la paradójica práctica de una escritura (no)creativa, soluciones susceptibles, al ajustar las bases para la creatividad, de instigar la emergencia de movimientos indisciplinados, creativamente tanto más radicales, resistentes y subversivos.

Todo texto, toda unidad de lenguaje, puede ser efectivamente (re)apropiado para subvertir el uso originario que le dio existencia, y es en ese desplazamiento de los usos normativos del discurso, donde entendemos que la citación demuestra actuar como un medio de revitalización y creación de nuevos sentidos. Este ejercicio de construcción del texto mediante la priorización del contexto, nos parece particularmente enriquecedor para el trabajo propio de la investigación artística, en la medida en que propone un acercamiento no instrumental a las palabras ya dichas, de las que no tanto se espera que funcionen como una justificación a los propios planteamientos, como que entreabran cada vez la posibilidad de introducir actualizaciones del discurso, a partir del surgimiento de formas y contenidos innovadores en las combinaciones. El énfasis depositado en el fragmento, en lo parcial, permite así ampliar creativamente las posibilidades de actuación y pensamiento en torno a un dominio.

¹ En *La invención de lo cotidiano* De Certeau estudia una suerte de 'producción secundaria' que el autor supone de tipo táctico y la cual corresponde a la creatividad de los consumidores, manifiesta en los modos alternativos e individuales de empleo, e incluso de elección y combinación de los productos de consumo impuestos por un orden económico dominante. En estos se presume una subversión de acciones o leyes que tiene lugar no tanto mediante el rechazo o el cambio como a través de las maneras concretas de emplear los productos y en función de referencias ajenas al sistema del cual no pueden huir.

La cuestión así tratada se refiere al esquema de acción de un tipo que debe "arreglárselas en una red de fuerzas y representaciones establecidas" (De Certeau, 2000, p. 22) no discernible por "productos propios sino por el arte de utilizar los que le son impuestos" (De Certeau, 2000, p. 37). Por esta vía, De Certeau introduce la distinción entre lo que denomina *la estrategia* y *la táctica*. La diferencia fundamental que

separa una de otra, la determina la presencia o ausencia de un principio de poder. Mientras que la elaboración de sistemas y discursos totalizantes resulta típica de la *estrategia*, capaz de producir, cuadrricular e imponer, de constituirse como base administrativa de las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas, la *táctica*, por gestarse en el seno mismo del espacio estratégico desprovista de medios propios, se caracteriza por valerse de los elementos que configuran el sistema que se le impone, pudiendo reapropiárselos y organizarlos de distintas maneras. Esta naturaleza subversiva de la *táctica*, la cual radica en su capacidad para insinuar, mediante la combinación de elementos, el rasgo de otra cosa en la cuadrícula de un sistema –sea el de la gramática, el de la consciencia o la funcionalidad prevista para determinados elementos en un contexto normalizado– nos parece se ajusta de manera precisa a las cualidades de una escritura apropiacionista como la que proponemos. Véase: De Certeau, 2000.

² En *Mil mesetas*, Deleuze establece una oposición a partir de dos conceptos-imágenes centrales que son lo *liso* y lo *estriado*, sobre la que merece la pena nos detengamos brevemente. Bajo su enfoque, el *liso* se presenta como un terreno no codificado *a priori*, espacio de las multiplicidades y las variaciones continuas, del desarrollo incesante de la forma que antepone el trayecto a los puntos que lo definen, y cuya naturaleza, siempre susceptible de definir una indiscernibilidad limpia del deve-

Esta capacidad de perturbar la regularidad de un discurso o un pensamiento previos, metódicamente sistematizados, de producir, en términos deleuzianos, un espacio liso en el interior mismo del espacio estriado², concede una particular categoría de autonomía al objeto de estudio que, emancipado de la intención del sujeto, adquiere nuevas posibilidades de mostrarse como si fuera recién descubierto. Una indisociabilidad de la priorización de la experiencia y el re-descubrimiento de una determinada faceta de lo preexistente, en el marco de este tipo de procedimientos confirma el papel central que Dewey atribuye al descubrimiento en cuanto experiencia cuando de la práctica artística se trata, en cuyo caso «el propósito que determina lo estéticamente esencial es precisamente la formación de una experiencia como experiencia» (Dewey, 2008, p. 331) pues es el arte «la más directa y completa manifestación de la experiencia como experiencia» (Dewey, 2008, p. 335).

Al mismo tiempo, creemos que una práctica como esta, en estrecha relación con la versatilidad y el cambio, refleja una modalidad de pensamiento y una vía de producción del conocimiento comprometida con los modelos experienciales del siglo XXI. Percibir y pensar de forma distinta, equivale a hacer de forma distinta, y así entendemos que los ejercicios propuestos convienen a las nuevas maneras de recibir, procesar y comunicar información o crear enlaces entre campos conceptuales diversos, a las nuevas formas como el individuo se percibe a sí mismo y a su entorno. Por otro lado, entendemos que de la condición eminentemente procesual de este despliegue sólo puede desprenderse un efecto positivo en la potencial ampliación del territorio encapsulado de la investigación artística, al desplazar el foco de una práctica creativa orientada a la producción de objetos o resultados, hacia su concepción como una forma de crear nuevas articulaciones de sentido y contextos a partir de los cuales expandir el conocimiento.

Como investigadores en el terreno de la práctica-creación artística, entendemos en este sentido, la importancia fundamental de no separar la forma del contenido y así, la urgencia de cuestionar no sólo los qué, sino los cómo, la relevancia de definir, en suma, los

nir. Lo *estriado* aparece como un espacio cuya estructura previamente definida remite cualquier movimiento a unos códigos de organización funcionales. En esencia, las ideas sobre las que se funda esta distinción son la de un espacio *liso* y abierto, por un lado, y la de uno *estriado*, cerrado y de antemano estructurado, por otro. A partir de ellas se organizan una serie de oposiciones con figuras que de distintos modos corresponden a cada uno de los dos conceptos, de entre los cuales, las más destacables son para nosotros las que equiparan el liso a un espacio nómada, definido por "la variación continua de sus orientaciones, de sus indicaciones y de sus conexiones", en oposición a las particularidades de un espacio dominado por el sedentarismo y el control que es posible perfilar desde el punto de vista de lo estriado. Dicha analogía nos permite considerar que el tipo de operaciones que estudiamos, en efecto se hallan comprometidas con la inserción de una serie de gestos, de fragmentos desplazados, susceptibles de inyectar en el discurso con su presencia una fluidez y ligereza características de lo *liso*, en el espacio mismo de lo *estriado*, donde por principio gobierna el sedentarismo y la tendencia a la sistematización. Véase Deleuze, J., y Guattari, F., 2002.

modos de aproximación, de análisis, de interpretación y formalización de la materia de estudio, en consonancia con la naturaleza intrínseca de aquella.

Referencias

- Adorno, T.W. (1962). El ensayo como forma. En T.W. Adorno, *Notas de literatura* (pp. 11-36). Barcelona: Ariel.
- Ardenne, P. (2002). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac.
- Barraca, J. (2017) *Originalidad e identidad personal. Claves antropológicas frente a la masificación*. Madrid: Editorial San Pablo.
- Barthes, R. (2011) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2004). *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. México: Siglo XXI Editores.
- Barthes, R. (1987). La muerte del autor. En R. Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (pp. 75-83). Barcelona: Paidós.
- Beckett, S. (1975). *Proust por Beckett*. Madrid: Nostromo.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal Ediciones.
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. En *Cairon Revista de Ciencias de la Danza*, 13, 25-46. Extraído el 8 de enero, 2018 en https://issuu.com/fwalita/docs/henk_borgdorff_el_debate_sobre_la_
- Brubaker, R., y Cooper, F. (2005) *Más allá de la identidad*. En *VV.AA., Repensar los Estados Unidos: Para una sociología del hiperpoder* (pp. 178-208). Barcelona: Anthropos.

De Certeau, M. (2000). La invención de lo cotidiano. México: Universidad Iberoamericana.

Deleuze, G. (2002). Diferencia y repetición. Buenos Aires: Amorrortu.

Deleuze, J., y Guattari, F. (2002). Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia: Pre-Textos.

Dewey, J. (2008). El arte como experiencia. Barcelona: Paidós.

Didi-Huberman, G. (2013). Cuando las imágenes tocan lo real. En J. Arnaldo, C. Chéroux y G. Didi-Huberman. Cuando las imágenes tocan lo real. Madrid: Círculo de Bellas Artes. Extraído el 8 de enero, 2018 en https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf

Fernández Polanco, A. (2013). Escribir desde el montaje. Otra forma de exponer. En VV.AA., Investigación artística y universidad: Materiales para un debate (pp. 105-115). Madrid: Ediciones asimétricas.

Feyerabend, P.K. (1981). Contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento. Barcelona: Seix Barral.

Garbayo Maeztu, M. (2012). Estrategias estéticas. En revista PIPA, 3, 18-27.

Goldsmith, K. (2011). Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Hall, S. (2003). ¿Quién necesita identidad? En P. Du Gay y S. Hall, Cuestiones de identidad cultural (pp. 13-39). Buenos Aires: Amorrortu.

Heidegger, M. (2010). El origen de la obra de arte (1935-1936). En M. Heidegger, Caminos de bosque (pp. 11-62). Madrid: Alianza.

Jauss, H.R. (2002). Pequeña apología de la experiencia estética. Barcelona: Paidós.

Krauss, R. (1996). La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Madrid: Alianza.

Lethem, J. (2008). *Contra la originalidad o el éxtasis de las influencias*. México: Tumbona Ediciones.

Lippard, L.R. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal Ediciones.

Sánchez Martínez, J.A. (2013). In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes, *En Artes La Revista*, 19, 36-51.

Shklovsky, V. (1990). Art as device. En V. Shklovsky, B. Sher y G. Bruns, *Theory of prose* (pp. 1-14). Londres: VWE Dalkey Archive Press.

Steyerl, H. (2014). ¿Una estética de la resistencia? *Exit Book: Revista de libros de arte y cultura visual*, 18, 56-62.

Mecanismos de supervivencia en la carrera del artista *sumergido*: las residencias artísticas.

César González Martín, Ana García López y Belén Mazuecos Sánchez. Universidad de Granada.

Resumen

En el contexto artístico actual, el sistema del arte no es capaz de responder al imparable crecimiento de la población artística situada en la base de la pirámide, lo que provoca un aumento de la competitividad en la horizontalidad, obligando al artista *sumergido* a emprender iniciativas establecidas como legitimadoras para ser competitivo y sobrevivir en ese complejo ecosistema.

Los mecanismos de legitimación que son aceptados por el sistema artístico tradicional para otorgar la credencial de artista, están compuestos por diferentes variables, entre las que se encuentra la participación en residencias artísticas, que nacen con la misión de apoyar la producción y optimizar el desarrollo de las carreras artísticas y que se han convertido en uno de los méritos más importantes del currículum de los artistas en los últimos tiempos.

A través del análisis de los datos extraídos de la base de datos de residencias artísticas *Localizart*, conoceremos el estado de estas iniciativas, descubriendo qué tipos de

recursos ofrecen y su alcance para el artista, y si estos proyectos cumplen realmente con su misión de reducir la precariedad de la población artística.

Palabras claves

Residencias artísticas, artista sumergido, supervivencia, precariedad, economía, sistema del arte, emprendimiento.

Abstract

In today's artistic context, the art system is unable to respond to the unstoppable growth of the artistic population at the base of the pyramid, which causes an increase in horizontal competitiveness, forcing to the submerged artist to undertake legitimate established initiatives in order to be competitive and to survive in that complex ecosystem.

The mechanisms of legitimization that are accepted by the traditional artistic system to grant the artist's credential are composed of different variables, including to participate in artistic residencies, which are actions born with the mission of supporting the development of artistic careers and which have become one of the most important merits of the artists' curriculum in recent times.

Through the analysis of the data extracted from the database of artistic residences *Localizart*, we will know the state of these initiatives, discovering what types of media they offer and their scope for the artist, and whether these projects really fulfill their mission of reducing the precariousness of the artistic population.

Keywords

Artistic residencies, submerged artist, survival, precariousness, economy, art system, entrepreneurship.

Mecanismos de supervivencia en la carrera del artista *sumergido*: las residencias artísticas.

César González Martín, Ana García López y Belén Mazuecos Sánchez

Introducción

El mundo del arte (Becker, 2008) es un sistema complejo de difícil comprensión, especialmente para los principiantes (Resch, 2002). Los recién llegados, que se suman al imparable crecimiento de una masa o materia oscura (Sholette, 2005), observan cómo el sistema del arte es incapaz de responder a la creciente demanda, provocando una extrema competitividad en la horizontalidad. Ante esta situación, los artistas *sumergidos* (Powhida, 2010) se ven obligados a desarrollar mecanismos de supervivencia para conseguir ser competitivos en este ecosistema (Ramírez, 1994), buscando la acreditación y aceptación de los agentes legitimadores.

Entre los mecanismos que el sistema del arte tradicional entiende como legitimadores, se encuentran las becas, los premios, las exposiciones, las publicaciones, etc., que dan solvencia al currículum de un artista, y donde es habitual encontrar la participación en una de las acciones

legitimadoras que más han proliferado desde principios del S. xx: las residencias de artistas (Cobo, 2016). Estas iniciativas nacieron gracias a la creación de colonias de artistas y a la necesidad de ofertar espacios a artistas como nuevo modelo de mecenazgo. A partir de los años 90, la globalización y el desarrollo de las comunicaciones expandió el fenómeno a nivel mundial.

Es complejo conocer el número de residencias artísticas actualmente, pero podemos realizar una aproximación por medio de bases de datos disponibles en la red, como Res artis, que tiene registradas 630 residencias por todo el mundo o Transartists que aumenta los registros hasta las 1497.

Para los artistas y otros perfiles profesionales dentro de las industrias creativas, las residencias artísticas proporcionan «tiempo, espacio y recursos para trabajar, individual o colectivamente, en sus áreas de trabajo que incentive el incremento de reflexión o concentración.» (Unión Europea, 2014, p. 9). Unos beneficios que se pueden dividir en inmateriales y materiales. Entre los primeros destacaremos, por ejemplo, facilitar el proceso creativo, la experimentación, el intercambio, el diálogo, fomentar la interdisciplinariedad entre sectores artísticos y no artísticos, potenciar la interculturalidad, desarrollar oportunidades profesionales y personales, *networking*, etc... Mientras que entre los segundos encontraremos, en el mejor de los casos, la producción de obra y realización de una exposición, ofrecer formación o ayudar a la divulgación de la producción y la promoción de la figura del creador en medios propios y/o externos a la entidad organizadora. Una residencia también puede proporcionar ayudas económicas en forma de honorarios (*fee*), asumiendo los gastos de manutención y de alojamiento o facilitando un espacio donde trabajar y/o recursos e infraestructuras especializadas. Pero, por su carácter temporal, con periodos habitualmente comprendidos entre un mes y un año de duración, se convierte en una solución transitoria a la situación de precariedad que vive el artista, en el caso de que la residencia artística corra con todos los gastos que supone participar en esta actividad legitimadora.

Por esto, nos planteamos la necesidad de conocer la oferta actual de residencias en España y si realmente son acciones de apoyo al artista para reducir su precariedad, al menos durante el tiempo de estancia.

Método

Para llevar a cabo este estudio, nos serviremos de la plataforma *online* Localizarte, una base de datos que recoge información sobre residencias artísticas de América Latina, Europa y Estados Unidos. En este espacio virtual se informa mediante un mapa interactivo de las instituciones que realizan esta actividad (Ver Figura 1). Al hacer clic en cada residencia de artistas, se despliega un resumen de la institución impulsora, su dirección postal, su correo electrónico, la página web y las redes sociales.

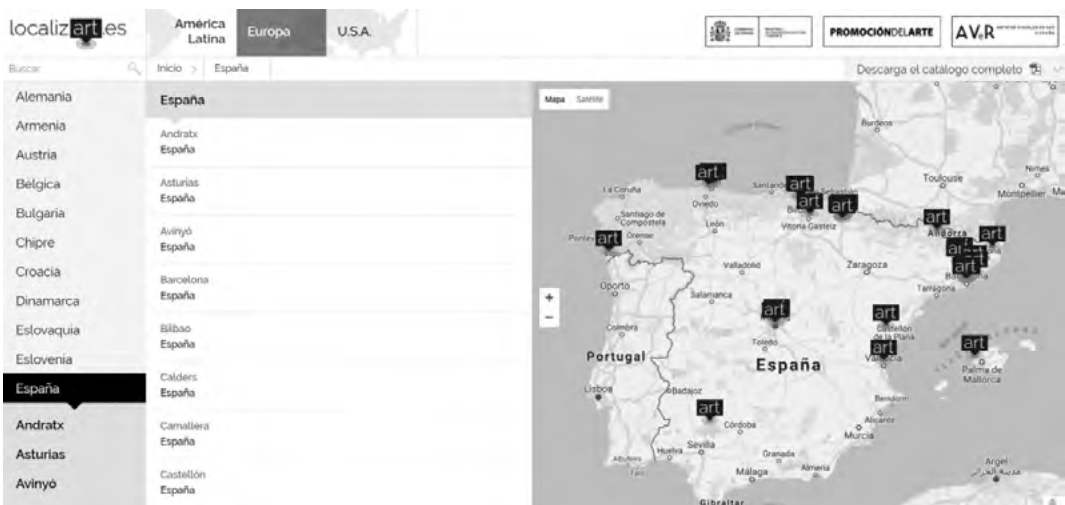


Figura 1. Captura de pantalla. Fuente: Localizarte. Recuperado el 05 de junio de 2017, de <http://www.localizarte.es>

Para realizar nuestro análisis, necesitamos averiguar los gastos que asume la institución durante la estancia del artista en su residencia, y así conoceremos en qué grado esta actividad reduce la precariedad

durante su realización, ya que los gastos que la organización no contemple, deberán ser asumidos por el artista en residencia, y esta información no es proporcionada en la versión interactiva. Por ello, hemos utilizado el documento titulado *Localizador de residencias y espacios para la producción artística en Europa* (MECD, 2016), descargable en la misma página web Localizarte, que recopila toda la información que necesitamos para nuestro análisis.

Centrándonos en España, la página web recopila 29 espacios e instituciones que desarrollan programas de residencia de artistas, entre los que podemos encontrar la Laboral de Gijón, Hangar de Barcelona o Bilbao Arte en Bilbao. Sin embargo, en la publicación, al no estar actualizada, se reduce a 21 el número de registros de residencias de artistas españolas frente a la versión *online*, dos de la cuales además no presentan datos significativos para nuestro trabajo, por lo que se decidió ampliar los registros con otras residencias que hemos considerado importantes en nuestro país, incorporándolas al estudio, por lo que el análisis completo se ha realizado con 26 instituciones que desarrollan este tipo de actividad.

Según los datos recopilados a través de la publicación del MECD (2016), y los añadidos, observamos que las ayudas de residencias de artistas se pueden desglosar en las siguientes partidas de gastos que serán asumidos por la institución de acogida o por el propio artista: *fee*/honorarios, manutención, seguro, alojamiento, estudio para trabajar, producción y gastos de viaje. En la documentación estudiada, a veces se hace referencia a los gastos que asumirá cada parte (institución y artistas), y otras no se indica (señalada en los gráficos como N/I), que entenderemos como que la institución no contempla este gasto, por lo tanto, será asumido por el artista en residencia, así que los valores N/I serán sumados a los valores NO.

Resultados

Así, observamos que en las partidas destinadas pagar un *fee* o unos honorarios al artista en residencia, solamente un 19% de las 26 instituciones estudiadas, contemplan este gasto (Ver Gráfico 1). Las cantidades que se han podido registrar en esta categoría de ayudas, oscilan entre los 1200 € hasta la más cuantiosa de 12.000 € de la convocatoria de Matadero de Madrid.

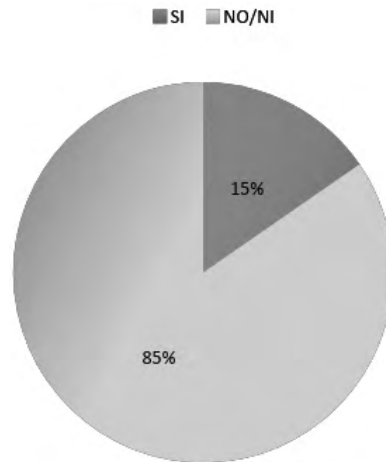


Gráfico 1. Datos de gastos sobre *fee*/honorarios cubiertos por las instituciones. *Fuente:* MECD (2016) y propia. *Elaboración propia.*

Solamente un 15 por ciento de las residencias artísticas estudiadas contemplan una partida para la manutención, mientras que un 85% exige que el artista corra con los gastos vitales (Ver Gráfico 2).

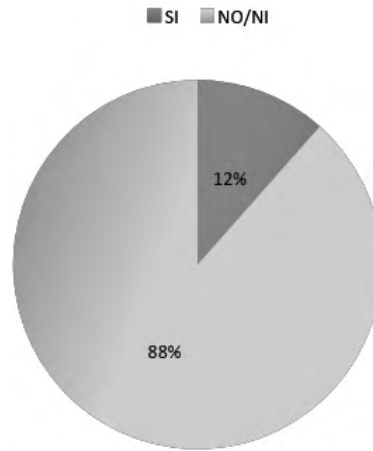


Gráfico 2. Datos de gastos de mantenimiento cubiertos por las instituciones. *Fuente:* MECD (2016) y propia. Elaboración propia

Sobre los costes de seguros para los artistas durante el periodo de residencia, nos encontramos que en ningún caso de los analizados se contempla este gasto por parte de la institución, por lo que será asumido por los participantes.

En lo referente a los gastos de alojamiento, encontramos un alto porcentaje de promotores que asumen este gasto (81%), frente a una minoría del 19%, que no contempla facilitar espacios para pernoctar (Ver Gráfico 3).

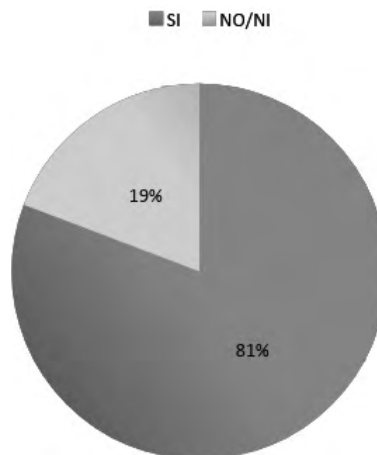


Gráfico 3. Datos de gastos de alojamiento cubiertos por las instituciones. *Fuente:* MECD (2016) y propia. Elaboración propia

Al igual que ocurría con los datos sobre el alojamiento, la mayoría de los datos recopilados muestran que en un 88% de las iniciativas de residencias artísticas, los gastos para la utilización de un estudio o espacio para trabajar en el proyecto artístico, serán asumidos por la organización, frente a un 12% que no lo asumen (Ver Gráfico 4).

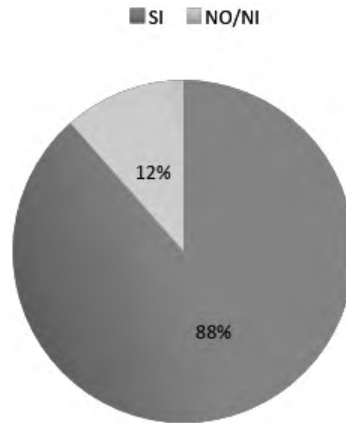


Gráfico 4. Datos de gastos cubiertos por las instituciones. *Fuente:* MECD (2016) y propia. Elaboración propia

Salvo raras excepciones, encontramos en el análisis que la mayoría de las propuestas de residencia artística obligan al artista a asumir los gastos que produce la realización de la obra de arte en un 81% de los casos (Ver Gráfico 5).

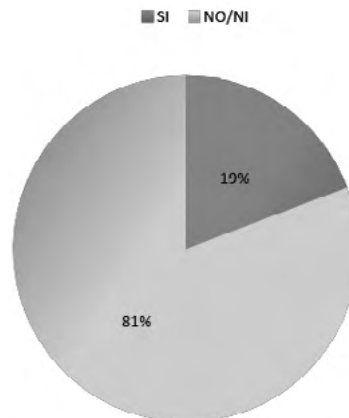


Gráfico 5. Datos de gastos en producción cubiertos por las instituciones. *Fuente:* MECD (2016) y propia. Elaboración propia

La última partida de gastos estudiados en este análisis es la referente a los viajes, que puede llegar a ser un gasto muy significativo para el artista si tiene que ser asumido por éste y, cómo reflejan los datos extraídos, en un 88% de los casos, si queremos participar en una residencia artística en nuestro país, debemos asumir este gasto, frente a un 12% que nos facilitarán la llegada al lugar de residencia (Ver Gráfico 6).

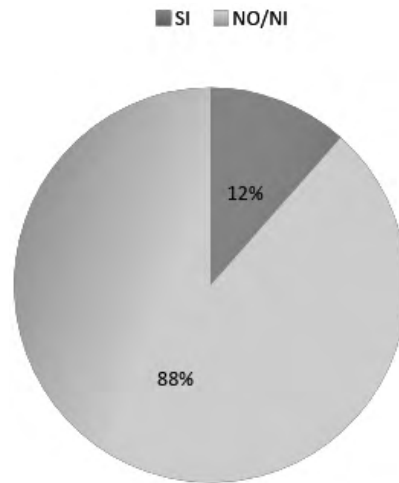


Gráfico 6. Datos de gastos en viajes cubiertos por las instituciones. *Fuente:* MECD (2016) y propia. *Elaboración propia*

Conclusiones

En este mapeado general observamos que las propuestas de residencia artística en nuestro país no son tan beneficiosas para la figura del artista como se piensa, al menos en el aspecto material, para reducir la precariedad (Ver Gráfico 7).

Tan solo en un 15% de los casos estudiados se ofrecen honorarios a los artistas que participan en los programas de residencia, un gasto que habitualmente es difícil que las organizaciones entiendan necesario y que, por tanto, se refleje en los presupuestos de estos proyectos. Esto

se produce, o bien por el histórico menosprecio hacia el trabajo del artista o por entender que costear otros gastos derivados de la participación de una residencia artística es suficiente para que un artista se sienta compensado (porque a las retribuciones económicas hay que sumar el beneficio adicional en términos de promoción); aunque de los datos recopilados se desprende que las residencias que ofrecen honorarios, no costean la mayoría de las veces otros gastos como, por ejemplo, la manutención, lo que se convierte en un pago para invertir en la misma actividad. Incluso se da el caso de algunas organizaciones que ofrecen honorarios y después exigen una cuota por participar. Sin embargo, las instituciones organizadoras no son conscientes de que quizás esta sea la partida económica que realmente reduce la precariedad del artista, puesto que recibirán un dinero por el trabajo realizado en forma de salario, que le permitirá vivir e invertir en lo que estime necesario, después de su paso por la residencia, como cualquier trabajador cuando recibe su nómina, favoreciendo la supervivencia durante el tiempo que le lleve conseguir otra fuente de ingresos, siempre y cuando se costee el resto de gastos que requiere residir.

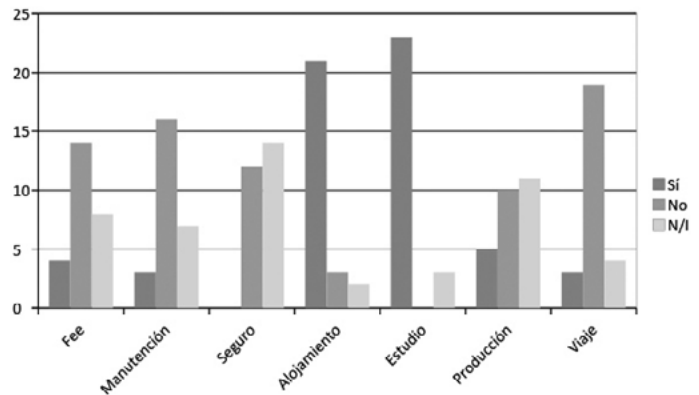


Gráfico 7. Datos de gastos cubiertos por las instituciones.
Fuente: (MECD, 2016) y propia. Elaboración propia

También destacan, con un porcentaje mayor que la partida anterior (un 88%), los registros donde ni siquiera se contempla facilitar la manutención vital al artista

durante la residencia, lo cual obliga al residente a invertir sus ahorros o el dinero obtenido por otras fuentes de ingresos en este particular para sobrevivir.

Sobre la partida de seguro, ningún registro de los analizados, mostraba que asumieran sus costes, pero, en algunos casos, las organizaciones obligan al artista a estar asegurado, lo que significa, que fuerza al postulante a realizar un desembolso para que la institución no deba asumir ninguna responsabilidad, por ejemplo, en caso de accidente usando sus instalaciones. Igualmente hemos constatado que los costes de desplazamiento para realizar la estancia en la residencia son mayoritariamente asumidos por los artistas según los datos recopilados.

Por otro lado, se ha observado la existencia de residencias de artistas sin alojamiento (en un 19% de los casos). Este reducido porcentaje, obedece a iniciativas que se centran en ofrecer un espacio de trabajo, lo que significa que, los participantes deberán buscar y financiar ellos mismos, el lugar donde alojarse. En algunos casos, como Matadero Madrid, no cubren este gasto, aunque realizan un pago de honorarios a los participantes en parte para compensar otros gastos. Pero, en este sentido, esto no deja de ser un pago para poder financiar la misma actividad y no unos honorarios propiamente dichos. Sin embargo, en otras organizaciones, no se ofrece ninguna compensación que facilite el alojamiento. Estas residencias que solamente ofrecen espacios o estudios para trabajar y que requieren de la financiación completa por parte del artista, están más cerca de los denominados espacios de *coworking* y no deberían considerarse programas de artistas en residencia en sentido estricto.

Por último, la partida para financiar la producción artística que se realizará durante el disfrute de la residencia, es costeada por un 19% de las entidades registradas. Junto con los honorarios, es una partida que aparentemente podría ayudar a reducir la precariedad del artista, ya que si se financia una producción, que posteriormente será recuperada por medio de las ventas, esa ganancia revertirá directamente en el artista, que podrá por ejemplo, invertir en más producción sin recurrir a las

ganancias provenientes de otras fuentes de supervivencia, como señala Bestué (2016) en *Espejo* «gran parte del dinero que voy ahorrando lo acabo invirtiendo en nuevas piezas.» Abbing dice que «a menudo ellos [los artistas] pierden dinero al trabajar en las artes y compensan las pérdidas al trabajar en un segundo empleo. (...) De hecho, los artistas a menudo no son pobres porque tienen otras fuentes de ingresos, por lo general de segundo empleo.» (Abbing, 2002, pp. 12-113)

Sin embargo, las ayudas destinadas a la producción durante las residencias artísticas —y aquellas convocatorias centradas exclusivamente en este tipo de apoyo—, no son suficientes para que los artistas vivan de su trabajo y esto se puede entrever en los datos declarados por artistas: «Solo el 15% declaró que del 80% al 100% de sus ingresos provenían de trabajos relacionados con el arte, mientras que el 64% declaró que la proporción era solo de un 20% de sus ingresos. Una cuota total del 74% afirmó que solo el 40% o menos de sus ingresos provenían del arte, lo que implica que la mayoría de los artistas no eran capaces de sobrevivir económicamente si dependían del arte como profesión principal.» (McAndrew, 2017, p. 66; Ibáñez & López-Aparicio, 2017). Esto significa que esas ayudas a la producción facilitarán la creación de unas piezas que, en la mayoría de los casos, no generarán ningún beneficio económico y crearán «un problema en extremo angustiante. A medida que pasan los años, sus estudios se van llenando cada vez más de pinturas que nadie quiere comprar prueba concluyente que les recuerda a diario su incapacidad de obtener (o recuperar) la aceptación de su trabajo» (Becker, 2008, p. 117).

A esto hay que sumar una práctica o requerimiento bastante extendido por parte de las instituciones organizadoras de las residencias artísticas, que es la donación de una obra que haya sido realizada durante la estancia, lo que agrava la situación anteriormente descrita, puesto que el artista, con y sin ayuda económica por parte de la organización, producirá una obra que ni siquiera va a tener la oportunidad de vender para recuperar la inversión. En definitiva, se puede considerar que las entidades que señalan este requerimiento en sus bases de participación,

mediante el pago a la producción, cubriendo gastos, o sin ninguna aportación económica, están invirtiendo en la compra de obras, formando una colección de arte sin apenas inversión, y para el artista el bien que se desprende de esta práctica es el beneficio inmaterial de pertenecer a una colección pública o privada, generando un nuevo mérito legitimado en sus currículos.

De este modo, según los datos estudiados, contemplamos que la participación en una residencia artística, al menos en España, no reduce la precariedad del artista ni siquiera durante su disfrute, es más, obliga al artista a realizar diferentes inversiones, dependiendo de la residencia artística a la que se quiera asistir, para obtener los beneficios inmateriales relacionados con la visibilidad y legitimidad, lo que crea una situación de precariedad permanente, demostrando la paradoja que Abbing (2003, p. 63) expone: «cuantas más ayudas económicas, más pobreza. Es decir, cuantas más subvenciones existan, más artistas por habitante habrá, que se convertirán en pobres, lo que provocará más pobreza», ya que se crea un efecto llamada que sigue aumentando la población en el sótano del sistema del arte. Pero Abbing (2003) además, distingue entre pobreza compensada y no compensada, para entender si la situación del artista es realmente mala, ya que dependiendo del nivel de conciencia que tenga el artista sobre su situación y de la posibilidad y/o aceptación de intercambiar bienes monetarios por bienes no monetarios, como es el caso de las residencias artísticas en nuestro país, tendrá una compensación más elevada. Es decir, si los artistas asumen y son conscientes de que en principio, los únicos beneficios que obtendrán serán no monetarios (inmateriales), las rentas bajas están justificadas, porque estarán realizando una inversión de su capital material al no material de forma consciente, mientras que el desconocimiento de esto, conduce a una pobreza real. A pesar de esto, «Muchos artistas provenientes directamente de la universidad y la educación superior ven las residencias como un primer paso para convertirse en artista» (Unión Europea, 2014, p. 15). Convirtiéndolas residencias artísticas en una búsqueda de supervivencia y acreditación como productores.

Pero, según lo estudiado, participar en una residencia artística en nuestro país, requiere de una importante inversión económica por parte del artista, por lo que se puede considerar como una inversión en capital específico o una compra de un mérito legitimado por el sistema del arte tradicional, convirtiéndose, de este modo, la búsqueda de programas de artistas en residencia en una forma de autogestión de la carrera artística para la auto-legitimación y auto-acreditación, para ser competitivos y sobrevivir en la masa sumergida.

Referencias

Abbing, H. (2003). El apoyo a los artistas. En R. Towse (ed.), *Manual de economía de la cultura* (pp. 59-70). Barcelona: Fundación Autor.

Abbing, H. (2002). *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Becker, H. (2008). *Los mundos del Arte: Sociología del trabajo artístico*. (J. Ibarburu, Trad.) Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Cobo, N. (2016). 1RA, Una residencia en el arte. Tesis Doctoral, Universidad de Granada. Extraído el 19 de diciembre, 2017 en <http://hdl.handle.net/10481/43473>

Espejo, B. (2016, 28 de julio). ¿De qué viven los artistas? *El Cultural*. Extraído el 10 de septiembre, 2016 en <http://www.elcultural.com/noticias/arte/De-que-viven-los-artistas/9565>

Ibáñez, M., & López-Aparicio, I. (2017). *La Actividad Económica de los/las Artistas en España*. Madrid: Universidad Antonio Nebrija.

McAndrew, C. (2017). *El Mercado español del Arte en 2017*. Extraído el 02 de abril, 2017 en https://obrasociallacaixa.org/documents/10280/666266/05_aym_elmercadoespanoldelarten2017_es.pdf

MECD. (2016). Localizador de residencias y espacios para la producción artística en Europa. (AVeR, Ed.) Extraído el 20 de julio, 2017 en: <http://www.localizart.es/download.php?idcont=2&lang=es>

Pacte-CNRS; Deusto. (2010). Artists Moving & Learning. A comparative study on artistic mobility. Extraído el 26 de diciembre, 2018 en <http://nck.pl/badania/raporty/artists-moving-learning-a-comparative-study-on-artistic-mobility-10-2008-10-2010->

Powhida, W. (2010). A Guide to the Art Market. Extraído el 26 de febrero, 2015 en <http://williampowhida.com/wordpress/archives/1243>

Ramírez, J. A. (1994). Ecosistema y explosión de las artes: condiciones de la Historia, segundo milenio. Barcelona: Anagrama.

Resch, M. (2002). Management of art galleries. London: Phaidon.

Sholette, G. (2005). Heart of darkness. A journey into de Dark Matter of the Art World. En J. R. Hall, B. Stimson y L. T. Becker (Edits.), Visual World (pp. 116-138). Nueva York / London: Routledge.

Unión Europea. (2014). Policy Handbook on artist's Residencies. Extraído el 6 de enero, 2018 en http://ec.europa.eu/assets/eac/culture/policy/cultural-creative-industries/documents/artists-residencies_en.pdf

Artista y gestora: zona de contacto.

Itziar Zorita Agirre. Departamento Comunicación Audiovisual, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU

Resumen

Esta comunicación pretende mostrar las tensiones que se generan entre los modos de trabajo de la artista y la lógica de funcionamiento que se establece habitualmente en los centros de producción cultural/artística de carácter público. Esta relación entre la artista y la institución, a pesar de que pueda ser considerada desde parámetros de interdependencia, a menudo se desarrolla desde el enfrentamiento y la discrepancia. Y aunque estas diferencias aparecen en muchos puntos y pueden ser analizadas desde múltiples perspectivas, este artículo pretende centrar su objeto de estudio en lo laboral (relaciones contractuales, derechos laborales, salarios etc.) y a través de las figuras de la artista y gestora/mediadora institucional. Lo productivo es la noción central en esta investigación; la relación laboral entre dos agentes de muy diferente naturaleza: la «rigidez» de la institución y la «libertad» del proceso artístico. Sin dejar de lado inevitablemente lo estético o político, se marca como objetivo detectar cuáles son los puntos de conflicto más habituales en esa zona de contacto. Los modos de funcionar, los derechos laborales, lo temporal (tiempos de producción versus temporalidad institucional), la mediación, la zona de contacto... son algunos de los conceptos claves que aparecerán a partir de casos de estudio relacionados con los proyectos llevados a cabo en el contexto de Donostia/

San Sebastián Capitalidad Cultural Europea 2016. Esta investigación emerge desde de un tipo de conocimiento situado dentro y fuera del propio proyecto de capitalidad que responde a la trayectoria misma de la autora: investigadora cultural y gestora cultural en el citado proyecto.

Palabras-clave

Políticas culturales, producción artística, alianzas, zona de contacto, gestión cultural

Artista y gestora: zona de contacto.

Itziar Zorita Agirre

Introducción

Este artículo pretende detectar y reflexionar en torno a algunas de las tensiones que habitualmente se generan entre el trabajo del y de la artista y la lógica de funcionamiento de las instituciones culturales de carácter público. Para ello posa el foco en dos de los sujetos que mejor pueden representar esta relación de dos partes: sujeto-artista y sujeto-gestor/mediador. A partir de la idea de la zona de contacto y tomando como objeto de estudio en proyecto de Capital Cultural Europea de Donostia/San Sebastian de 2016, intentaremos exponer cuales son los conflictos que más emergen entre los dos agentes de naturalezas tan diversas: la «rigidez» de la institución y la «libertad» del proceso artístico.

Esta investigación surge desde la propia experiencia de la autora, investigadora cultural y gestora, que formó parte del programa cultural dentro del equipo de la Fundación creada para el proyecto de Capitalidad. Habiendo pasado más de un año tras el cierre del citado macro proyecto, la intención es la de compartir parte de las reflexiones, conclusiones y experiencias que, desde un conocimiento situado en la práctica directa, la observación y la crítica, emergen en relación a la zona de contacto entre agente artístico e institución cultural. No se trata de aportar los datos más cuantitativos, de apariencia objetiva, para ello

ya existen otros informes de evaluación que se realizaron durante y al finalizar la Capitalidad Cultural. Se trata más bien de exponer intuiciones, prácticas y experiencias que podrían llegar a extrapolarse a contextos similares, que posibiliten la reflexión sobre las políticas culturales y que aporten cierta transparencia y visibilidad a situaciones que no siempre son tratadas y, por tanto, condenan a una repetición de modos de funcionar, inercias continuistas, sin abrirse a posibles mejoras o cambios.

Zona de contacto

El concepto «zona de contacto» puede resultar útil para aproximarnos a la genealogía y construcción de la relación entre artista y gestor/mediador. Este concepto surge desde un tipo de conocimiento cercano a los estudios culturales postcoloniales de la mano de Mary Louise Pratt y es complementado posteriormente por James Clifford, ambos en la década de los 90. Y, sin embargo, su aproximación puede ser bastante ilustrativa para profundizar en la naturaleza del objeto central de este artículo: la zona de contacto entre sujeto-artista y sujeto-gestor/mediador.

El concepto de zona de contacto introducido por Pratt (1999) hace referencia a un tipo de prácticas horizontales, donde interaccionan grupos de personas diferentes, con pensamientos y prácticas no coincidentes. Es una zona donde las culturas se encuentran, interaccionan y se ponen en tensión. La perspectiva de Pratt que se construye desde el pensamiento postcolonial, sugiere centrarse en los sujetos, agentes, instituciones o colectivos asimétricos que se relacionan a partir de relaciones desiguales y de poder. Esta desigualdad también aparece en la relación entre artista y gestor/mediador, aunque el orden y la dirección de esa relación de poder no opere siempre de la misma manera. Mientras en una relación entre colonizador y colonizado el sentido del poder es claro, la direccionalidad entre las figuras puestas en cuestión es más variable. A veces, el o la artista se impondrá frente al gestor/mediador y viceversa.

En este texto la noción de zona de contacto se manifiesta como si se tratase de una declaración de intenciones, una manera de presentar la relación entre gestor/mediador y artista, siendo ésta entendida de base como práctica horizontal, ya que es desde aquí que dicha relación puede resultar provechosa. La zona de contacto busca y apela a las prácticas horizontales, pero sin necesidad de negar la diversidad de roles, poderes y estatus de cada agente participativo. Es un espacio que nos ayuda a evidenciar los dilemas, las tensiones, las formas de contacto que se dan entre ambos agentes.

La profesora Judit Vidiella menciona la *danza contact* como esa práctica ejemplar, donde dos sujetos, dos corporalidades diferentes conectan, fluyen en más o menos armonía, pero que son capaces de intercambiar roles, poderes o fuerzas, y desde donde es posible plantear unas prácticas horizontales hasta el punto de desdibujar cualquier límite visible entre los cuerpos participantes. La relación entre artista y gestor/mediador no debería aspirar a esa zona de contacto tan fluida, no debería pretender crear un espacio donde los roles pueden desaparecer en una armonía idílica. No, no se trata de eso. Es importante subrayar las diferencias y las tensiones para que ambas figuras no pierdan su identidad. La de la persona dedicada a la gestión cultural, como parte de una institución pública, representante de algo común, y la del artista como agente más independiente, que representa, en cierta manera, su propia subjetividad, que tiene el peso de su propio ser y no la responsabilidad de representar o servir directamente a ese espacio más común de lo público. El estar fuera de las instituciones, a día de hoy, sigue siendo primordial para mantener un pensamiento crítico e independiente.

Volviendo al concepto inicial, zona de contacto, la comisaria y educadora Nora Sternfeld (2011) defiende justamente que un espacio nutrido por relaciones de poder desiguales es potencialmente conflictivo. Pero no se trata de reprimir estas tensiones, sino de integrarlas, asimilarlas, para negociar con la realidad existente. Estas zonas de contacto no son meramente espacios de poder y conflictivos, sino estructuras orgánicas que

están en constante movimiento y mutación. Sternfeld añade una idea que posibilita abrir la vía para dejar atrás un pensamiento más binario y entiende que la zona de contacto ha de ser entendida en términos de presentación simultánea, como espacio compartido y no en términos de separación y enfrentamiento de los agentes que lo conforman.

En la zona de contacto del sujeto-artista y sujeto-gestor/mediador emergen tanto las circunstancias que los alejan como las que los aproximan; las tensiones y conflictos, como los lugares de encuentro y sintonía. En esta zona de contacto ambos sujetos se encuentran física y digitalmente, tanto a través de encuentros o reuniones como a través de mensajes de correo. El contacto directo, corporalizado, construye un tipo de relación personal, única, relativa, que provoca cierta humanización de la relación. Ya no son casos abstractos, números, sino que se descubren muchas de las cualidades personales de cada uno de los sujetos. La relación a través del contacto potencia el diálogo, aunque no haga desaparecer los conflictos.

En el caso de los proyectos llevados a cabo dentro de la Capitalidad Cultural Europea Donostia/San Sebastián 2016 el contacto entre agente-artista y agente-gestor/mediador ha sido en la mayoría de los casos directo, presencial y bastante continuado. En otras administraciones cercanas, ya sea a través de ayudas y subvenciones en el ámbito de las artes visuales y cultura del Gobierno Vasco, Diputaciones o ayuntamientos, esta relación apenas se formaliza y se consolida en una serie de reuniones, encuentros que se realizan desde el inicio del proyecto hasta su finalización. Las ayudas que se otorgan desde el Gobierno Vasco, por ejemplo, las Ayudas a la producción artística y las Fábricas de creación. La relación directa entre las partes está limitada a la posible defensa del proyecto durante el proceso inicial de selección o al final en el periodo de justificación económica y memoria artística.

Dos figuras: sujeto gestor/mediador y sujeto artista

La zona de contacto expuesta en este artículo se detiene en el análisis del encuentro que se produce entre sujeto-artista y sujeto-gestor/mediador. Intentar concretar la definición de lo que es ser artista o gestor/mediador supone recorrer un camino lleno de cruces y ramificaciones. En lo que respecta a la noción de artista, su complejidad es asumida con normalidad y su dificultad para ser definida es casi una cuestión intrínseca al propio concepto. En el caso del sujeto gestor/mediador, en cambio, su complejidad queda ligada a los contextos culturales y sociales en los que se inserta y desde los cuales desarrolla su trabajo. No existe una única manera de ser o ejercer el rol de gestor/mediador y sus funciones, por ende, varían según el contexto, según si trabaja desde el ámbito privado o público, entre otras diferencias. En este artículo haremos referencia a él o a la profesional que trabaja bajo diversas etiquetas, ya sea como gestora cultural, mediadora cultural, técnica de cultura, coordinadora de proyectos artísticos o responsable cultural que desarrolla su actividad dentro de una institución pública, o bien de carácter público como es el caso de la Fundación creada para la gestión del proyecto de Capitalidad Cultural Europea.

Es la persona profesional que se encarga principalmente de cumplir con un rol de intermediario entre la institución pública en la que trabaja, los proyectos culturales y los procesos de recepción/participación o trabajo de públicos. Esta última parte relacionada con los públicos abre un campo vasto de estudio en el que por el momento no profundizaremos, ya que la zona de contacto planteada aquí pretende profundizar en el espacio compartido por artista y gestor/mediador, pese a que la figura del público está implícitamente presente en las tensiones entre artista-gestor/mediador.

Es oportuno detenerse un momento en las diferencias entre las dos palabras que han aparecido paralelamente durante el discurso: gestor/a y mediador/a. Cada uno de estos términos responde a una forma de hacer, una manera diferente de entender su rol y sus funciones. Cada uno de estos conceptos denota

aspectos diferentes de un mismo puesto. Y a pesar de que ambas figuras puedan desarrollar las mismas tareas, podemos marcar dos estilos de enfrentarse al trabajo diferente. A grandes rasgos podríamos decir que el sujeto gestor cultural es un profesional que trabaja desde y para la institución principalmente, respondiendo a dinámicas y objetivos internos de su casa/institución. Defiende los procedimientos y reglas sin hacer excepciones y mantiene cierta distancia con todo agente que no pertenece a su casa/institución. En el otro extremo tenemos al sujeto mediador que, a diferencia de su predecesor, entiende su trabajo desde la noción de puente y/o intersticio entre agente artista, público/sociedad y la institución donde trabaja. Asimila que su puesto está al servicio de la acción cultural y procura que el protagonismo no esté focalizado en la misma institución que representa, sino en el suceso cultural que se genera y que pertenece a todos los agentes implicados, directa e indirectamente.

Esta distinción de estilos determina el tipo de zonas de contacto que se pueden generar. La persona profesional que se alinea mejor con la idea de mediador es más constructivo y participativo en la zona de contacto. El gestor tal y como hemos descrito su perfil, se resistirá a participar desde un diálogo continuo. Será un agente paralizado y generará una zona menos fértil, cerrada, imposible de activar una relación de ningún tipo con el agente-artista. La zona de contacto deja de existir, es inexistente, sin posibilidad de compartir conflictos y menos que surja algo, que suceda algo.

Proyecto Donostia/San Sebastián Capital Europea de la Cultura 2016

En el objeto de estudio aquí expuesto, el proyecto de Donostia/San Sebastián Capital Europea de la Cultura 2016, desde su origen se impulsó un tipo de gestión que fomentara el rol de mediador cultural, que activara y mantuviera la zona de contacto entre agente-creador y ciudadanía.

El proyecto de Capitalidad comenzó a engendrarse en 2008, primero preparando la fase de candidatura; después en 2011 cuando fue seleccionada y hasta mediados del 2017 llevando a cabo toda la producción. Pasó de un equipo de cinco personas a una plantilla de unas 70 personas para el año 2016, el año de la Capitalidad. Bajo el lema de *Olas de energía ciudadana* y *Cultura para convivir* se llevaron a cabo casi 100 proyectos con un presupuesto de unos 49 millones de euros.

En este contexto y sin querer entrar en todos los proyectos y acciones que se llevaron a cabo, partiré de ese conocimiento situado en mi propia experiencia desde el rol de mediadora, centrando esencialmente la reflexión en aquellos proyectos que fueron gestionados por mí.

No intentaremos profundizar en ninguna de las tantas polémicas que surgieron desde el periodo de candidatura hasta la fase del legado. Un proyecto que de base es conflictivo: comenzando con su formato y tamaño que a modo de franquicia aterriza a una ciudad bajo la idea de Capitalidad Cultural Europea, en una Europa en crisis, cerrada y operando bajo unas lógicas que no responden especialmente a lo cultural; pasando por las dimisiones en el equipo de dirección, los cambios políticos y la escasez del manido legado. Un proyecto que a pesar de que tenía intención de distanciarse de la idea de cultura como desarrollo económico, no consiguió romper con una inercia establecida donde la responsabilidad política respecto a la cultura que es mínima, cortoplacista y propagandística. No seguiremos tirando de este hilo pues bastaría tirar de uno de sus tantos mimbres para poder escribir multitud de artículos.

Retomando de nuevo el objeto central de esta investigación y haciendo referencia al proyecto de Capitalidad Europea de la Cultura, distinguimos cinco fases que marcan los tiempos y los modos de funcionar del binomio sujeto gestor/mediador y sujeto artista: periodo de selección, formalización de contractual, producción, exhibición y justificación. La zona de contacto se modifica a cada fase y en cada una de ellas aparecen tensiones, retos y situaciones diferentes. La distancia o la cercanía física también varían a cada periodo.

En el caso de la mayoría de los proyectos desarrollados en el marco de la Capitalidad, previo a la creación de la zona de contacto, tiene lugar la fase donde se seleccionan los proyectos a desarrollar. Subvenciones, convocatorias abiertas, coproducciones, licitaciones, contratos negociados son algunas de las modalidades que se llevaron a cabo.

Algunos de los proyectos más singulares quedan ligados al periodo de Capitalidad, donde el equipo gestor invita a agentes artísticos estables a proponer algún proyecto específicamente pensado para la Capitalidad. Se trata de aquellos que son desarrollados con agentes consolidados y que generalmente cuentan con especificidades artísticas únicas, ya sea por sus modos de producción o por su interés artístico que podría considerarse único en su género. En la mayoría de estos proyectos se establece un contrato negociado apoyado en la excepcionalidad artística.

En este apartado podemos resaltar la obra realizada por la compañía de teatro Tanttaka Teatroa, *Sueño de una noche de verano*. Se trata de un proyecto escénico pensado para ser puesto en escena durante 30 noches en el conocido parque de Cristina Enea de la ciudad. Este proyecto de dimensiones antes no experimentadas en San Sebastián fusionaba las artes en vivo (cuerpo, música, texto) con gastronomía, y la escena natural propia del lugar contaba con más de 80 personas trabajando cada noche para ofrecer a los 250 espectadores y espectadoras una experiencia inmersiva. A través de la cena, el paseo, la narración, la escenografía y la música en directo que introducían literalmente al público dentro del imaginario propuesto por todo el equipo artístico y técnico. Se trata de uno de esos proyectos amables, divertidos y bellos que fácilmente gustan a un tipo de público bastante heterogéneo y amplio. Su presupuesto rozaba el millón de euros.

En el otro extremo podemos encontrar un tipo de proyecto menos espectacular como toda la línea de Berriak (Komisario Berriak, Itzultzaile Berriak, Antzerkigintza Berriak o Ikusmira Berriak). Con el fin de dar cabida a nuevas voces (que no por ello habían de ser jóvenes) estas propuestas abrían una convocatoria para participar

en proyectos que combinaba la formación, en formato de laboratorios, con la producción de piezas finales. Centrándonos en Komisario Berriak, por ejemplo, se eligieron 10 comisarios y comisarias a través de una convocatoria abierta para participar en un laboratorio de comisariado colectivo cuyo resultado final se podría mostrar en Azkuna Zentroa y Artium. El jurado estaba formado por una persona trabajadora cultural de cada una de las instituciones que coproducían el proyecto (DSS2016EU — proyecto de Capitalidad—, Tabakalera, Azkuna Zentroa y Artium) y el coordinador del programa era el comisario Aimar Arriola. Su presupuesto total no llegaba a los 100.000 euros en los que se incluía la producción de las dos muestras expositivas, los viajes, dietas y estancias de los diez comisarios y comisarias seleccionadas durante los tres periodos de laboratorio y dos de producción de las exposiciones.

Una vez realizada la selección de proyectos, el siguiente paso es la formalización de la relación a través de un contrato que varía según los condicionantes de cada proyecto. Es en este momento cuando surgen los primeros conflictos que abordaremos más adelante.

Volviendo de nuevo a las fases temporales y después del proceso de selección, comienza la etapa de la producción, el periodo donde se diseña y se realiza todo el proceso previo a la etapa donde las piezas se hacen públicas. Es en esta fase cuando la zona de contacto entre ambos agentes es más intensa, larga y cercana. Y por tanto es donde aparecen y se detectan más conflictos.

Como fase final el agente artístico ha de realizar una memoria extensa y precisa tanto de la parte de la producción artística como de la justificación económica.

Conflictos en la zona de contacto

En cada una de las fases citadas suceden situaciones de tensión entre ambos sujetos debido a la naturaleza y los objetivos a los que responde cada uno de ellos.

Antes de adentrarnos en el análisis de los nudos o puntos de tensión dentro en la zona de contacto podría ser pertinente lanzar algunas características del perfil del sujeto gestor y sujeto artista, ya que determinarán el tipo de conflictos que pueden aparecer. Es posible perfilar superficialmente la existencia de dos tipologías en cada uno de los roles citados: sujeto gestor/mediador y sujeto artista. Respecto a la figura del gestor/mediador, tal y como anteriormente ha quedado reflejado, tenemos al profesional de gestión cultural más institucional y al gestor que entiende su función desde la idea de mediación. Éste segundo facilita un espacio de contacto con el agente artístico más flexible, desde la cooperación, y opera más adecuadamente ante la idea de zona de contacto. Las características del primero podrían sugerir un tipo de profesional que únicamente ha desarrollado su carrera profesional desde la institución pública, que incluso lleva unos cuantos años desempeñado el mismo puesto, que pertenece al cuerpo funcionariado y que por consiguiente, conoce la institución, sus límites y posibilidades. Goza de unas condiciones laborales buenas o muy buenas, con un sueldo por encima de la media y tiene estabilidad en el puesto. Dista de estar en una situación precaria y se sitúa consciente o inconscientemente en una posición de poder frente al sujeto artista. Asimismo, probablemente se deje llevar por modos de trabajos sistematizados, por inercias que parecen haberse establecido desde sus inicios como funcionario.

En el otro lado y siguiendo con el dibujo o caricatura del gestor, aparece el gestor mediador. Probablemente sea más joven que el sujeto anteriormente citado y no cuenta con una plaza de funcionario, ni lleva muchos años en un mismo puesto. Al contrario del gestor experimentado, no cuenta con tanta experiencia en una institución pública y quizás también haya trabajado en alguna entidad privada, sea cerca de algún colectivo artístico o de una organización cultural de pequeño tamaño. Y aunque en este momento está dentro de una institución pública cultural, sabe que dentro de unos meses podría estar de nuevo en el ámbito privado. No tiene contratos laborales estables, ni sueldo tan favorable como el otro gestor, pero sabe que sus condiciones son bastante mejores

que muchos de los y las artistas con que habitualmente trabaja. Por este motivo y porque entiende su trabajo como mediador entre la política de la institución, el artista y los públicos, intenta trabajar desde la negociación continua y adaptando la rigidez que a veces tiene la institución para apostar por el proyecto.

En lo que respecta al proyecto de Capitalidad, y principalmente por ser una institución temporal, era más habitual encontrar la figura del mediador dentro del equipo cultural. Casi todas las personas que formaban parte del programa cultural habían trabajado en muchos y diversos contextos culturales. Había aquellas que venían de un contexto más asociativo y de cultura de base, otras que provenían de la creación artística contemporánea y algunas de otras instituciones de carácter más o menos público. Y a pesar de que era un equipo bien diverso y los modos de trabajar eran muy variados, la balanza caía a favor de la idea de gestión cultural como mediación por los mismos condicionantes del proyecto de Capitalidad.

En cuanto al rol del artista, y retomando la noción de dos tipologías generales, aparece el agente artístico organizado y en el otro extremo la imagen del sujeto artista solitario. El agente organizado se corresponde, podría corresponder, a un tipo de compañía de teatro o colectivo artístico multidisciplinar (asociación, empresa) con cierta trayectoria y visibilidad y que, con el objetivo de profesionalizarse, decide organizarse en algún tipo de organismos colectivo. Aquí podemos nombrar la ya mencionada Tanttaka Teatroa, la productora de cine Moriarti, la productora musical Ginmusica, la compañía de títeres La Enana Naranja, la asociación consonni o la asociación Audiolab. Las diferencias desde el punto de vista artístico y productivo son muchas, sin embargo, comparten el haberse organizado y seguir trabajando desde hace por lo menos una década. También comparten un gran conocimiento del contexto y de las instituciones. Todas han recibido todo tipo de subvenciones, contratos negociados y a menudo tienen una interlocución directa con las personas al otro lado, los y las profesionales de la gestión cultural en el ámbito de lo público.

En el otro lado de este mapa se encuentra esa persona artista, que trabaja habitualmente en su estudio (si es que lo tiene, sino en casa), que pertenece mayor o en menor medida al ámbito de las artes visuales o las artes plásticas. Representa perfectamente lo que la autora y profesora Remedios Zafra describe en su reciente ensayo *El entusiasmo, precariedad y trabajo creativo en la era digital* sobre la ilusión del artista precario que tiende a ejercer una autoexplotación. Estos sujetos creadores «movidos por el deseo de plenitud e intensidad futura» (Zafra, 2017, pp. 39) se muestran dispuestos a seguir trabajando en sus proyectos artísticos a pesar de que eso suponga trabajar pagando y perpetuando una situación de precariedad laboral que se prolonga muchas veces en una precariedad vital y emocional. Estos y estas artistas no están organizados, no conocen las subvenciones u otras formas de acceder a los programas que se crean desde las políticas culturales y les es imposible poder tener los mínimos cubiertos (vivienda, comida) con su trabajo como artista.

Por supuesto que entre estas cuatro tipologías descritas en los párrafos previos hay infinitas posibilidades, diferencias, modos de ejercer el rol de gestor o artista. El perfil del sujeto-gestor/mediador, el del artista, el tipo de proyecto o la fase en la que se encuentra el mismo favorece que afloren diversos conflictos en la zona de contacto entre los dos agentes.

Con el fin de ordenar los puntos de tensión, abordaremos el orden siguiendo la clasificación del periodo o de la fase desde la que surge y se construye la zona de contacto. Así bien, reconocemos los primeros condicionantes que marcarán el proseguir de la zona de contacto en la fase de selección. Aquellos proyectos que, debido a su singularidad artística, reconocimiento garantizado y, esencialmente, porque no existe otro agente artístico igual, son susceptibles a que la institución llame a sus puertas para proponerle un contexto y un tipo de producción «marca de la casa». Este es el caso entre otros tantos (aunque no la mayoría) que surgieron en el periodo de candidatura de la Capitalidad, como, por ejemplo, *Sueño de una noche de verano*. El caso de las convocatorias

abiertas y públicas se sitúa en un lugar muy diferente. Los artistas aplican y concursan en la convocatoria y pueden o no ser elegidos. La escala o los niveles de poder son muy diferentes en cada uno de estas casuísticas. El primero, está en una situación de poder respecto a la institución. En el caso de los y las comisarias elegidas dentro del proyecto Komisario Berriak, la relación es inversa.

El siguiente paso es formalizar la relación a través de un contrato o un documento firmado donde se aceptan las condiciones. Esta fase suele a veces complicarse, especialmente en los proyectos negociados, que no surgen desde una convocatoria abierta. Aquí se concreta el presupuesto, el formato de contrato, los derechos de autor, los tiempos y la forma que tendrá la justificación final. Todas estas cuestiones suelen ser conflictivas en cuanto alguna de las partes no muestra cierta flexibilidad frente a la negociación.

Si pensamos en el presupuesto como lugar de conflicto, podemos encontrar varias situaciones. En el caso del artista no organizado es fácil que desde la institución se marquen las tarifas; cuáles son los gastos en concepto de honorarios y cuales para producción. Si miramos de nuevo al proyecto de Capitalidad, en aquellos proyectos que se desarrollaban a través de una convocatoria abierta era habitual que las cantidades estuvieran establecidas, y a diferencia de otras instituciones, se contemplaban honorarios en la mayoría de las convocatorias en las que se preveía una producción final. Dentro del equipo del programa cultural no había unas pautas homogéneas a la hora de pensar cuál era la cantidad destinada a los honorarios. Dependía de cada profesional y del presupuesto destinado al proyecto completo. En general, se establecía un salario mensual de 1500 euros, en dedicación completa, dejando gastos de estancia, dietas y viajes a parte. No hubo ninguna queja por parte de los artistas no organizados, si en cambio, por parte de algún colectivo que nos pedía añadir una cantidad extra para los gastos de la Seguridad Social (de un autónomo). Esta arbitrariedad a la hora de marcar honorarios es complicada y fomenta una desigualdad de salarios que poco o nada favorece a la profesionalización del sujeto artista.

Asimismo, y retomando la figura del artista autónomo, surgió un conflicto interesante. ¿Cómo proceder en el caso de los programas de residencias de artistas? ¿Se establecen honorarios? Algunas de las convocatorias del proyecto de Capitalidad estaban dirigidas a artistas que quisieran participar en una residencia artística en algún espacio local o fuera del contexto cercano. Aunque se cubrían los gastos de viaje, estancia, dietas y producción (que en relación a muchos otros programas de residencia esto es impensable), no se contemplaba una partida para los honorarios de los y las artistas. Pocas residencias añaden la partida para honorarios, pero, ¿tiene sentido? Cuando un o una artista decide irse una temporada a realizar una residencia debe seguir pagando su vivienda habitual; además, el trabajo o proceso artístico que desarrolla durante su residencia, ¿acaso no es trabajo? En tal caso, sería lícito incluir en el programa de residencia artística una partida para honorarios o correr el riesgo que se presenten a la convocatoria artistas jóvenes únicamente, sin cargas de ningún tipo o artistas que tienen la suerte de contar con un nivel económico holgado, bien por su soporte familiar o porque reciben algún tipo de renta.

La otra tipología de artista descrita, la del artista organizado o colectivo con una estructura consolidada, sin embargo, conoce mejor los números y nunca olvida los gastos de Seguridad Social, los estructurales y gastos de amortización. Y si, además, como era el caso de Tanttaka, era la propia institución quien le invitaba a participar en el proyecto, la negociación en torno al presupuesto se alarga y exige mucho tiempo y paciencia para llegar a los números con los que ambas partes muestran conformidad.

El sistema de subvenciones o coproducciones opera, la mayoría de las veces, por proyectos y suele ser complicado cuando el sujeto artista incluye en su presupuesto una partida para los gastos estructurales y de amortización. Este tema también suele ser delicado y a no ser que los porcentajes estén definidos de antemano, negociarlos a la hora de cerrar el contenido del contrato suele generar mucha desconfianza entre los dos agentes. El gestor tiende a pensar que el artista intenta hinchar el presupuesto. Y en situaciones así comienzan a generarse los malos

entendidos, las desconfianzas y el contexto se complejiza a la hora de llegar a acuerdos.

Una vez superada la fase contractual uno de los aspectos que generan tensión en la zona de contacto es la cuestión temporal, los ritmos del proceso artístico y los tiempos institucionales. La institución marca sus tiempos y no siempre funcionan en una lógica paralela a los ritmos de la creación. Expondremos dos situaciones donde se observa de manera bastante clara esta idea del destiempo.

Con el fin de poner a la venta todas las entradas para ver la pieza *Sueño de una noche de verano*, había que pensar en una campaña de difusión que comenzara unos cinco meses antes de la primera noche de representación. Para ello, se estableció en el contrato que cinco meses antes del estreno estaría definida la escenografía y vestuario, además de la relación del elenco artístico. Sin embargo, durante el proceso de creación no consiguieron llegar a dichos plazos por cuestiones más relacionadas con los imprevistos, problemas de producción, en ningún caso porque no fuera esa la intención de Tanttaka Teatroa. Por consiguiente, se volvió una tarea casi imposible la de diseñar la campaña de difusión sin la definición de los elementos centrales de la pieza escénica. Resultaba complicado realizar la imagen que representara el proyecto, redactar el discurso comunicativo que pudiera responder de manera concreta lo que la obra iba a ofrecer a los y las espectadoras. Qué información dar, cómo vestir aquello que aún estaba muy vacío, cómo lidiar con los tiempos de la agencia de comunicación o cómo abordar la venta de entradas, convierte la relación entre artista y mediador institucional en un foco de conflicto. La rigidez temporal de las instituciones no siempre es compatible con un proceso de investigación artística deseado.

En lo relativo a los tiempos y ritmos otro desencuentro asociado a los pagos también se dio con mucha frecuencia. Muchas de las veces la institución paga en tres partes la cuantía total de la ayuda pública concedida. Antes de comenzar se puede llegar a pagar un 30%, durante la producción otro 50% y después de la justificación el restante 20%. En el proyecto de Capitalidad

los tiempos y porcentajes podían en casi todos los casos modificarse según las características de la producción y tras un diálogo con el agente-artista. Uno de los primeros problemas comienza directamente con el primer pago. La institución (y en este caso el proyecto de Capitalidad era quizás más exigente que otras instituciones) en el caso de colectivos (asociaciones, empresas) pedía todo tipo de documentación con el fin de asegurarse que dicho agente estuviera al corriente tanto con Hacienda y como con la Seguridad Social. A los y las artistas autónomas, se le exigía una copia de su alta censal y alta en Actividades Económicas en el momento de realizar la primera factura. En los organismos artísticos organizados, no solía ser un problema. Sin embargo, en el caso de los sujetos artistas autónomos, se producían abundantes conflictos que desvelaba una situación de inexperiencia en cuestiones burocráticas. Muchos y muchas de los y las artistas desconocían la necesidad de tener que darse de alta en el régimen de autónomos para poder facturar. Además, había mucha confusión entre darse de alta en Hacienda y en la Seguridad Social. Por ejemplo, un bailarín participaba en una acción y tenía que facturar 300 euros por ello, pero no estaba dada de alta en el régimen de autónomos y menos aún en la Seguridad Social. Como mediadores/gestores, le comentamos que al ser una acción puntual podría acogerse a la posibilidad de darse de alta en Hacienda sin necesidad de pagar la cuota de trabajador autónomo. Costó convencerle de que no podía hacer un «recibí», puesto que al ser una acción puntual no necesitaba pagar su cotización y tan sólo tenía que darse de alta en Hacienda para que todo fuera correcto.

Este mismo bailarín y otros y otras tantas que se encontraban en esta situación, también nos llamaban al mes de enviarnos la factura para preguntarnos cuándo les íbamos a hacer el pago. Una vez más, los tiempos institucionales difieren de los tiempos de la vida real donde es necesario pagar muchas de las cosas al contado (comida, vivienda, transporte). El proyecto de Capitalidad prometía pagar a 30 días de la recepción de la factura, pero muchas veces no ocurría, ya que la factura tenía algún error (eran muchas), se paralizaban y el equipo de administración a veces por olvido y otras por una carga de trabajo excesiva,

no comunicaba su paralización al equipo del programa cultural. En definitiva, los pagos se podían complicar y esto afectaba muy directamente a la vida del sujeto artista y a la producción (si no llega el presupuesto no siempre podían adelantar el coste de la producción). Los pagos, retrasos, problemas de documentación, facturas mal hechas supusieron uno de los grandes puntos negros entre el sujeto-gestor y sujeto-artista.

Conclusiones

Tras la experiencia directa desde dentro de un proyecto cultural como el de Donostia/San Sebastián Capital Europea de la Cultura 2016, es posible establecer algunas conclusiones generales que podrían ser extrapolables a otras zonas de contacto similares de contextos culturales públicos cercanos.

Los objetivos de cada uno de los agentes se diseñan desde parámetros o puntos de partida muy diferentes. El sujeto gestor cultural responde a conceptos vinculados a la gestión que generalmente pertenecen al marco de lo cuantificable, como pueden ser «indicadores», «objetivos generales y específicos», «perfil y cantidad de públicos», etc. Mientras que el sujeto artista responde a objetivos más intuitivos, arbitrarios, que posiblemente están más ligados a intereses personales, búsqueda y experimentación artística. No significa que deje de lado la experiencia estética o los procesos de recepción, pero opera desde otro universo menos cuantificable y más experiencial, subjetivo e intuitivo donde no siempre se sabe a dónde se pretende llegar, ni cuáles son los indicadores, ni tecnicismos asociados a la gestión. Sería necesario negociar desde estas dos idiosincrasias tan diversas.

El sujeto artista debe entender que la producción sale de una institución pública y que, por tanto, es necesario pensar en un retorno. Pero ese retorno no debería estar obligatoriamente ligado a los parámetros definidos por la institución pública. Otra de las cuestiones que mucho tiene que ver con los objetivos de cada una de las partes es la

necesidad de encontrar una nueva manera de realizar la memoria económica y la artística.

Uno de los objetivos de la Capitalidad de San Sebastián, era la de favorecer la profesionalización de los agentes artísticos y/o culturales del contexto. Aún queda la duda de si no se consiguió lo contrario. Tras el periodo de la Capitalidad se fomentaron un tipo de honorarios bastante dignos y un contexto de producción adecuados que no se han podido mantener posteriormente. Quizás la vuelta a una situación más precaria ha podido ocurrir en algunos casos. Dentro de cinco o diez años habría que analizar el estado de los agentes artísticos que participaron en la Capitalidad y tal vez, algunos han podido dignificar y no precarizar su trabajo. O, por el contrario, ahora invierten sus horas en otro ámbito o como sugiere el sociólogo Pascal Gielen (2014) lo artístico sigue siendo la mejor unidad productiva que mejor encarna la explotación laboral.

Como nota positiva, queda la experiencia del equipo técnico que trabajó en el proyecto de Capitalidad, que por lo menos los y las que pertenecían al programa cultural (técnicos, gestores, responsables), han podido aprender y solventar muchas de las rigideces de la institución y tomar consciencia del contexto tan precario que existe en el ámbito de la creación artística. Resulta contradictorio que en toda una red de organismos culturales (centros de producción artística, espacios de exhibición) que dependen directamente de la creación artística, los salarios de los intermediarios (gestores, comunicación, coordinación, mediación, administración) sigan siendo mejores y más estables que los del colectivo de los y las artistas-productoras. De hecho, no resulta extraño que muchas de las personas que comienzan con una carrera enfocada en la creación artística, terminen en la gestión cultural o en la educación.

Muchos de los conflictos que determinan el funcionamiento de esa zona de contacto podrían ser solventados y superados si existieran consensos, estatutos de artistas y gestores para que las condiciones de negociación facilitaran la práctica artística y el contexto cultural.

Referencias

Clifford, J. (1997). *Travel and translation in the late twentieth century*. (pp. 188-220) Cambridge / London: Harvard University Press.

Gielen, P. (2004). *El Murmullo de la multitud artística. Arte global, política y postfordismo*. En Brumaria 2014.

Klett, A. y Mediero, Z. y Tudurí, G. (2013). *Curadorías jaguares, poéticas de lo múltiple Una mirada decolonial en la producción de la nueva institucionalidad pública*. En *Tecnocultura, Revista de cultura digital y movimientos sociales*. Vol. 10 Núm. 1: 75-99. Extraído el 10 de enero, 2018, en <https://revistas.ucm.es/index.php/TEKN/article/viewFile/48055/44932>

Pratt, M. L. (1999). *Arts of the Contact Zone*. En B. David y P. Anthony (eds.) *Ways of Reading*. New York: Bedford/St. Martin's.

Sternfeld, N. (2011). *Memorial Sites as Contact Zones. Cultures of Memory in a Shared/Divided Present*. En *EIPCP* (12, 2011). Extraído el 10 de enero, 2018, en <http://eipcp.net/policies/sternfeld/en>

Vidiella, J. *Actos indocentes: hacia una pedagogía de contacto*. Zemos98.org. Extraído el 10 de enero, 2018, en http://www.zemos98.org/descargas/Actos-indocentes_%20JudithVidiella

Zafra, R (2017). *El entusiasmo, precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.

Precarious Recipes: Networks of Subsistence.

Lara García Díaz. Culture Commons Quest Office (CCQO), Antwerp Research Institute for the Arts, University of Antwerp.

Abstract

The transformation of labour practices based on immaterial production of information and the privatization of reproduction represents the oppressive face of post-Fordist capitalism, yet it can also constitute the release of a social potential for transformation. This thesis will argue how neoliberalism increases precarisation by relying on dispossession from means of subsistence (Shukaitis, 2006; Federicci, 1998; Mies & Bennholdt-Thomsen, 1999; Harvey, 2003; Klein, 2007), and thus it will advocate how new methods of creative-social organization responding to precariousness should base itself on a “subsistence perspective” (Mies & Bennholdt-Thomsen, 1999). The paper explores this perspective by drawing on projects by Spanish architect collective Recetas Urbanas (Urban Prescriptions). It is discussed the mode of operation of the collective, underpinning how a “subsistence perspective” necessitates of a “network of subsistence” to be able to create a systematic alternative to capitalist commodity production. The conclusion thus suggests how due to the failure of markets and the states to address the precarity in which society is currently embedded, experimenting with commoning processes (Linebaugh, 2008; Garcia Diaz & Gielen, 2017) in the cultural terrain, and more importantly,

in networks based on a feminist perspective of common principles, reproductive work and everyday relations (Fraser, 2016; Mies & Benholdt-Thomsen, 1999; Federicci, 2012), becomes an important task today.

Keywords

Precariousness, precarity, commons, subsistence perspective, network of subsistence, alternative forms of organization.

Precarious Recipes: Networks of Subsistence.

Lara García Díaz

Introduction

The emphasis on the immaterial production of information and services and the continuous flexibility, imposed as a consequence of post-fordist economy, has produced an augmentation of precarious labour conditions (Marazzi, 2010; Virno, 2004). The “mass worker” of Fordist times has been replaced by the figure of the entrepreneur, who becomes the paradigm for the ideal post-Fordist worker in the so-called creative class. The stimulation of the entrepreneurial self and activity, which non-coincidentally concurs with the reduction of the social welfare state and public services (Bröckling, 2015, p. 12), promotes a state of economic, social, mental and political instability through a labour subjectivity based on risk-taking (Sennet, 1998, p. 75). This state of restlessness, also known as precarity, has been extensively invading social movements’ discourses, cultural labour studies, and social policy debates, and yet, there has been much less attention on how such a state of vulnerability has become a pivotal role in today’s hegemonic mode of governance (Butler, 2004; Lorey, 2015; Bröckling, 2016; Sennett, 1998). The constant privatization and enclosure by neoliberal policies and markets of every aspect of our lives, every basic mean of production and reproduction, creates a scheme of dependency that becomes the core model for current capitalist accumulation. It is precisely the proliferation

of individuals as enterprising selves what augments the feeling of dependency and vulnerability as no amount of effort guarantees individual security in a society with a state of “chronic insufficiency” (Bröckling, 2015, p. 201).

The extension of the entrepreneurial self represents thus an important oppressive face of post-Fordist capitalism, yet, from the other side, it also constitutes the release of a social potential for transformation (Hardt & Negri, 2009; Lazzarato, 2012). Philosopher and gender theorist Judith Butler, as well as political theorist Isabell Lorey, refers to precarisation not merely as a philosophical abstraction but as an existing discursive practice operant in movement politics. That is, a current trope for movement building and a key concept for political thought and struggle (Butler, 2004; Lorey, 2015). Popular responses to precarity, nonetheless, have not guaranteed to move beyond a neoliberalist system that ultimately relies on dispossession from means of subsistence (Shukaitis, 2006; Federicci, 2004; Mies and Bennholdt-Thomsen, 1999). Feminist economists Maria Mies and Veronika Bennholdt-Thomsen propose thus to approach the increasing precarity of life through a “subsistence perspective” (Mies & Bennholdt-Thomsen, 1999). What this perspective and autonomist feminist’s theories primarily bring about is the reconstruction of subsistence by inhabiting the commons. That is, by reclaiming control over our life and experimenting with new social formations based on processes of “commoning” (Mies & Bennholdt-Thomsen, 1999; Federicci, 2012; De Angelis, 2007).

The purpose of this paper is to explore Mies and Bennholdt-Thomsen’s “subsistence perspective” and autonomist feminists’ theories within precarious labour and analyses on the commons. It will do so, by further using the practice of *Recetas Urbanas*, a Spanish collective that has been working since 1996 to share and produce examples of responsible urbanism, as a main case study. Producing interventions that rehabilitate abandoned or abused spaces, *Recetas Urbanas* seek legal loopholes and deal with the bureaucracy to provide their services to the community without seeking the mere economic benefit. Working from “alegality”, a term coined by the

founder of Recetas Urbanas Santiago Cirugeda, their occupations and actions do not go against the law but rather try to reveal how law is not currently capable of encompassing the versatility and wealth of the reality of life forms. This process of “induced legality”, as Cirugeda describes it, illustrates how Recetas Urbanas’ actions aim are to modify the existent law, revealing, with their social processes and material productivity, new possibilities for a collective and common life. For the purpose of analyses, data collection has been taking place in several occasions since the beginning of 2017, consisting of several formal and informal discussions with Recetas Urbanas as well as a personal participation during some of their interventions in Barcelona, Seville (Spain) and Antwerp (Belgium). During the first months of the fieldwork, it became clear that the *modus operandi* of Recetas Urbanas necessitated a supportive network composed by other collectives, associations or individuals. To illustrate such proposition, this paper will moreover concentrate on the project *Camiones, Contenedores, Colectivos* (2007- ongoing) and the resulting creation of the network *Arquitecturas Colectivas* (Collective Architecture). By doing so, departing from the analyses of a “subsistence perspective”, it will be introduced the idea of a “network of subsistence”. Such a network is a necessary condition in order to be able to avoid dangerous localisms and create a systematic alternative to capitalist commodity production.

The conclusion will finally suggest how due to the failure of markets and the states to address the precarity in which society is currently embedded, experimenting with “commoning” processes (Linebaugh, 2008) in the cultural terrain, and more importantly, creating a theoretical and methodological body of research around the idea of “networks of subsistence” based on common principles and everyday relations, becomes an important task today.

Precarity: a double logic

Differing from *misery*, in which the means of subsistence are absent, *precarity* arises when the

necessities for living are available but just not disposable (Weareplanc, 2014). Precarity is thus a specific subjectivity embedded in an ambient of uncertainty, whose survival depends on the protection of something or someone external to it. However, once the precarious obtains what s/he was praying for, s/he becomes extremely dependent on the force, or the protector, that secured her/him in the first place. If the counterpart of being precarious is protection and immunization against social and political vulnerability and insecurity, the result of such protection comes with processes of domination (Lorey, 2015). This double logic of dependency becomes moreover the bases of a neoliberal regime that relies on dispossession from means of subsistence, or, as anthropologist David Harvey points out, bases its accumulation on the dispossession of others (Harvey, 2003; Shukaitis, 2006; Federicci, 1998; Mies and Bennholdt-Thomsen, 1999). By means of subsistence it is understood here both basic necessities of life such as water, air or food but also in terms of cultural production such as education, health care etc. (Mies and Bennholdt-Thomsen, 1999). The constant privatization of every basic mean of subsistence makes of the scheme of dependency a core model for capitalist accumulation. Karl Marx already discussed in Volume 1 of *Capital* how the accumulation of misery was a necessary condition for the corresponding accumulation of wealth. Nowadays, in the Western part of the world or the Northern part of the globe, it is not misery but rather precarity what has become a necessary condition for capital wealth.

The current precarious labour and living conditions correlates hence with forms of power based on exploitation and dependency. The use of debt, for example, becomes a major driven for development as it increases long-term dependency and feeds, as Butler argues, the false race for individual security, which, as observed above, is a contradiction in itself. Sociologist and philosopher Maurizio Lazzarato, for example, highlights in his analyses the relationship between the precariat and that of the supplicant, or, as he would point out, the economic subject has been subjected to that of the “indebted men” (Lazzarato, 2014). So is the case that debt activism has been one of the most striking manifestations in the years since

the financial crash in 2008 and a debtors' movement has been active since the Occupy Wall Street in the fall of 2011.

From one side, it seems plausible to argue at this point how neoliberalism has used concepts such as individual "liberty" and "freedom" to enhance the figure of the entrepreneur. These freelancers, however, live in a permanent state of vulnerability as they do not know when or how the next commission will come, and they can to a far lesser degree rely on the structural solidarity that was once safeguarded by the welfare state (Gielen, 2013, 2015; Garcia Diaz & Gielen, 2017). The entrepreneur relies solely on one's life as the enterprise of oneself and thus becomes responsible to provide for the means of subsistence of one's own human capital (Lorey, 2015; Gordon, 1991). Accordingly, the entrepreneur is nowadays responsible to self-control, self-economize and self-rationalize his/her own labour/time (Bröckling, 2015). The entrepreneurial self becomes the only responsible to embrace risk and insecurity, being the source of exploitation and the producer of existential anxiety. Equally, the entrepreneur becomes responsible of his/her work security, insuring him/herself, self-caring, self-curing and self-providing oneself to be able to keep producing. Self-exploitation, or as Lorey coins it, self-precarisation (2015), becomes the new type of oppression for the neoliberal worker.

From the other side, this logic is accompanied, as exposed, with an increasing privatization of the welfare state and its social services (Gielen, 2013, 2015). What follows is an existential vulnerability in which every part of our lives is currently dependent on monetary exchange. To this extent, Operaists, Workerists or Autonomists in the 1960s and 1970s, or the precarity movement initiated through EuroMayDay protests in 2001, advocated already, in different ways, the necessity to struggle against the passive subordination to capital. However, neither of them experimented with new forms of organization in which production is not superimposed on reproduction, or reconsidered such a classic Marxist definition and differentiation. Indeed, the process of enclosure, or the privatization, of not only "communal lands but also of social relations" (Federicci, 2004, p. 8), aims at creating

dependency through political and social paralysis, reducing workers' accessibility to forms of self-sustenance. Here, the maintenance of life does not just imply the provision of food or shelter, but also emotional and intellectual nurturing. Current enclosures do not just appropriate material resources but also occupy entire areas of reproduction into the production sphere.

Unlimited accumulation and the crisis of reproduction

Philosopher and gender theorist Silvia Federicci exposes in her analyses how one of the major failures of the Operaists' and the Workerists' movement was in not recognizing the difference between commodity production and the reproduction of the work-force (Federicci, 2012). With few exceptions, and as exposed above, precarity has played an important terrain for political struggle yet it has tended to revolt around waged industrial work as the main source of human's emancipation. In Federicci's arguments, the revolt of Women against housework and the feminists' movements that invaded the planet in the 1980s and 1990s has been rarely incorporated or recognized in leftists' analyses of class struggle and capitalist crisis. In her own words, «not only did feminists establish that the reproduction of labour power involves a far broader range of activities than the consumption of commodities, since food must be prepared, clothes have to be washed, bodies have to be stroked and cared for» (Federicci, 2014, p. 89). It is important to highlight how Federicci puts emphasis on the importance of reproduction as the most indispensable mean of production, and how an important source of capitalist accumulation has been precisely the invisibility of its importance. Departing from the "transition to capitalism", Federicci argues how women's reproductive function has been subjugated to the reproduction of the work-force in the development of a sexual division of labour based on a new patriarchal order. Unfolding how in the 20th century capitalism self-destabilizing propensities were saved precisely with state-supported reproduction for the sake of profitability, it is in the 1980s when a new globalized and neoliberal era transforms the invisible

sphere of reproduction into another commodified resource. Promoting in the 1990s corporate and state disinvestment from social welfare and thus sacrificing social protection for the sake of capitalism's endless accumulation, the result is a new organizational form in which social reproduction becomes a privatized commodity for those who can pay for it (Fraser, 2016). Having incorporated women now into the hetero-patriarchal paid workforce, and having in this way capitalism also subjugated some of the demands of the feminists' movement from the 1960s and 1970s, we are currently witnessing the privatization of reproduction (Fraser, 2016; Federicci, 2004) and the invisibility of production (Hardt & Negri, 2011). Self-exploitation for self-maintenance, as discussed above, acquires a central role in the process of valorisation (Gorz, 2004, p. 209) in a moment in which our own bodies, which are nowadays fatigued, tired, stressed or exhausted, need to survive precisely on that state as a necessary condition for capitalist growth.

The boundless expansion of the global market is hence a result of an aggressive process of enclosures. By separating the producer from her/his production, «the objective conditions of living labour appear as separated independent values opposite living labour capacity as subjective being, which therefore appears to them only as a value of another kind» (Marx, 1974, p. 461). I am referring here to what Marx already observed and coined as "primitive accumulation", that is the separation of people from their means of production as a precondition of capitalist development. Indeed, as pointed out, our livelihoods have become totally dependent on the disciplinary mechanisms of the market (DeAngelis, 2007, p. 231) that has not only appropriated our lives and bodies but has furthermore destructed forests, oceans, animal species and the existence of entire eco-systems. Critical theorist Nancy Fraser brings forward in this sense the reproductive contradiction of capitalism itself in which, from one side, social reproduction is necessary for sustained capital accumulation, while from the other, capitalism's tendency towards endless accumulation tends to put in danger the process of social reproduction on which relies (Fraser, 2016). In other words, there is a conflict between capital and live, as everything

that is connected with the maintenance of life is being commodified by a self-destructive growth logic of capital that, as emphasized before, favours the market before the sustainability of life.

It is within this context that Benholdt-Thomsen and Mies brings forward how the consequence of the expansion of industrial production has been a decline of our subsistence and how the war against subsistence is the real war of capital. As observed above, for the authors it is not just a war to colonise subsistence work but also the colonisation of culture, education, images or practices. Thereafter, they advocate how a “subsistence perspective” reorients exchange-value to use-value, empowering ourselves through the cooperation with nature and among each other. In that sense, a “subsistence perspective” would give the possibility to end up with the maximisation of outcome at the expenses of precarity and social shocks (Klein, 2007), proposing to recreate the commons by re-opening a collective struggle over reproduction. In a similar line, Federicci (2012, p. 111) proposes how a “process of re-appropriation and re-collectivization of reproduction [...] are indispensable if we are to regain control over our lives”. Such new forms of cooperation need to exist outside the logic of capital and the market, reclaiming material and non-material areas of reality and life in which production is not superimposed on reproduction (Benholdt-Thomsen and Mies, 1999, p. 153).

By incorporating an autonomist feminist line of thought to address issues of precarity, it is thus possible to move the focus from a solely recuperation of an immaterial conception of the commons to a very material conception of the commons and the processes that comes within. This conception holds a strong relation to reproductive work as a means to sustain livelihoods outside the precarious conditions in which the market needs us to be embedded. The commons, or what historian Peter Linebaugh (2008) has popularized as “practices of commomning”, are thought in this context as an antithesis to forms of exploitation and enclosure as it opens the base from which to start practicing social forms others to those defined by capital and the social relations built around it (De Angelis, 2007).

Self-reproducing movements

Neoliberalism has been promoting the enclosure of commons in the name of endless accumulation and growth, augmenting exponentially our existential vulnerability and precarity. As argued, what is referred by approaching a “subsistence perspective” is not just the recuperation of, for example, water or air resources but also education, culture or urban spaces that have been subjected to pro-market urban design. As shortly described in the introduction, Recetas Urbanas’ constructions aim to reconquer, or re-appropriate, public space for collective use. By experimenting with ephemeral constructions built with minimal resources, Recetas Urbanas’ self-constructions provide basic infrastructures for social and collective needs. For Santiago Cirugeda, its founder, self-construction and urban building in the community is linked with the creation of *civil* consciousness (Gielen & Dietachmair, 2017). Defining himself as a social architect, Cirugeda rethinks architectonic practice, traditionally related to the aesthetics of power, as a source and platform for social and political agitation, taking advantage of legal loopholes to ultimately benefit the needs of the community. During their 11 years of practice and experiences, Recetas Urbanas have developed protocols, or Urban Recipes, to be used by groups of citizens to improve and recuperate their urban spaces. Their recipes not just question the function and aesthetics of architecture, but reconsider law, politics and economics as a social construct. As such, rather than proposing to work on the margins, Recetas Urbanas’ recipes engage us in the recuperation of our own livelihood and its social mechanisms and organizations, challenging the specific culture of financial capitalists and financial institutions. It does so, not just giving answers to technical or legal questions, but also emphasizing social procedures of participation, assembly instructions or safety conditions for all. For Cirugeda, daily live circumstances, humour, affection, care or discussion, are equally important and inherent parts of architecture (Álvarez Benitez, 2009, p. 25). For him, the re-appropriation of public space and the re-collectivization of architecture bring forward the conviction that the socio-political character of architecture should be understood as common.

As observed, the colonisation of culture, urban space, natural resources or social and political practices have been a necessary condition for a specific culture determined by the norms of capital to become hegemonic. Recetas Urbanas hence propose through their subversive and revolutionary recipes to take advantage of the regulations already existent, as those that allow the provisional installation of elements in public space, to initiate a regression of such colonisation while bringing forward social forms and procedures others to those defined by the market.

In order to unfold 'Recetas Urbanas' practice, and how those forms challenge logics of exploitation and precarisation, this analyses will follow a tripartite definition of the commons presented by political economist Massimo De Angelis and based on an autonomist feminist perspective. Firstly (1), for De Angelis, the commons are based on commonly produced resources that contribute to the sustainability of livelihoods. Recetas Urbanas' occupations make use of recycled material, which in many cases have been already used in other struggles elsewhere. During their years of practice, this constant sharing and movement of material have created a network of support, materially, tactically as well as affective and emotionally, between different collectives, activists and citizens. Actually, and secondly (2), De Angelis highlights the necessity of building a heterogeneous and trans-local community that cares and regulates the commons. By integrating the citizens in the construction of legal, semi-legal or illegal constructions, Cirugeda argues how they ultimately appropriate the space and become conscious about the durability and liveliness of what has been created. The engagement that self-constructed and self-managed spaces demands brings forward the importance of every ones daily lives, which, even before environmental or technical issues, come at the forefront. Thereafter, understanding architecture not as a discipline towards a finite result but rather as a never-ending process of collective empowerment, some of the projects of Recetas Urbanas remain in a permanent state of construction; as a footprint of a dynamic cycle of tangible and intangible processes. Thirdly, the commons rely on practices of commomning

(Linebaugh, 2008). By introducing the verb, Linebaugh highlights the importance of the activity and the social relations around the commons, amplifying its meaning as just an idea or material resource. In other words, practices or processes of commoning refer to pro-active collective acts around the commons: how are those created, produced or maintained through horizontal processes. As observed, and by promoting self-managed architecture, *Recetas Urbanas* potentiates the creation of a network of relationships in which each take care of one another with an understanding that what is being created belong to all of us equally.

What De Angelis' tripartite definition helps to bring forward is the necessity to understand the commons, or commoning, as an everyday life practice based on the grounds of a total interdependence between people. Through an autonomist feminist perspective is thus again also possible to highlight the importance of reproductive labour in the production and recuperation of our own lives, bringing forward a sophisticated notion of emancipation based on interdependence. As Federicci (2006, p. 4) argues,

“the main problem of precarious labour theory is that it does not give us the tools to overcome the way we are being divided. But these divisions, which are continuously recreated, are our fundamental weakness with regard to our capacity to resist exploitation and create an equitable society.”

Federicci (2006, p. 3) proposes hence the development of *self-reproducing movements* that do not “separate political work from the activities necessary to the reproduction of our life, for no struggle is sustainable that ignores the needs, experiences, and practices that reproducing ourselves entails”. One could argue, that *Recetas Urbanas'* proposals are exercises pointing towards the self-reproduction of such movements. An initiative that relies on a very material conception of the commons based on spatial recuperation and occupation but grounded, as De Angelis (2010, p. 1) would argue, “in a desire for the conditions necessary to promote social justice, sustainability, and happy lives for all”.

Networks of Subsistence and the re-appropriation of the Commons

It is important to highlight at this point how the causes of failure of some projects based on a “subsistence perspective” is its tendency to cut themselves locally, creating rigid borders and frameworks that ultimately make these initiatives remain isolated. Moreover, it is also crucial to emphasize, as political economist Mark Pendras (2002, p. 830) points out, how «the local scale can easily become a platform for insular, exclusionary practices, rather than an accessible arena in which to build effective social justice strategies». One clear example of that is how far-right groups in the global North have currently jumped on the bandwagon of local-centred alternatives in their political campaigns. Indeed, by previously using De Angelis tripartite definition, it was already emphasized how in order to create initiatives that contribute to the sustainability of livelihoods it is necessary to establish an important network of support and solidarity. From his own experience, Cirugeda points out how the causes of failure or attacks on some emancipatory projects are mainly grounded in material, economic and usage limitations (Cirugeda, 2009, p. 55). The bases to act “alegal”, which refer to strategies that are neither regulated nor prohibited, is its power to press existent political, economical or legal conditions through the agility of self-organization mainly dependent on the immediate resources available. In order for these direct actions to have continuity, or as Cirugeda would name it “direct action continuity”, it is necessary to have a network of support in which not just material and resources are shared but also experiences, legal loopholes and organizational methods.

For *Recetas Urbanas*, this powerful net was first consolidated with the project *Trucks, Containers, Collectives*. It was in February 2007 when the Municipal Society of Urban Rehabilitation of the Town Hall of Saragossa handed over 45 containers, or pre-fabricated modules, to *Recetas Urbanas*. These modules served as temporary shelters for a Gipsy population that were re-located in government-subsidized housing. Being now emptied, *Recetas Urbanas* started taking the necessary steps to distribute the containers among different collectives, associations or cooperatives. The

containers were free of charge for the different initiatives, but it was their own responsibility to find a plot of land where the container could be installed, habited and used. In April 2007, almost all the containers were placed on a truck travelling to different regions in Spain. Some of the containers were immediately installed, some others, needed to negotiate with different parties and associations, finding verbal agreements of occupation, processing occupation licenses for cultural activities, or just proceeding without any agreement of occupation. One example can be the one from Alg-a Lab, in Vigo (Spain), who, after receiving the container and seeking to create a research lab for socio-artistic creation and diffusion inside it, placed an add in the buy-sell section of various local newspaper saying: "Artistic collective is looking for land" (2007). Surprisingly, after a couple of days, one resident of the outskirts of Vigo offered the collective a land of 2500 m² with a transfer contract renewable for ten years. As Cirugeda (2009, p. 49) argues, «recycling pre-fabricated modules would become an excuse for us to tackle different constructions processes for self-managed projects. [] It would become a part of a collective enrichment, strengthening our ability to act». The "spiders" constructed in Seville (Spain) are also a clear case on how the containers were used to test and bring together different "urban prescriptions". In this case, by incorporating prostheses and elevating the container, the occupation of floor space becomes minimum. After a successful first experiment, constructing the spider on other locations took just a day, which becomes a very quick way to occupy space legally or illegally when necessary.

The constant feedback and dialogue between the different collectives or associations that participated in 2007 in the initiative *Trucks, Containers, Collectives* was moreover the starting point of the further network *Arquitecturas Colectivas* (Collective Architectures). Organized by Recetas Urbanas in the context of the Festival Eutopía'07, and 7 months after having distributed the 45 containers, the 1st encounter of *Arquitecturas Colectivas* took place in Córdoba with the Participation of, for example, Straddel3, La Fundició and 10 other collectives. During the 6 days and 5 nights that this first encounter lasted, the different collectives were able to share how they dealt

with the installation of the container, the context around it, the financialization of the project, the management of the space or the social synergies originated by it. Moreover, during those 6 days, more initiatives flourished, more resources were shared, more strategies or prescriptions were discovered, more communal tools were emphasized and more affective relations among the different integrant of the collective were potentiated. Since then, annual meetings are organized, being now more than 50 different collectives. As Cirugeda (2009, p. 51) observes, the network has expanded and they «no longer work in a single network, but rather through several networks that are connected to each other by common projects and information». Localized issues are fought or solved thanks to a bigger national network of experience and resources that help its members to act and disobey faster, more operatively and commonly. With the experience and the myriad projects that have been successfully completed, *Arquitecturas Colectivas*, as Cirugeda (2009, p. 55) points out, «have employed very creative tools and protocols, and [they] have done so by negotiating with different agencies and sharing the common resources [they] have been able to obtain».

As pointed out before, a “subsistence perspective” bring forward how dependence «on the world of necessity is not to be seen as a misfortune and limitation, but as a good thing and a precondition for our happiness and freedom» (Mies & Bennholdt-Thomsen, 1999, p. 20). Subsistence production stands in contrast to commodity or surplus value production (Mies & Bennholdt-Thomsen, 1999). The urban recipes of *Recetas Urbanas* present collective solutions that talk about re-using material, recycling, self-building and citizen empowerment from below. Self-building, for example, hasn’t been legalized in Spain. Thereafter, a network of interdependent circuits is highly necessary in order to explore self-building and other techniques on the edge of the law. Interestingly, Cirugeda (2009, p. 53) discusses how, in order to become stronger, they «should expand [their] impact range with agencies working in politics or with institutions and make [their] information relationships with other networks more efficient». This process of “induced legality”, as described before, is the awareness on how projects based on a subsistence perspective must not exist

isolated on the margins but rather unite and create a strong network able to modify current exploitative laws by proving the effectiveness of collaborative social processes and new decentralized structures or organizational forms for a collective and common life. In that sense, Cirugeda (2009, p. 51) points out the necessity to “acknowledge that we are handling an organizational structure different from that of business firms and political parties, and that the system of evaluation must be different”.

The construction of a theoretical model around the idea of a “network of subsistence”, based on a “subsistence perspective” and an autonomist feminist approach to precarity, could serve to bring positive attention to the importance of consolidating new methods of creative social organization supported by a healthy and diverse network. A “network of subsistence” thus challenges precarious labor theory and their revolutionary forms, bringing a feminist perspective that centers the idea of the commons on issues of reproduction to precisely reconsider the entire world of production. *Recetas Urbanas*, and the consolidation of the network *Arquitecturas Colectivas*, is a powerful example of a collective struggle over reproduction that, as Federicci (2012, p. 111) would argue, reclaim «control over the material conditions of our reproduction and create new forms of cooperation around this work outside of the logic of capital and the market». In this case, the cultural terrain has proved to serve as an experimental laboratory for projects that start with a civil initiative for which a government has not or not yet designed regulation or subsidies and that is not or not yet of commercial interests to a free market (Dietachmair & Gielen, 2017; Garcia Diaz & Gielen, 2017).

Conclusions

This paper has exposed how the expansion of immaterial production and the privatization of reproduction are current and necessary conditions for capital growth. Job insecurity is nowadays a central part of the functioning of neoliberalism, in a moment in which life itself has been declared a resource. Nowadays, the

differentiation between work and leisure in a factory without walls does no longer apply. The entrepreneurial self becomes the perfect subjectivity of our current so-called creative and digital era in which flexibility, competition and risk-taking become necessary conditions to survive in this new order. Circumstances that, nonetheless, and as observed throughout the study, end up normalizing self-exploitation for self-sustenance in a system in which the sustainability of life has been overshadowed by market and financial logics. The reductions on public services, or the austerity measures applied throughout Europe, are just a pre-condition of a system in which life becomes a commodity for those who can pay for it. Precarity, or our current precarious condition, is not a result of a personal failure but rather correlates with forms of power based on exploitation and dependency in an endless process of enclosures and privatization of goods and services. These new enclosures are colonizing every single mean of material or immaterial production and it is conquering entire areas of reproduction into the production sphere. What this scheme consolidates is a total dependency to wage labour and the alienation of the worker to basic means of subsistence. As exposed, struggles around precarity have tended to revolt around waged industrial work as the main source of human's emancipation. In that extent, many of those demands have been swallowed by the logics of the market, creating even more insecurity and vulnerability. In a moment in which, as pointed out, production is being invisibilized and reproduction privatized, it is not enough to base the struggle over precarity on the re-appropriate of means of production.

For that very reason, these analyses have suggested to create a theoretical body of work that places the sustainability of life, or the right to live a better life, in the centre of the discourse around precarity rather than keep concentrating on a scheme based on capitalist and hetero-patriarchal market logics. In order to do so, this paper have used Mies and Bennholdt-Thomsen's "subsistence perspective" as a way to envision a creative terrain from where to reconsider processes of re-appropriation, re-collectivization and collective empowerment. Moreover, by bringing an autonomist feminist perspective when

analysing precarious labour and life conditions, it has been demonstrated the urgency to start experimenting with new creative organizational forms that re-opens a collective struggle over reproduction (Federicci, 2012). It follows, as discussed, how this struggle should create a ground outside the logics of capital and the market by inhabiting the commons. By doing so, it could be possible to reclaim control over our own sustenance, experimenting with formations based on processes of “commoning” (Mies & Bennholdt-Thoomsen, 1999; Federicci, 2012; De Angelis, 2007).

At this stage, this research has used the practice of collective *Recetas Urbanas* as a main case study to argue how collectives and organizations working on the artistic terrain are bringing forward the necessity to break up with components that feeds processes of precarisation and self-exploitation by experimenting with forms of collective self-organization. Understanding architecture as a discipline that must ensure the improvement of social conditions, *Recetas Urbanas* envision a model of self-managed city where citizens can decide on their immediate environment. The use of a tripartite definition of the commons suggested by De Angelis has served this thesis to demonstrate precisely how *Recetas Urbanas*’ projects holds a strong relation to reproduction as it opens the base from which to start practicing social forms based on cooperation, self-organization and collective empowerment. Differing from a conception of precarity or the commons that forgets the importance of the existence of activities outside the value-producing work, it has been discussed how a feminist approach to the commons and the awareness of the processes of commoning that are built around it can open a way to reframe and reform struggles on precarity.

Overall, therefore, a “subsistence perspective” has helped this study to reorient the idea of exchange-value to use-value, suggesting moreover the necessity to carefully unfold a notion of emancipation based on interdependence. Here, the evidence of the findings suggest how the impact and effectiveness of *Recetas Urbanas*’ initiatives wouldn’t be possible without a network of material and affective solidarity and support around them. By focusing on the long term experiment

Caminones, Contenedores, Colectivos, a key strength of the present study has been precisely to question the local character of the “subsistence perspective”. In other words, it has been suggested how these new forms of social organization must deconstruct frameworks based on rigid borders or close localisms. Thereafter, one of the more significant propositions to emerge from this study is the necessity to complement a “subsistence perspective” with what has been coined here as a “network of subsistence”. In other words, it has been highlighted the urgency to create a body of theoretical and practical research able to create the tools and evaluation forms necessary for the effectiveness of collaborative social processes and the sustainability of new decentralized structures for a collective and common life. Indeed, initiated by *Caminones, Contenedorse, Colectivos*, the network Arquitecturas Coletivas is nowadays composed by more than 50 Spanish and 11 Latin American collectives each of which work on local struggles but are sustained by a decentralized network that work collectively. By doing so, the different collectives share new protocols, processes of land occupation, legal or technical aspects, as well as finding bridges for the exchange of material resources.

Currently, Arquitecturas Coletivas is working on creating digital tools to facilitate the exchange of information and formulas among each other. However, the network is still struggling and experimenting on how to articulate collective forms of organization of the commons able to propose social and economical responses that neither the state nor the market are managing. One of their main obstacles, once more, is precisely the precarious conditions and few resources from where they operate, which create frictions between the huge range of collectives and their different modes of operation, organization and constitution (Cirugeda, personal communication, 15th November, 2017). The limited length of the present study has not permitted to closely analyse the specificities of the network and has not been able to engage with practical resolutions. Thereafter, further work needs to be done in order to keep rethinking organizational structures that, as Cirugeda argues, neither follow the form of a business firm or a political party. A natural progression of this work

will be henceforth to craft a method based on a “networks of subsistence” perspective that provides strategic and functional tools for collectives such as Arquitecturas Coletivas to keep reversing processes of enclosures. This method will have to highlight the dimension of *what* is shared but also, as De Angelis argue, *how* is shared. Just by doing so we will be able to come up with the tools necessary to promote sustainable lives for all and keep struggling against a mode of govern that needs us all precarious.

References

Álvarez Benítez, P. V. (ed.) (2009). *Camiones, Contenedores, Colectivos*. Sevilla: VIB[]K, Ediciones Vivas.

Bennholdt-Thomsen, V. (2012). Subsistence: Perspective for a Society based on Commons. En D. Bollier & S. Helfrich (ed.) *The Wealth of the Commons. A world beyond Market & State*, Amherst: The commons strategy group.

Bröckling, U. (2015) *The Entrepreneurial Self*. California: Sage Publications Ltd.

Butler, J. (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso

Cirugeda, S. (2009). Una conversación durante el verano de 2009. En P.V. Álvarez Benítez (ed.) (2009). *Camiones, Contenedores, Colectivos* (pp. 48-57). Sevilla: VIB[]K, Ediciones Vivas.

Cirugeda, S. (2009). *Arquitecturas Colectivas*. P. V. Álvarez Benítez(ed.) (2009). *Camiones, Contenedores, Colectivos* (pp. 38-47). Sevilla: VIB[]K, Ediciones Vivas.

De Angelis, M. (2007). *The Beginning of History. Value Struggles and Global Capital*. London: Pluto Press.

De Angelis, M. (2010). An Architektur - On the Commons: A Public Interview with Massimo De Angelis and Stavros Stavrides, *eFlux Journal* #17 – 2010, in: <http://www.e-flux.com/journal/17/67351/on-the-commons-a-public-interview-with-massimo-de-angelis-and-stavros-stavrides/>

Dietachmair, P. & Gielen, P. (eds.)(2017). *The Art of Civil Action. Political Space and Cultural Dissent*. Amsterdam: Valiz.

Federicci, S. (2004). *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*. Brooklyn, NY: Autonomedia.

Federicci, S. (2006). *Precarious Labor: A feminist viewpoint*. En *This is Forever: From Inquiry to Refusal Discussion Series*.

Federicci, S. (2012). *Feminism and the politics of the Commons*. En D. Bollier & S. Helfrich (eds.), *The Wealth of the Commons. A world beyond Market & State*, Amherst: The commons strategy group.

Federicci, S. (2012). *Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*. Brooklyn/Oakland: Common Notions/PM Press.

Federicci, S. (2014). *The Reproduction of Labour Power in Global Economy and the Unfinished Feminist Revolution*. En M. Atzeni (ed.) *Workers and Labour in a Globalised Capitalism: Contemporary Themes and Theoretical Issues* (pp. 85-110). London: Palgrave Macmillan.

Fraser, N. (2016) *Contradictions of Capital and Care*. En *New Left Review* 100, July-August 2016. <https://newleftreview.org/II/100/nancy-fraser-contradictions-of-capital-and-care>

Garcia Diaz, L. & Gielen, P. (2017). *Precarity as an Artistic Laboratory for Counter-Hegemonic Labour Organization, Frame*. Volume 30.2 December 2017, pp. 41-59

Gielen, P. (2013). *Creativity and other fundamentalisms*. Amsterdam: Mondriaan Fund.

Gielen, P. (2015). *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Politics and Post-Fordism*. Amsterdam: Valiz.

Gordon, C. (1991). *Governmental Rationality: An Introduction*. En G. Burchell, C. Gordon y P. Miller (ed.) *The Foucault effect. Studies in governmentality* (pp. 1-54). Chicago: The University of Chicago Press.

Gorz, A. (2004). *Économie de la connaissance, exploitation des savoirs*. Multitudes. www.multitudes.net.

Hardt, M., & Negri, A. (2009). *Commonwealth*. Cambridge, MA: Belknap.

Hardt, M., & Negri, A. (2011). *The Fight for Real Democracy at the Heart of Occupy Wall Street*, *Foreign Affairs*, <https://www.foreignaffairs.com/articles/north-america/2011-10-11/fight-real-democracy-heart-occupy-wall-street>

Harvey, D. (2003). *The Right to the city*. En *International Journal of Urban and regional Research*, Volume 27, issue 4p, p. 939-941. <https://inthemiddleofthewhirlwind.wordpress.com/precarius-labor-a-feminist-viewpoint/>

Klein, N. (2007). *The shock doctrine. The rise of disaster Capitalism*. Canada: Knopf Canada.

Lazzarato, M. (2012) *The Making of the Indebted Man: An Essay on the Neoliberal Condition*. Jordan, D. (Trans.). Los Angeles: Semiotext(e).

Linebaugh, P. (2008). *The Magna Carta Manifesto*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Lorey, I. (2015). *State of Insecurity: Government of the Precarious*. London: Verso.

Marazzi, C. (2010). *The Violence of Financial Capitalism*. Los Angeles: Semiotext(e).

Mark, P. (2002). *From local consciousness to global change: asserting power at the local scale*. En *International Journal of Urban and Regional Research*, 26 (4) (pp. 823-833). United Kingdom: Urban Research Publications Limited.

Marx, K. (1974). *Capital. A Critique of Political Economy*. Volume 1. Fowkes, B. (trans). England: Pelican Books.

Mies, M & Bennholdt-Thomsen, V. (1999). *The Subsistence Perspective. Beyond the Globalised Economy*. London, NY: Zed Books

Sennett, R. (1998) *The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*. New York: Norton

Shukaitis, S. (2006). *Re(in)fusing the Commons*. En *The commoner*. Number 11. http://www.commoner.org.uk/the_commoner_11.pdf

Virno, P. (2004). *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*. I. Bertoletti, A. Casson y J. Cascaito (trans). Los Angeles: Semiotext(e).

Weareplanc (2014). *We are all very anxious*. Plan C. <https://www.weareplanc.org/blog/we-are-all-very-anxious/>

*Agradecimientos a Marian Puertas, que, en los pasillos
o de copas, me mostró tantas artistas y me acompaña en la
búsqueda de mis deseos hechos camino.*

