

AHORA QUE YA HABÍA ENCONTRADO UNA POSTURA CÓMODA PARA ESCRIBIR. UNA TESIS BASADA EN LA PRÁCTICA DE LA CRÍTICA

Miren Terese Jaio Atela

Bilbao 2017



AHORA QUE YA HABÍA ENCONTRADO UNA POSTURA CÓMODA PARA ESCRIBIR

Miren Terese Jaio Atela

**AHORA QUE YA HABÍA
ENCONTRADO UNA POSTURA
CÓMODA PARA ESCRIBIR.
UNA TESIS BASADA EN LA
PRÁCTICA DE LA CRÍTICA**

Miren Terese Jaio Atela
2017

Directores: **Ismael Manterola Ispizua, Carles Guerra Rojas**



ÍNDICE

Agradecimientos

0. Introducción	1
1. Cinco textos encadenados	
1.1. <i>Changing: On Not Being An Art Critic</i>	13
1.2. Pesimismo de la razón, optimismo de la voluntad	20
1.3. Comenzar, hacerlo a tientas	34
1.4. Un movimiento en vaivén. <i>Discurso, Figura</i>	41
1.5. Placer y fragmento	45
2. Lo que ha pasado	
2.1. “Todo cambia, yo he cambiado” (Glosario autobiográfico)	63
2.2. “Todo cambia, cada vez más rápido” (Resistencia pasiva)	99
3. Aclaraciones programáticas	
3.1. Sé feliz / Estudia duro	117
3.2. Tener / No tener	126
3.3. “Una rosa es una rosa” / “Uno rosa y otro como rosa”	139
3.4. <i>I See / You Mean</i>	159
3.5. Fantasía / Soberana	167
4. Crítica comentada / Comentario crítico	
4.1. Procesar un texto, hacerle cosas	187
4.2. Repaso bibliográfico en contracampo	193
4.3. Suave en el momento del cambio de estación	201
4.4. CARA A: <i>The World Is Not Enough</i> (1999).....	209
4.5. CARA B: <i>Sous les pavés, la plage</i>	224
4.6. Empezar a hablar por hablar, y ya no poder parar	255
5. Conclusiones	295
6. Bibliografía	317
7. Anexo	333

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

De la concepción melodramática de la vida	[186-187, 192-193]
Arantzazu, 2014	[208-209]
Horizontes lejanos	[223-224]
El pasado pesa	[254-255]

Agradecimientos:

Mi agradecimiento va a todas las personas que me han ayudado durante el proceso de redacción de esta tesis. Quiero dar especialmente las gracias a Ismael Manterola, Celia Montolío y Marion Cruza, así como a Mikel Eskauriaza, Nekane Jaio, Asier Mendizabal y Amaia Urra. Su lectura atenta y sus comentarios y preguntas han sido un estímulo que me ha permitido continuar y concluir el trabajo iniciado.

Agradezco también a Beatriz Cavia, Isabel de Naverán y Leire Vergara, mis compañeras de Bulegoa z/b, la paciencia y la confianza que han mostrado estos últimos meses en los que no he estado.

Para terminar, me gustaría dar las gracias a todas aquellas personas que generosamente se prestaron a colaborar en el ejercicio de contraste de esta tesis. Además de las mencionadas más arriba, Peio Aguirre, Txomin Badiola, Ricardo Basbaum, Josu Bilbao, Toni Crabb, Robert Curwen, Jon Mikel Euba, Iñaki Garmendia, Isaías Griñolo, Aitor Izagirre, Itziar Okariz, Filiep Tacq, Isidoro Valcárcel Medina y Carla Zaccagnini. He de subrayar el esfuerzo y la dedicación de quienes se tomaron su tiempo para leer los textos de crítica que les envié y responder con otros textos, ellos mismos ejercicios de crítica en el sentido literal del término.

0. INTRODUCCIÓN

El **objeto de estudio** de la tesis basada en la práctica “Ahora que ya había encontrado una postura cómoda para escribir” es la práctica de la crítica de arte, un género periodístico-literario que cumple una función específica dentro del sistema del arte, y que en la actualidad atraviesa por una crisis que es síntoma de una crisis general. Sus **objetivos** son propiciarse una excusa para escribir crítica en un marco, el académico, no asociado a este género; dar cuenta de los cambios –generales, del sistema del arte, personales– experimentados en tiempos recientes con el propósito de situar la crítica en el momento actual; y reflexionar sobre el quehacer de la crítica ahora mismo. El **enfoque** desde el que se ha acometido la tesis es, por un lado, la perspectiva subjetiva de quien la firma, alguien que durante las dos últimas décadas se ha dedicado a la crítica de arte; por otro, la asunción del arte como un espacio de excepcionalidad y autonomía relativas, una asunción que es estratégica así como consciente de su carácter ilusorio. Partiendo del modelo de tesis basada en la práctica artística y, más en concreto, de la tipología de tesis que emplea el término “escritura” en lugar del término “investigación”¹, el **modo** de hacerlo ha sido un ejercicio de escritura consistente en dieciocho ensayos críticos independientes entre sí, de carácter fragmentario, diverso y disperso en los que domina la voz en primera persona. La **pertinencia** de hacer una tesis basada en la crítica viene marcada precisamente por la falta de pertinencia actual de la crítica, que se enmarca dentro de una crisis general que afecta a las nociones de arte y cultura. La **motivación** principal para realizar esta tesis es, tal como apunta su título, la sensación personal de incomodidad y desajuste con respecto de la práctica de la crítica. Los **conceptos clave** que la vertebran son: temporalidad, memoria y primera persona; relato y experiencia; explicación y toma de postura; tensión entre fragmento y encadenamiento; entre expresión y forma.

¹ Tal como se desarrolla en James Elkins: “On Beyond Research and New Knowledge”. En James Elkins (ed.): *Artists with PhDs. On the New Doctoral Degree in Studio Art*. Washington D.C., New Academia Publications, 2009, p. 118.

OBJETO DE ESTUDIO

El término “crítica” es polisémico. En el caso de esta tesis, por crítica nos referimos al género periodístico-literario cuya tarea es expresar públicamente un juicio sobre las obras de arte. Desde su nacimiento en el siglo XVIII junto a la esfera pública –el espacio social discursivo e independiente en el que se desarrolla la opinión pública–, la crítica, en origen literaria y política, ocupará un espacio propio en periódicos y revistas especializadas.

La crítica es un género que produce textos ensayísticos de tipo interpretativo y analítico. Textos que tienen un carácter diverso, fragmentario, subjetivo –es la expresión de la opinión personal de quien firma–, inmediato –se debe a las urgencias y demandas de la prensa periódica–, reactivo, subordinado y funcional. De esto se infiere un último rasgo: un texto de crítica –reseña de exposición, reportaje, entrevista, ensayo monográfico, etc.– nunca es autónomo.

De la crítica puede así decirse que se encuentra al servicio de dos amos –un doble servicio que, tal como se verá más abajo, evolucionará con el tiempo–. Por un lado, el público lector, al que ha de informar sobre las nuevas obras de arte que se exponen. Por otro, su objeto, el arte, el sistema dentro del que opera. Si se entiende el arte actual como un sistema económico estructurado en forma de una cadena de valor empresarial, la crítica ocupa el estadio de la difusión dentro de esta cadena. Cumple una función de validación de la obra de arte previa a su recepción, el último estadio de la cadena.

*

La crítica bebe y emplea herramientas de otras disciplinas, entre ellas, la historia del arte y la filosofía. Sin embargo, a diferencia de estas dos, no tiene estatus de disciplina académica. Apenas tiene presencia dentro del ámbito universitario, donde su legitimidad es prácticamente nula. Su finalidad, métodos y modos de hacer explican en parte la ausencia. Así, si una disciplina académica aspira a la exhaustividad, el cierre conclusivo y la objetividad, la crítica, cuyo quehacer es disperso, diverso, inmediato, parcial, subjetivo, arbitrario, contingente e instrumental, huye necesariamente de cualquier reivindicación de científicidad.

Si se la compara con la historia del arte –el ámbito dentro del que se defiende esta tesis y la disciplina académica más próxima a la crítica en tanto que las dos comparten objeto de estudio–, la divergencia entre las dos resulta clara. Por un lado, la historia es una disciplina que aspira a producir un relato veraz, objetivo, completo, conclusivo y autorizado a través de análisis exhaustivos, metódicos y sistemáticos, un objetivo y unos métodos de trabajo que se alejan de los de la crítica como práctica subjetiva, dispersa, diversa, parcial e instrumental.

Por otro lado, nos encontramos con una segunda disparidad, en esta ocasión relacionada con el objeto de estudio común a las dos disciplinas. Así, si la historia del arte mantiene con respecto de las obras de arte la distancia prescriptiva en una disciplina científica con respecto de su objeto de análisis, la crítica carece de esa distancia. Este fenómeno es relativamente reciente. De hecho, cuando la crítica surge en el siglo XVIII como representante de la opinión pública y con el propósito de juzgar el valor de las obras de arte, su tarea presupondrá una distancia de partida con respecto del objeto de juicio, una distancia que en ocasiones implicará un posicionamiento antagonista.

Con la irrupción de las vanguardias históricas a principios del siglo XX, la situación cambiará radicalmente. El nuevo arte asumirá como tarea propia cuestionar su propia definición y la de la realidad que le rodea. Es decir, la práctica artística terminará haciendo suya la que hasta entonces había sido la función privativa de la crítica. A partir de este momento será el arte el que juzgue al público y a la opinión pública, aquéllos que antes lo juzgaban. En este replanteamiento del juego de antagonismos, la crítica, hasta entonces representante del público, se desplazará y cambiará de posición².

La crítica se encontrará así con que ese arte al que juzgaba y valoraba está mejor dispuesto que ella para encarnar el espíritu crítico que le es propio. Esta mejor disposición en cierto modo se debe a la posición estratégica de autonomía relativa del arte moderno, una autonomía que el espacio tradicional de la crítica irá perdiendo conforme se inicie la desaparición de la esfera pública a consecuencia de la irrupción de la cultura de masas y la industria cultural y el aumento del poder del Estado, las grandes empresas privadas y los medios de comunicación³.

La antigua actitud antagonista se verá así sustituida por una nueva actitud de fascinación. La crítica mirará al arte como a un modelo en el que reflejarse, en cuyos modos de hacer experimentales y motivaciones idealmente libres de injerencia se reconocerá. De ese modo, la crítica empezará a concebirse a sí misma como una práctica artística. En este proceso, pasará a convertirse en una función interna del sistema del arte, alejándose así del público lector al que hasta entonces representaba. Y lo que la crítica ganará en especialización y cercanía a su objeto, lo perderá en singularidad.

*

La transformación de la crítica en una función interna del arte con la entrada en el siglo XX prefigurará de algún modo su crisis casi un siglo más tarde. Esta crisis no es un

² Puede seguirse el argumento en Boris Groys: "Critical Reflections" (1997). En James Elkins (ed.): *The State of Art Criticism*. New York & London, Routledge, 2008, pp. 61-69.

³ Siguiendo el argumento de Jürgen Habermas en *Historia y crítica de la opinión pública* (1962).

fenómeno aislado, sino que se enmarca dentro de una crisis general, la del proyecto cultural moderno en el capitalismo tardío. Caracterizada por la desaparición progresiva de la esfera pública, la crisis de lo cultural se hará patente en los años setenta, con el paso del ciclo moderno al postmoderno. En el último cuarto del siglo se asistirá a “una explosión, una expansión prodigiosa” de la cultura, “hasta el punto de que todo en nuestra vida social –desde el valor económico hasta el poder del Estado pasando por las prácticas y la misma estructura de la propia psique– se ha convertido en ‘cultural’”⁴.

La explosión del arte contemporáneo en el contexto de la aceleración de los procesos de globalización económica en los años noventa será una de las consecuencias de esta “expansión” de lo cultural. Las primeras señales, si bien aún no demasiado claras, de una crisis de la crítica se darán en este marco de boom del arte, un boom caracterizado por el aumento del valor de mercado de las obras de artistas vivos y la apertura por todo el mundo de museos e instituciones de arte contemporáneo.

Si a principios del siglo XX el *ready-made* duchampiano apuntaba la centralidad del momento expositivo en el arte, no será hasta los años noventa cuando esa centralidad se haga evidente a través de la proliferación de los nuevos espacios expositivos. Será ahora cuando se consolide el comisariado, una nueva función interna del arte asociada al momento expositivo. Al igual que la crítica, el comisariado se encargará de mediar entre el público y el arte. A diferencia de aquélla, su función la realizará en el espacio y el momento expositivos. Es decir, el comisariado llegará antes que la crítica, adelantándose a la función mediadora de ésta. La crítica, en consecuencia, llegará tarde, algo que derivará en la puesta en cuestión de su función y su valor.

En la década siguiente, el desarrollo de Internet provocará la crisis de la prensa impresa, el medio original de la crítica. A esta crisis que contribuirá a profundizar en el declive de la crítica tradicional habrá que sumar otro efecto del desarrollo de Internet, la implosión y fragmentación infinitesimal de la opinión pública, el concepto sobre el que se sustentaba originalmente la noción de “crítica”.

*

Éstos son algunos de los factores que explican la actual situación de pérdida de función y relevancia de la crítica, tanto para el público lector como para el propio sistema del arte. Así, mientras la crítica se encuentra más cerca que nunca de su objeto –en cuyos modos de hacer y motivaciones busca reconocerse–, llega tarde, y ya apenas se la lee.

⁴ Fredric Jameson: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London / New York: Verso, 1991, p. 47. [Traducción de la autora, así como del resto de traducciones de referencias inglesas que siguen.]

Tal como se indicaba antes, esta pérdida de función y relevancia de la crítica no es un fenómeno aislado, sino que es un aspecto más de la crisis general que el proyecto cultural moderno experimenta desde el último cuarto del siglo pasado. Así, cuando todo se ha transformado en un hecho cultural, “la cultura *como tal* deja de significar nada”⁵. En los últimos tiempos, por efecto del crecimiento exponencial de la producción y el consumo culturales y de toda una serie de rápidas y profundas transformaciones en su mayoría tecnológicas, se ha profundizado en la crisis general. Esas transformaciones prefiguran un paisaje nuevo, un nuevo modelo social cuya forma aún desconocemos. Es en ese contexto en el que se plantea esta tesis basada en la práctica de la crítica que propone como objeto de estudio la práctica propia.

OBJETIVOS

Como sugiere su título, los objetivos que se propone esta tesis son en buena medida personales. El **primero** de ellos se relaciona con el propio hecho de hacer la tesis: propiciarse una excusa para hacer crítica en un marco inusual, el contexto académico, con el objeto de reavivar una práctica con la que quien firma la tesis se identifica pero a la que en los últimos años apenas se dedica.

El **segundo** objetivo es describir el momento en el que se está. La frase impersonal “el momento en el que se está” resulta ambigua. Tras ella se esconden dos sujetos, la práctica de la crítica y la persona que firma la tesis. Siguiendo con esto –y dando paso a la primera persona del singular que en ocasiones dominará el texto–, he escrito “Ahora que ya había encontrado una postura cómoda para escribir” con el propósito de situarme y situar la práctica con la que me identifiqué. Todo ello conlleva dar cuenta de algunos de los cambios experimentados en tiempos recientes.

El **tercer** y último objetivo es reflexionar sobre el quehacer de la crítica en un momento en el que, siguiendo con el título de la tesis, se escribe en una postura que ya no resulta cómoda. Esto implica pensar los porqués y los paraqués de la crítica cuando las respuestas a esas preguntas no resultan claras o, lo que es lo mismo, tratar de buscar una nueva postura cuando la vieja ya no sirve. Una postura que, como la propia palabra indica, es susceptible de cambiar en cualquier momento.

⁵ Bill Readings: *The University in Ruins*. Cambridge, Massachusetts / London, England: Harvard University Press, 1996, p. 17.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

Las preguntas de investigación de esta tesis se han organizado en tres grupos. El **primero** de ellos engloba cuestiones relacionadas con el ámbito académico, el formato de tesis elegido y la metodología aplicada:

- ¿Qué aportaciones a los ámbitos académicos de la historia del arte y de la investigación en arte pueden hacerse desde una disciplina no académica, la crítica, y desde una tesis basada en la práctica de la crítica?
- ¿Qué cuestiones y problemas plantea el uso de la primera persona y de referencias a la experiencia personal en un ejercicio académico?
- ¿Es posible producir una tesis con una unidad y una coherencia interna a partir de la compilación de una serie de ensayos escritos con la voluntad expresa de que sean dispersos, diversos e independientes entre sí?

El **segundo** grupo se refiere a aquellas cuestiones relacionadas con el objeto de estudio, la práctica de la crítica, en su relación con el marco académico:

- ¿Qué aportaciones a la crítica pueden realizarse desde el marco académico de la tesis doctoral en un momento de crisis general de la disciplina y de crisis particular con respecto de ella de quien escribe?
- ¿Qué cuestiones y problemas plantea el uso de la primera persona y de referencias a la experiencia personal en un ejercicio de crítica?
- ¿Qué cuestiones y problemas plantea el hecho de realizar un ejercicio de escritura de crítica que tiene como objeto su propio medio y herramienta, la escritura?

En el **tercer** grupo se incluyen aquellas preguntas de carácter general relacionadas con la práctica de la crítica en un momento en el que han cambiado las condiciones que la hacían posible y ha quedado sin función y sin lugar:

- ¿Cuáles son los rasgos específicos de la crítica ahora mismo?
- ¿Es posible pensar en este momento en nuevos lugares, nuevas formas y nuevas funciones de la crítica de arte?

MARCO CONCEPTUAL

El objeto de estudio de esta tesis es la práctica de la crítica, una disciplina que ha aportado su propio marco conceptual a la investigación. La crítica en la actualidad es un género periodístico-literario que emplea herramientas de disciplinas académicas como la historia del arte, la filosofía o la teoría cultural y bebe principalmente de dos tradiciones del pensamiento, la teoría crítica y el post-estructuralismo.

De las dos tradiciones, Walter Benjamin y Roland Barthes son las referencias que más presentes han estado en la redacción de esta tesis, si bien la mayor parte del tiempo han quedado fuera de plano. Siguiendo con el repertorio de influencias, hay un par de ensayos clásicos cuyos argumentos se han empleado para anclar el objeto de estudio de la tesis, la crítica de arte: “El ensayo como forma” (1958) de Theodor W. Adorno⁶ y “¿Qué es la crítica? (Crítica y *Aufklärung*)” de Michel Foucault (1978)⁷. Los dos parten de un mismo planteamiento, que entiende el pensamiento crítico característico del género de la crítica como un modo de pensar que aspira a producir formas y hacerlo críticamente. El primer texto se centra en el ensayo, el género propio de la crítica, y realiza un análisis argumentado de sus rasgos formales –fragmentariedad y discontinuidad, falta de método y carácter asistemático, huida de la abstracción, apertura y falta de cierre, etc.–. El segundo se detiene de manera más específica en la tarea principal de la crítica, cuestionar las formas dadas –formas de poder y de pensar, de decir y de hacer–, algo que implica una manera concreta de estar en el mundo.

*

En tanto que función interna del sistema del arte, la crítica cuenta con un aparato teórico que coincide con el del arte. Muchos de los conceptos que definen en la actualidad el sistema del arte provienen de la teorización desarrollada alrededor de la categoría “arte” a partir de las vanguardias históricas, una categoría que por ello ha de entenderse como histórica y contingente. El arte, o lo que Peter Bürger denomina la “institución arte”⁸, surge a principios del siglo XX en un contexto de profundas transformaciones –políticas, sociales, culturales, tecnológicas...– que definirán un siglo marcado por la aceleración de los cambios. En medio de este panorama, el arte aparecerá como una de las formas culturales que mejor encarnen la lógica de lo moderno. Así, lo moderno estará regido por una dinámica que impone la ruptura con la tradición y la producción de novedad continua, una dinámica que implica la reformulación constante de las categorías, y a la que el sistema del arte se someterá cumplidamente.

⁶ Theodor W. Adorno: “El ensayo como forma” (1958). En Theodor W. Adorno: *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962, p. 30.

⁷ Michel Foucault: “¿Qué es la crítica? (Crítica y *Aufklärung*)” (1978): *Revista de Filosofía*, nº 11, 1995.

⁸ Concepto desarrollado por el crítico literario Peter Bürger en los años setenta del siglo pasado. En Peter Bürger: *Theory of the Avant-Garde* (1974). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

A esta antinomia de la “tradicción de la ruptura”⁹ que expresa la particular y problemática relación que lo moderno mantiene con el tiempo hay que sumar otras como, por ejemplo, la tensión entre el deseo del arte de ser autónomo y su obligada inserción en lo social, una antinomia que replica el conflicto interno del individuo moderno que se debate entre un anhelo de emancipación y su sometimiento a las demandas del colectivo social.

En el terreno del arte nos encontramos además con tensiones de carácter más específico que se plantean igualmente en forma dicotómica, como son la tensión entre forma y contenido, entre forma y expresión, entre fondo y figura o entre texto e imagen. Todas ellas han sido largamente debatidas y puestas en cuestión. En ocasiones, se las ha dado por superadas y se les ha achacado caer en el reduccionismo del pensamiento binario –en la línea del debate actual que replantea las fronteras epistemológicas entre sujeto y objeto o entre naturaleza y cultura–. En cualquiera de los casos, lo cierto es que permanecen aún irresueltas y, lo que es más importante para el asunto que nos ocupa, siguen resultando útiles. Son herramientas que permiten describir el arte como un territorio dinámico y plástico en el que operan fuerzas diversas. Así es cómo se han empleado en esta tesis.

*

El aparato teórico del arte moderno no es por sí mismo suficiente para hablar del arte ahora mismo. La configuración del sistema del arte actual es el resultado de una serie de procesos por los cuales la cultura se ha convertido en una categoría que abarca cualquier manifestación social. Este fenómeno se ha hecho explícito en la expansión de la producción y el consumo culturales, un crecimiento acelerado a partir de la segunda mitad del siglo pasado. El hecho de que todo se haya convertido en cultura implica que ésta ya no ocupa un espacio excepcional y crítico –tal como se concebía a sí misma durante la modernidad– sino que participa plenamente del orden social que critica. Tal como se afirmaba más arriba, cuando todo es cultura, “la cultura *como tal* deja de significar nada”.

La pérdida de relevancia de la noción de cultura afectará a todos sus ámbitos, sistema del arte incluido. Es dentro de ese marco de pérdida de valor y de sentido –que la actual revolución tecnológica no ha hecho más que agudizar– en el que hay que leer el contenido de esta tesis que se pregunta por qué hacer cuando las expresiones culturales – el arte, la crítica...– se ven reducidas a meros gestos de producción y consumo cultural.

*

⁹ Siguiendo el concepto acuñado por Octavio Paz en el prefacio del mismo título de *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. En Octavio Paz: *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* (1974). Barcelona: Seix Barral, 1990, pp. 17-37.

Para terminar, decir que dentro del texto se ha tomado partido por el primer polo de la antinomia de un arte moderno que se debate entre su deseo de ser autónomo y su afán por insertarse en lo social. Como cualquier toma de posición, ésta ha sido artificial y estratégica. Es claro que el arte ni puede ni debe ser autónomo. Sin embargo, producir arte “haciendo como si” fuera posible hacerlo sin atender a más motivaciones que las que impone un proceso experimental es seguramente la mejor actitud, o toma de posición, que se puede asumir cuando se trabaja en arte.

Una de las consecuencias de asumir, si bien estratégicamente, la autonomía como un horizonte a aspirar es que se dota al espacio del arte de una ilusoria condición de excepcionalidad. Esta asunción estratégica bien puede leerse como una forma de resistencia o una forma de elitismo. Es obligado tomar conciencia de esta ambigüedad.

MARCO METODOLÓGICO

El acercamiento al objeto de estudio de esta tesis, la crítica de arte, se ha acometido desde una posición que puede definirse como de observación participante. Me he dedicado a la crítica a lo largo de dos décadas, y en este texto he tratado de dar cuenta de los cambios habidos en ese tiempo en el entorno del arte y la crítica. Esta circunstancia, que ha determinado la voz en primera persona del relato, ha implicado también una falta de distancia con respecto del asunto tratado.

Siguiendo con esto, he optado por un formato de tesis de lo que en inglés se conoce como una *Practice-based research*, la sub-tipología basada en la práctica artística según la cual “el artefacto creativo es la base de la contribución al conocimiento”¹⁰. El formato elegido ha determinado así el planteamiento metodológico y el énfasis en su carácter procesual.

A grandes rasgos, una tesis doctoral puede entenderse como el resultado de dos momentos, uno previo de investigación y otro final de escritura. En el caso de esta tesis basada en la práctica de la crítica, una práctica cuyo medio es la escritura, los dos momentos han coincidido. Ya que la tesis se ha planteado como un ejercicio de escritura, la investigación se ha desarrollado necesariamente a través de ella.

A diferencia del proceder habitual en el modelo de tesis basada en la práctica, que divide el texto en una parte práctica final, el asunto central, y una parte teórica previa que explica y contextualiza aquélla, aquí se ha considerado la totalidad del texto como “el

¹⁰ Siguiendo la nomenclatura que distingue entre la *Practice-based research* y la *Practice-led research* recogida en Linda Candy: *Practice-based Research: A Guide*. Sidney: Creativity and Cognition Studies. University of Technology, 2006, p. 1.

<https://www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-2006.pdf> (Última consulta: 10-04-17)

artefacto creativo”. El hecho de que la crítica sea un género literario que integra elementos teóricos, analíticos y reflexivos y de ese modo difumina los límites convencionalmente establecidos entre lo que se entiende por práctica y por teoría ha determinado esta decisión metodológica.

He planteado la tesis como un ejercicio de escritura articulado a través de dieciocho ensayos críticos fragmentarios e independientes entre sí. En cualquier caso, todos ellos están atravesados por las ideas centrales que recorren la tesis: la forma en que la temporalidad se articula a través de la memoria personal; el intento de hacer coincidir tres acciones en el ejercicio de escritura, el dar cuenta –relatar–, el darse cuenta –el relato como forma de elucidar la experiencia– y el dar cuenta de sí –explicarse y tomar postura–; la escritura como forma que, al igual que la historia, se compone de elementos de continuidad y ruptura –o de encadenamiento y fragmentación–; la tensión común a todo hacer creativo entre el afán expresivo –el querer decir– y la preocupación formal –el cómo decir–.

Los dieciocho ensayos están organizados en cuatro bloques. El **primero** de ellos, “Cinco textos encadenados”, está compuesto de cinco textos autónomos interrelacionados entre sí. Tiene como objetivo explicar y contextualizar el ejercicio realizado en la tesis. Los textos que lo componen tienen por ello un marcado tono autorreferencial. Entre otros, los ensayos tocan los siguientes asuntos: prolegómenos y motivaciones para escribir la tesis, el formato elegido de tesis basada en la práctica, relación entre las nociones de “escritura” e “investigación”, el texto de crítica y el texto académico, y el ensayo crítico y sus rasgos característicos.

El **segundo** apartado, “Lo que ha pasado”, está compuesto por dos textos que tratan de dar cuenta de lo que ha sucedido para así situar el momento en el que se encuentra la crítica de arte y el momento en el que me encuentro en tanto que persona que se ha dedicado a la crítica. “Todo cambia, yo he cambiado (Glosario autobiográfico)” relata los cambios habidos en el contexto del arte en las dos últimas décadas a través de un recorrido autobiográfico. “Todo cambia, cada vez más rápido (Resistencia pasiva)” se centra en algunos cambios de carácter general producidos en las cinco décadas pasadas.

El **tercer** apartado, “Aclaraciones programáticas”, se titulaba originalmente “Cosas que he aprendido a través del arte y el trabajo de los artistas”, un encabezamiento que resulta especialmente ilustrativo. El apartado trata así cuestiones relacionadas con el quehacer artístico: la crítica entendida como una práctica artística y una serie de recomendaciones sobre cómo dedicarse a ella, cómo acometer un ejercicio retrospectivo, la crítica como una labor de tipo intelectual, ejemplos de hacer previos y modélicos en los que mirarse, la autonomía del arte como horizonte ilusorio aunque deseable.

El **cuarto** y último apartado se encuentra en el germen de la tesis, que en un principio ponía especial énfasis en la mirada retrospectiva a la propia práctica. “Crítica comentada / Comentario crítico” está compuesto de seis textos escritos a partir de cuatro textos de crítica que he escrito en los últimos quince años. Estos cuatro textos se presentan “fuera de texto”, en forma de ilustración [ver Índice]. La inspiración para el ejercicio proviene de *Filosofía de la composición* (*The Philosophy of Composition*, 1846) de Edgar Allan Poe. En su ensayo, el escritor analiza el proceso de construcción del poema *El cuervo* (*The Raven*, 1845). Con su análisis, pretende demostrar que una obra de arte debe más a la planificación constructiva que a los arrebatos de la inspiración. *Filosofía de la composición* es una suerte de ejercicio metalingüístico, más propio de tiempos postmodernos:

“He pensado a menudo cuán interesante sería un artículo escrito por un autor que quisiera y que pudiera describir, paso a paso, la marcha progresiva seguida en cualquiera de sus obras hasta llegar al término definitivo de su realización.”¹¹

Inicialmente, proyecté aplicar el modelo de *Filosofía de la composición* en su relación con *El cuervo* a cada uno de los textos que escribiría en este último y cuarto apartado. Sin embargo, sólo dos de sus seis textos se dedican de algún modo a analizar el proceso de construcción de los textos originales en los que se basan. Así, aunque todos ellos parten de los textos originales, los nuevos textos son ensayos autónomos e independientes.

En cualquier caso, a lo largo de todo el proceso de escritura he fantaseado con las palabras de Poe. Es decir, he fantaseado con la idea de dar cuenta del proceso de escribir mientras escribía –todo intento de producir una forma tiene un carácter procesual que nunca es inconsciente–. Una idea que finalmente he desechado, aunque de vez en cuando aparezca de forma puntual a lo largo del texto, un ejercicio de escritura desarrollado a lo largo de dieciséis meses.

¹¹ Edgar Allan Poe: “Filosofía de la composición” (1846). En Edgar Allan Poe: *Obras en prosa. Tomo II*. San Juan, Puerto Rico: Ediciones de la Universidad Puerto Rico, 1956, pp. 223-235.

1. CINCO TEXTOS ENCADENADOS

1.1. *CHANGING: ON NOT BEING AN ART CRITIC*

CÓMO SE HA LLEGADO A LA TESIS QUE FINALMENTE SE HA ESCRITO, Y POR QUÉ NO SE HA ESCRITO LA QUE SE TENÍA PENSADO ESCRIBIR HACE DIEZ AÑOS. // SOBRE EL PUNTO DE PARTIDA DE UNA TESIS BASADA EN LA PRÁCTICA CUANDO LA PRÁCTICA PROPIA ES LA CRÍTICA. // SOBRE LA EVOLUCIÓN RECIENTE DE LA PRÁCTICA PROPIA HACIA LA ESCRITURA CREATIVA. // SOBRE UN MODELO DE HACER Y SER CRÍTICA.

Por lo que tengo entendido, suele ser lo común y habitual. Me refiero al hecho de que se registre una tesis con un título y, pasado el tiempo, se termine con otro título y con una cosa distinta de la que en un principio se había pensado. La evolución natural que durante un proceso de investigación experimentan tanto la persona que investiga como el objeto investigado es seguramente el motivo principal que explica el cambio.

Si no hay plazos inminentes a la vista, no es extraño que el momento de la escritura de la tesis se posponga indefinidamente. El momento adecuado nunca se presenta. Siempre hay otros textos, otros trabajos, otras demandas del día a día que exigen respuestas “aquí y ahora”. Mientras todo esto sucede, una voz interior nos persigue con un “¿Cuándo te pondrás con la tesis?”.

Cuando por algún motivo –seguramente, la finalización de un plazo imposible de prorrogar– llega por fin el momento de escribir, caemos en la cuenta de que nuestro “aquí y ahora” no es el mismo que nuestro “aquí y ahora” de hace unos años.

*

Hace más de diez años registré por primera vez un proyecto de tesis con el título “Una generación de artistas nacida en el contexto del cambio de siglo en el País Vasco alrededor de Arteleku”. Más adelante, en 2010, defendí lo que entonces se conocía como

la Suficiencia Investigadora del Tercer Ciclo¹. El trabajo se presentaba como una suerte de avanzadilla de lo que después habría de venir.

Pero lo que después habría de venir nunca acababa de hacerlo. Un día de 2014 declaré que no iba a escribir la tesis². En su lugar, escribiría un libro³. Esta última idea era nueva e insólita. La experiencia que tengo de la escritura está asociada a mi actividad como crítica de arte, práctica con la que me identifico. A lo largo de dos décadas, siempre he escrito textos cortos de crítica, sobre temas diversos y por encargo.

Escribir un texto breve bajo la presión de un plazo cercano produce ritmos concentrados de trabajo. Mientras se está a ello, resulta difícil determinar dónde termina la euforia y dónde empieza la ansiedad. A esos momentos, suelen seguir otros de distensión y abandono. Por el contrario, el tiempo de escritura de un libro o, para el caso, el de una tesis, es un largo y tenso periodo de concentración y ansiedad sin interrupciones. Más vale olvidarse de las gratificaciones inmediatas del texto breve.

Después de escribir el primer capítulo, pronto decidí que no escribiría el libro. Carecía de fuerza de voluntad, de confianza, de disciplina, de un plan general, de una demanda, de un plazo. Pocos meses después, ya era 2015, decidía que, ya que no iba a escribir el libro, escribiría la tesis. En menos de un año, me desdecía dos veces y volvía al punto de inicio.

*

Esta vez sí tenía un motivo poderoso para empezar a escribir la tesis: un plazo de entrega inaplazable. Un plazo genera una demanda, un marco, una limitación, un plan general, una motivación.

Pero algo había cambiado. Ya no podía escribir sobre lo que en su día prometí que escribiría. No era que ya no me interesase el objeto de estudio de la tesis (“Una generación de artistas nacida en el contexto del cambio de siglo en el País Vasco alrededor de Arteleku”); hoy, como cuando registré el título de tesis por primera vez, el trabajo de los artistas surgidos alrededor de los talleres de Arteleku me interesa, me incumbe y me preocupa. Esos artistas son mis coetáneos. Durante todos estos años he seguido de cerca su trabajo en calidad de crítica y de amiga. Con ellos he aprendido a mirar al mundo y a entender los procesos del arte.

¹ Con un trabajo que llevaba por título “Nuevas versiones del par ‘Estética e ideología’. El contexto vasco como caso de estudio del paradigma cultural iniciado a finales del siglo XX”.

² Lo hice en el siguiente artículo, al que también se hace referencia en esta tesis en el texto “Empezar a hablar por hablar y ya no poder parar”: Miren Jaio: “Sin esperar a que vengan los bárbaros”. *Concreta* #4: 2014, pp. 16-27.

³ Tal como se refiere en el apartado 3.4. “*I See / You Mean*”.

Era otra cosa la que había cambiado. Aunque seguía insistiendo en definirme como crítica de arte, hacía tiempo que ya no escribía crítica. No lo hacía porque ya no había lugares en los que escribir. La crítica de arte atravesaba una crisis profunda. Varias razones explican esta crisis, entre ellas, la progresiva pérdida de relevancia y función de la crítica dentro del sistema del arte, la propia crisis del sistema del arte o el desplome de la prensa impresa tradicional y de la opinión pública como expresión reservada a una minoría autorizada⁴. Todas estas crisis particulares se enmarcan dentro de una crisis más amplia y general.

Llevaba cinco años sin escribir crítica de manera continuada. Estaba perdida y desorientada. Pretender escribir desde la perspectiva de la historia del arte tal como planteaba hacer en la tesis que originalmente registré, es decir, escribir desde una posición autorizada que aspira a establecer un relato veraz, científico y objetivo a partir de una serie de datos contrastables, se me presentaba como un proyecto imposible. Si no era capaz de observar el panorama general con claridad, difícilmente podría situar el caso concreto que quería enmarcar dentro de ese panorama.

Caso de hacerlo, me veía haciendo un relato de los hechos teñido de un tono catastrofista poco atractivo y aún menos productivo. Un tono que daría cuenta de mi estado de ánimo, que me serviría sobre todo para expresarme, como vehículo de auto-expresión. Así, resultaba injusto y desleal para con una serie de obras de arte emplearlas como excusa para mostrar mi perplejidad y mi desánimo ante lo que estaba pasando. Una obra de arte contiene la potencialidad de producir experiencias estéticas que remiten a ella misma y a cosas que existen fuera de ella, y es idealmente capaz de trascender las circunstancias históricas en las que ha sido creada.

*

Estaba pues perdida y desorientada. Me encontraba en un momento de cambio. Tras pasar años dedicada a la crítica, reaccionando a objetos que existen en el mundo –las obras que los artistas hacen– a demanda de terceros –la redacción de una revista o un suplemento cultural– y haciéndolo a través de una serie de formatos codificados de escritura –reseña de exposición, entrevista, reportaje, ensayo monográfico–, me encontraba con que las condiciones habían cambiado. Ya no había sitios en los que escribir crítica. Caso de que los hubiera, me preguntaba si querría seguir escribiendo de la misma manera. La nueva situación exigía nuevas condiciones, métodos y formas de escribir, nuevas motivaciones y nuevos objetivos.

*

⁴ Puede encontrarse un desarrollo más amplio de esta cuestión en “La crisis” en el apartado 2.1. “‘Todo cambia, yo he cambiado’ (Glosario autobiográfico)”.

En dos momentos puntuales a lo largo de esos cinco años en los que no escribí crítica de forma habitual, participé en un taller y un curso⁵. Para mi sorpresa, a los dos se me invitó en calidad de persona dedicada, no a la crítica, sino a la escritura. Si la crítica es un género literario funcional, subsidiario y reactivo –estos atributos no han de entenderse en sentido peyorativo, sino puramente descriptivo–, ahora mismo, el término genérico “escritura” parece remitir a una concepción idealizada y elevada de la práctica de escribir, y a tópicos como el papel en blanco, la libertad y la autonomía artística.

En los cinco años que había pasado sin dedicarme de manera periódica a la crítica por falta de demanda, escribí unos pocos textos. Algunos de ellos estaban escritos por voluntad y deseo propios, sin partir de un límite –número de caracteres, tema prefijado, plazo de entrega, etc.– impuesto por alguien externo a mí. Los resultados siempre me dejaban perpleja y desconcertada. También insatisfecha.

*

Antes de seguir adelante, un par de apuntes. Todo lo que escribo lo entiendo como crítica de arte. Por otro lado, si tuviera que resumir a grandes rasgos lo que caracteriza mi estilo de escritura, aquél con el que más me identifico, diría que escribo textos en los que domina la voz en primera persona, en ocasiones irónica, una voz que emplea, entre otras, referencias a experiencias personales.

*

Esos textos escritos en los últimos cinco años sin un marco prefijado de antemano por alguien externo a mí los entiendo como crítica de arte y comparten los rasgos de estilo que acabo de referir. También les sucede que, al contrario de los textos de crítica de arte, no se refieren específicamente a artefactos estéticos fuera de ellos mismos. Por otra parte, son textos que muestran una preocupación formal y cierta aspiración a presentarse como artefactos estéticos autónomos.

Todas estas razones en principio alejan a los textos que he escrito en los últimos cinco años del género literario funcional, subsidiario y reactivo que es la crítica. Y los acercan al campo más abierto de lo que se conoce como “escritura creativa”, el término que en los últimos tiempos ha sustituido a “literatura”. Ahora mismo, la escritura creativa se

⁵ Realizado en 2012, “Eskutik hitza II” fue el segundo de los cuatro talleres de escritura desarrollados en Azala entre 2011 y 2014, y que derivarían en la publicación sonora *Errekan*. La sesión “Escritura, crítica y ensayo” formó parte del curso de comisariado desarrollado en Tabakalera entre abril y junio de 2015. En el primer caso, presenté una sesión titulada “Monográfico sobre mí”. En el segundo, la sesión se tituló “Ahora que había encontrado una postura cómoda para escribir”.

http://www.azala.es/es/lantegiak-lab-seminarios/pagina_1/2012/05/18/eskutik-hitza-ii.html
(Última consulta: 10-04-17) / <https://www.tabakalera.eu/es/node/4261> (Última consulta: 10-04-17)

presenta como el marco dentro del que un texto puede reivindicarse como un objeto estético autónomo. Por influencia del post-estructuralismo, es habitual que, en lugar de “escritura creativa”, se hable de “la escritura”.

*

La escritura creativa. El género literario nació a comienzos del siglo XX en Estados Unidos como un invento académico. Con él, la institución académica estadounidense pretendía institucionalizar cómo escribir y cómo enseñar a escribir, democratizar el acceso a la escritura así como ampliar el número de matrículas universitarias a nuevos sectores de la población. Tal como se ha referido más arriba, la escritura creativa, nacida como un nicho académico⁶, terminará sustituyendo al término “literatura”.

Según algunas definiciones, la escritura creativa se caracteriza por anteponer la búsqueda de la expresión a las preocupaciones formales⁷. De ahí se infiere que la escritura no se entiende únicamente como un proceso por el cual quien escribe expresa, realiza un acto de expresión –uno de los elementos definitorios de lo que el arte es–, sino como un proceso por el cual quien escribe *se* expresa, se auto-expresa, y lo hace a partir del recurso a referir toda una serie de experiencias personales⁸.

Siguiendo con esto, y parafraseando el lema autonomista del *Art for Art's Sake*, “el arte por el arte”, podría decirse que el lema de la escritura creativa es el *Expression for Expression's Sake*, “la expresión por la pura expresión”. Esto es problemático. Me gustaría poder tratar este asunto en algún momento, aquí o más adelante.

*

⁶ En palabras de Louis Menand en “Show or Tell: Should creative writing be taught?": “El programa [académico] de la escritura creativa es un invento americano, y recientemente se ha convertido en un producto de exportación estadounidense”.

En Louis Menand: “Show or Tell: Should creative writing be taught?”. *The New Yorker*, 08-06-2009. <http://www.newyorker.com/magazine/2009/06/08/show-or-tell> (Última consulta: 10-04-17)

⁷ Tal como se deduce de la siguiente afirmación en la entrada de Wikipedia del término “Creative Writing”: “A diferencia de otros cursos de escritura universitarios que enseñan a sus estudiantes a componer trabajos basados en las reglas del lenguaje, se entiende que la escritura creativa se centra en la auto-expresión de los estudiantes.” (En Johnson Burges: “Creative Writing”. Syracuse University, 1934.) / https://en.wikipedia.org/wiki/Creative_writing (Última consulta: 10-04-17)

⁸ Además del artículo citado de Louis Menand, puede consultarse la siguiente bibliografía en relación a la evolución hasta la actualidad de la escritura creativa como nicho académico:

Mark McGurl: *The Program Era. Postwar Fiction and The Rise of Creative Writing*. Cambridge, Mass / London: Harvard University Press, 2009.

Para más información sobre el contexto académico de postguerra dentro del que se relanzará la escritura creativa, puede consultarse:

Paul Witty, Lou LaBrant: *Teaching the People's Language. Significant factors and effective procedures*. New York & Philadelphia: Hinds, Hayden & Eldredge, Inc., 1946.

A punto de iniciar una tesis sobre un asunto que apenas intuyo, me encuentro en la siguiente situación: llevo tiempo vinculada al mundo del arte; insistiendo en identificarme como crítica de arte; sin escribir crítica; deseando escribir; escribiendo textos que me recuerdan a todo lo que no me gusta de la escritura creativa, su celebración acrítica de la auto-expresión.

En ese momento inicial, me encuentro con el vídeo de una conferencia de Lucy Lippard de 2013. Lippard es una mujer que se ha dedicado a la crítica de arte durante cinco décadas. Es una figura modélica en su estar, su hacer y su pensar. Como se verá más adelante, su figura servirá de inspiración a la tesis que sigue⁹. El título de la conferencia que la autora pronunció en 2013, “Changing: On Not Being an Art Critic” (“Cambiar: sobre no ser una crítica de arte”), se ha empleado como cabecera de este apartado.

A lo largo de su conferencia, Lippard habla de sus inicios en el oficio, de cómo llegó a él por casualidad. Acababa de salir de la universidad con un premio de escritura creativa bajo el brazo. Iba a dedicarse a la “escritura”, a enfrentarse a la página en blanco, ese espacio de libertad e incertidumbre sin límites. Mientras trabajaba en su “gran novela americana”, y como una manera de ganarse la vida, decidió ponerse a escribir crítica. Finalmente, abandonó su plan inicial, y terminó dedicándose a la crítica.

Llevo dos décadas identificándome como crítica de arte y estoy a punto de ponerme a escribir una tesis. Aunque comparto carril con Lippard, parece que mi tren viaja en sentido contrario. Parte del pragmatismo funcional de la crítica en pos del ideal autónomo de la escritura creativa, un viaje que, a tenor de los resultados que he obtenido, no me satisface. Por tanto, tomo dos decisiones. La primera de ellas será titular la tesis “Ahora que ya había encontrado una postura cómoda para escribir”. La segunda, plantearla como una tesis basada en la práctica, que me permita escribir crítica en un momento en el que ya no escribo.

*

Sigo con la conferencia de Lippard. Habla de su oficio con humor y desapego, de forma clara y hasta cruda. Dice que sabe más de arte que de crítica de arte. Que lo que siempre le ha interesado ha sido el arte y los artistas, no la crítica. Que el término “crítica de arte” nunca le ha gustado demasiado. Que en su experiencia como crítica *free-lance*, se encuentra con que un día está escribiendo sobre una cosa y al siguiente sobre otra, a resultas de lo cual su trabajo es fragmentario y disperso. En un momento, afirma:

⁹ En el apartado 3.3. “*I See / You Mean*”.

“Siempre he considerado mi escritura como una suerte de didáctica más que como una forma de auto-expresión, una demostración de un proceso de aprendizaje en forma impresa.”¹⁰

Puedo identificarme con todas sus palabras. Es difícil no hacerlo. Lippard dota de dignidad a la crítica desde el único lugar desde el que es posible hacerlo, desde su práctica y desde el reconocimiento de sus límites, unos límites marcados por su carácter subsidiario, funcional y reactivo.

Cualquiera que haya escrito crítica, sobre todo, su subgénero más modesto, la reseña, sabe que no hay proceso de aprendizaje más gratificante que tratar de entrar en una obra de arte a través de un ejercicio de escritura.

¹⁰ Lucy Lippard: “Changing: On Not Being an Art ‘Critic’”. Conferencia leída en la sexta conferencia de la AICA/USA (Association Internationale des Critiques d’Art) Distinguished Critic Lecture en The New School. Organizada en colaboración con el Vera List Center for Arts and Politics de Nueva York el 30 de octubre de 2013. <https://vimeo.com/78286430> (Última consulta: 10-04-17)

1.2. PESIMISMO DE LA RAZÓN, OPTIMISMO DE LA VOLUNTAD

LA ELECCIÓN DE FORMATO DE TESIS BASADA EN LA PRÁCTICA. // LA EVOLUCIÓN DE LA UNIVERSIDAD EN LAS DOS ÚLTIMAS DÉCADAS EN EL MARCO DE LA GLOBALIZACIÓN DE LA ECONOMÍA. // LA MERMA EN LA LEGITIMIDAD DE LO CULTURAL Y DE LAS INSTITUCIONES DEL SABER –EL LIBRO, LA UNIVERSIDAD, EL MUSEO, LA ESCRITURA– EN EL PANORAMA CONTEMPORÁNEO DE COMIENZOS DE SIGLO. // LA ESCRITURA COMO PRÁCTICA SIN FUTURO. // BUSCAR MOTIVOS PARA SEGUIR ESCRIBIENDO Y BUSCANDO. // LA TESIS COMO EJERCICIO DE PRAGMATISMO Y DE OPTIMISMO.

Más arriba se ha apuntado cómo la práctica con la que me identifico es la crítica de arte y cómo me encuentro en un momento de crisis con respecto de esa práctica, crisis que no por casualidad coincide con la que experimenta la propia disciplina de la crítica cuando su función dentro del sistema del arte se ve cuestionada. En mi caso particular, la crisis se hace evidente en el hecho de que llevo varios años sin escribir crítica.

Ésta es la situación de partida cuando se está a punto de iniciar una tesis a la que se ha titulado “Ahora que ya había encontrado una postura cómoda para escribir”, y que se plantea como un intento de pensar la crítica a través de escribir crítica. Por esta razón, se ha decidido abordar el ejercicio de escritura desde la perspectiva de una tesis basada en la práctica.

*

La *Practice-based PhD in Studio Art* surge a principios de la década pasada en las facultades de *Studio Arts*¹¹ de distintos países de habla inglesa¹². Es un formato que originalmente nace asociado al área profesional de las ciencias de la salud, un ámbito en el que se habla del ejercicio de la profesión en términos de *practice*.

Una práctica es el ejercicio de una actividad, y tiene por ello un carácter procesual. La creación artística entraña que quien se dedica a ella se sumerja en toda una serie de procesos –que no necesariamente derivan en resultados cerrados y concluyentes–, y por ello ha de entenderse como una práctica. “Dedicarse a la práctica artística” es una expresión hoy común y extendida, que ha terminado sustituyendo a las no hace tanto habituales –y que ahora mismo suenan extrañamente anticuadas y hasta esencialistas– “dedicarse al arte” y “ser artista”.

¹¹ El origen del término *Studio Arts*, que denomina el objeto de la práctica artística, y que viene a sustituir a *Fine Arts* o *Visual Arts*, no parece proceder de la propia práctica sino del ámbito de la Academia. El nombre recuerda a *Creative Writing*, otra invención académica vista más arriba y un término que ahora mismo sustituye al término “literatura”.

¹² Australia, Canadá, Estados Unidos, Gran Bretaña, India, Irlanda y Nueva Zelanda, así como otros países como Dinamarca, Malasia, Noruega, Singapur y Suecia.

Antes de pasar a profundizar en el formato académico de la tesis basada en la práctica, se hace necesario abrir el foco y explicar el contexto general dentro del que aparece, el de las profundas transformaciones que la institución académica ha experimentado en las dos últimas décadas.

Universidad: un nuevo lenguaje para un nuevo modelo administrativo

La primera aula universitaria en la que entré en 1986 tenía forma de hemiciclo, la misma estructura arquitectónica de los teatros griegos y los parlamentos. El edificio que la acogía fue construido a principios del siglo pasado y su fachada era de piedra arenisca. Cuando salí de la universidad en 1991 con una licenciatura en Geografía e Historia sección Historia del Arte bajo el brazo, la institución que dejaba atrás se me aparecía como una estructura vetusta y asentada en sus modos de hacer, de estilo antiguo, sólida e inamovible.

Al año siguiente me matriculé en un máster de una universidad londinense¹³. Las clases las recibíamos en un piso alto de una de las tres torres de cuarenta y dos pisos de altura del Barbican Estate. Construido en los primeros años setenta en estilo brutalista, el complejo de hormigón sigue hoy convocando una imagen de futurismo y modernidad. En las clases, estudiantes de distintos lugares del mundo nos sometíamos a un nuevo vocabulario: *accountancy, accountability, management, administration, customer, excellence, human resources, organization*¹⁴. Un vocabulario aberrante. Yo pensaba que me había matriculado en un curso de historia del arte, aunque el título del máster no dejaba lugar a dudas: *M.A. in Museum and Gallery Management (Department of Arts Policy and Management)*¹⁵.

Cuando finalicé el curso, salí del Barbican con la idea de que el mundo estaba compuesto de muchos mundos pequeños, y que su coexistencia era posible gracias a la noción de diferencia cultural sobre la que se sostiene la idea de cultura. La anticuada universidad española convivía con la pragmática y dinámica academia británica; la Historia del Arte, una disciplina que permite sumergirse en el pasado a través del arte, lo hacía con los MBA, los máster que preparaban a los tiburones de la economía globalizada del futuro; etc. Sólo pasado el tiempo se me hizo claro que el máster de gestión empresarial en el que por error me matriculé en 1992 me había ofrecido una vista privilegiada al mundo que venía. La universidad de piedra arenisca construida para perdurar no formaba parte de ese nuevo mundo.

¹³ Esta anécdota se retoma en el apartado 4.4. en “Cara A: *The World Is Not Enough* (1999)”.

¹⁴ Contabilidad, responsabilidad, gestión, administración, cliente, excelencia, recursos humanos, organización.

¹⁵ MA en gestión de museos y galerías (Departamento de políticas y gestión del arte).

*

Hace poco llegó a mis manos un libro de los primeros noventa de un autor de aquellos años, Bill Readings¹⁶. En él, el académico da cuenta de las profundas y rápidas transformaciones que la institución universitaria estaba experimentando. El título del libro, *University in Ruins*, era claro en cuanto al diagnóstico que realizaba: la universidad tal y como se había conocido hasta ese momento era un proyecto en crisis.

Los procesos de globalización de la economía, que acababan de sufrir una súbita aceleración con el reordenamiento geopolítico posterior a la desaparición de la Unión Soviética, eran los responsables de esa transformación. Así, la globalización económica estaba provocando el declive del estado-nación como “principal exponente de la reproducción de capital a nivel mundial”¹⁷. Consecuentemente, era lógico que la universidad, la institución que durante varios siglos se había establecido como brazo y sustento ideológico del estado-nación, entrara también en recesión¹⁸.

La institución académica perdía su posición de centralidad dentro de la sociedad. También perdía aquello que le era específico. De ser el espacio del pensamiento crítico, el lugar donde se producía el conocimiento, la universidad pasaba a convertirse en una “empresa orientada al consumidor, organizada burocráticamente y relativamente autónoma”¹⁹.

En esta nueva “corporación burocrática transnacional”²⁰, continuaba Readings, el lenguaje natural era el de la gestión empresarial –el lenguaje dominante en la planta de una de las torres del Barbican Estate que alquilaba el *Department of Arts Policy and Management* de The City University–. El nuevo lenguaje universitario ponía el énfasis en la *accountancy* –la contabilidad–, que por homofonía parecía sustituir a otro término también muy citado, la *accountability* –la responsabilidad–. Presidiendo la nueva retórica empresarial, un tercer concepto, *excellence*. La excelencia aparecía como un contenedor vacío de ideología, un indicador fijado a partir de estándares o, lo que es lo mismo, un

¹⁶ Digo de “aquellos años” porque Readings falleció en 1994 a la temprana edad de treinta y cuatro años. De origen inglés y graduado en Oxford, desarrolló una brillante carrera académica en los departamentos de literatura comparada de distintas universidades en Ginebra, Siracusa y Montreal.

Agradezco a Robert Curwen haberme señalado este autor a través del enlace a una grabación en vídeo de una presentación en el MACM - Musée d'Art contemporain de Montréal el 24 de marzo de 1994. Titulada “The New Art History”, en la presentación, Readings habla sobre las “nuevas historias del arte”. <https://www.youtube.com/watch?v=danAEcnIS-o> (Última consulta: 10-04-17)

¹⁷ Bill Readings: *The University in Ruins*. Cambridge, Massachusetts / London, England: Harvard University Press, 1996, p. 3.

¹⁸ Readings se referirá específicamente a la tradición de la universidad moderna de los idealistas alemanes.

¹⁹ *Ibid.*, p. 11.

²⁰ “Corporación burocrática transnacional”, continúa la frase, “tanto unida a instituciones de gobierno transnacionales como la Unión Europea o funcionando de manera independiente”. *Ibid.*, p. 3.

indicador que certificaba el imperio de la indiferencia de lo igual. Su función era justificar la hegemonía de la gestión administrativa.

*

En 1994²¹, Readings señalaba que, a la pérdida de estatus de la universidad como “proyecto histórico cultural”, como “proyecto para la humanidad que era el legado de la Ilustración”²², seguía la consiguiente pérdida de centralidad de los estudios de humanidades. Poco más tarde, en 1998, Jacques Derrida reflexionaba sobre el mismo asunto por invitación de la Universidad de Stanford de California en su conferencia “El porvenir de la profesión o La universidad sin condición (gracias a las ‘Humanidades’, lo que *podría tener lugar* mañana)”, que más tarde daría lugar a *La universidad sin condición*²³.

Volviendo a Readings, resulta revelador su análisis de la emergencia de los *Cultural Studies* dentro de los departamentos de literatura de las universidades anglosajonas en medio de este panorama de liquidación del proyecto cultural moderno y de la propia idea de cultura:

“Los estudios culturales en su actual encarnación como proyecto institucional para los años noventa parten de cierta sensación de que no es posible producir más conocimiento, ya que no es posible decir nada sobre la cultura que no sea en sí mismo cultural, y viceversa. Por así decirlo, todo se encuentra culturalmente determinado, y la cultura *como tal* deja de significar nada.”²⁴

Cultura: cierre de era, fin de proyecto

Pasadas dos décadas, el diagnóstico que Readings hacía en 1994 sigue vigente. Los cambios que analizaba en relación a las universidades americanas, y que anunciaba para toda la institución académica, se han extendido al resto del mundo, universidades con

²¹ El autor terminó de redactar *University in Ruins* en 1994. El libro no se publicaría hasta 1996.

²² *Ibid.*, p. 5.

²³ Jacques Derrida: *La universidad sin condición* (2001). Madrid: Trotta, 2002. Además de esta referencia, pueden consultarse estas otras relacionadas con la educación y la universidad:

Walter Benjamin: *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1998.

Iván Illich: *La sociedad desescolarizada* (1971). Buenos Aires: Editorial Godot, 2011.

Antonio Machado: *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (1936). Madrid: Alianza Editorial, 2009.

Michel Onfray: *La comunidad filosófica*. Manifiesto por una universidad popular. Barcelona: Gedisa, 2008.

Jacques Rancière: *El maestro ignorante: Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual* (1987). Barcelona: Laertes, 2003.

²⁴ *Ibid.*, p. 17.

fachada de piedra arenisca incluidas. La universidad ha dejado de ser el lugar donde, idealmente, se incentiva el espíritu crítico en los ciudadanos, para convertirse en una fábrica donde se producen individuos preparados para, idealmente también, incorporarse al mercado de trabajo.

Prosigamos en esos primeros noventa en los que Readings realizaba su análisis, y hagámoslo desde lo que ahora sabemos y entonces no sabíamos. Paralelamente a la aceleración de los procesos de globalización de la economía, se estaba dando toda otra serie de transformaciones, como por ejemplo el rápido desarrollo de las tecnologías de la comunicación, cuyos efectos se harían más evidentes en la década siguiente. El capitalismo entraba en una nueva fase. Eran muchos los nombres que se le daban al nuevo periodo, entre otros, capitalismo cognitivo o semiocapitalismo.

Con capitalismo cognitivo o semiocapitalismo, Franco Berardi “Bifo” se refiere a la integración del conocimiento y otros bienes inmateriales en la lógica del libre mercado²⁵. Es dentro de esta nueva articulación de la producción de conocimiento en el contexto del capitalismo cognitivo –a través de la regulación de patentes, derechos de autor, etc.– donde hay que entender la conversión de la universidad en “empresa orientada al consumidor, organizada burocráticamente y relativamente autónoma” a la que hace dos décadas se refería Readings, y que en el marco de la Unión Europea se materializaría a partir de la firma en 1999 del acuerdo de Bolonia que marcará el inicio de la reforma universitaria de igual nombre.

*

En esos mismos primeros años noventa en los que la universidad estaba transformándose en una “corporación transnacional”, otra institución cultural estaba experimentando igualmente un proceso de cambio. Esa institución era el museo, más específicamente, el museo de arte contemporáneo. Así, los noventa serían también los años de la explosión del arte contemporáneo, una explosión que se hizo explícita en un aumento inusitado de los precios de mercado de las obras de artistas vivos, así como en la apertura de nuevos museos y centros de arte contemporáneo que pasarían a integrarse en el circuito del creciente consumo turístico global.

El museo y la universidad. Dos instituciones simbólicas del proyecto cultural de la modernidad. En los años noventa, las dos se encontraban en momentos diferentes –los museos de arte contemporáneo eran nuevos y crecían como champiñones, las universidades eran viejas y se adaptaban a los nuevos cambios–. Sin embargo, las dos atravesaban por un mismo proceso, por el cual se ajustaban al nuevo modelo de “empresa

²⁵ Tal como puede seguirse en distintas obras suyas, entre otras, *Precarious Rhapsody. Semiocapitalism and the pathologies of post-alpha generation* (London, Minor Compositions, 2009).

orientada al consumidor, organizada burocráticamente y relativamente autónoma”. En la era del capitalismo cognitivo, el de la producción de bienes inmateriales, la primera se dedicaba a la producción de espectadores; la segunda, de estudiantes.

Eran más cosas las que tenían en común. Las dos instituciones simbolizaban la cultura. El museo era el lugar del arte y la memoria; la universidad, el del conocimiento. Pero, como apuntaran Readings y otros autores en esos mismos años, en un momento en el que todo se había transformado en cultura, “la cultura *como tal* deja de significar nada”. Convertida en puro producto de consumo, la cultura y todo lo que la representaba habían iniciado un viaje hacia la pérdida de relevancia y legitimidad²⁶.

En relación a esto, es interesante pensar en la serie de dúos que harán su aparición con el nuevo siglo dentro de los ámbitos de la universidad y el museo, entendiendo este último como una figura que representa el arte contemporáneo. En esos años, se empezará a hablar de “arte y conocimiento”, de “arte y pensamiento” y, dentro del contexto académico, de “arte e investigación”. Los pares se presentarán como una respuesta de urgencia desde los dos ámbitos. Una respuesta motivada por una sensación de desvalimiento ante la merma de legitimidad experimentada por todo lo cultural y las instituciones que lo representan. Esos dúos recuerdan a la figura de los ciegos mendigos que, a falta de lazarillo acompañante, se apoyan el uno en el otro para caminar. Saben que caminar juntos nunca les devolverá la vista, aunque eso les ayudará a seguir en el camino²⁷.

Práctica artística: conocimiento e investigación y otros términos aplicados

La universidad es una empresa que demanda individuos a los que oferta una variedad cada vez mayor de estudios, y a los que promete convertir en profesionales productivos para el mercado laboral. Por su lado, el arte es un sistema que acaba de experimentar una expansión, y que consecuentemente precisa de más individuos que produzcan arte y de más aún que lo consuman.

Ése es a grandes rasgos el contexto en el que a principios de la primera década del siglo surgirá el formato académico conocido como *Practice-based PhD in Arts* que se ha tomado como modelo para este ejercicio de tesis. Como el resto de nuevos programas de doctorado, la tesis basada en la práctica artística se creará como un producto académico cuyo objeto primero será prolongar el tiempo de estancia del estudiante en la empresa que es la universidad –para así garantizar un incremento en el número de matriculaciones y en los ingresos económicos derivados de éstas–.

²⁶ Esta cuestión se trata con algo más de detenimiento en el apartado 4.4. “Cara A: *The World Is Not Enough* (1999)”.

²⁷ Esta idea se retoma en el apartado 4.6. “Empezar a hablar por hablar y ya no poder parar”.

A diferencia de lo que sucede en otros programas de doctorado, en el caso de la tesis basada en la práctica artística, el profesional al que va dirigida, el artista, es alguien cuyo entorno natural no es la universidad, sino el estudio. Caso de que el artista decida prolongar su estancia allí, a la *Practice-based PhD in Arts* le aguarda el difícil reto de hacer de aquél un trabajador productivo para el campo restringido del mercado académico, así como un buen artista de estudio.

Como se sabe, a finales de esa misma década, la situación cambiará radicalmente con la llegada de la crisis económica. El sistema del arte sufrirá una contracción –ya no necesitará tantos individuos productores, aunque seguirá demandando consumidores–, que también afectará a la universidad –que seguirá ofertando una gran variedad de estudios y demandando estudiantes–.

*

La creación a partir de la década pasada de un programa de doctorado cuyo propósito es incorporar la práctica artística y sus metodologías a la investigación académica abrirá todo un fértil campo de discusión dentro de la universidad, una discusión que tratará de no perder la perspectiva crítica con respecto del contexto en el que nace el programa –el de la “empresa orientada al consumidor” a la que se refería Readings en los noventa–.

Las diversas cuestiones que surgirán dentro del debate sobre la tesis basada en la práctica se orientarán en dos direcciones. Por un lado, están aquellas preguntas que se interrogan por la aportación de la práctica artística a la investigación académica: en qué medida las metodologías del arte son capaces de ampliar el concepto de investigación, haciéndolo salir de las inercias de los marcos cerrados y preestablecidos de la investigación académica; qué tipo de conocimiento es el que produce el arte, y si ese conocimiento es traducible al lenguaje académico; cómo la universidad puede beneficiarse de la aportación de la práctica artística y sus metodologías, más abiertas a la incursión del azar y de los elementos subjetivos durante el proceso de hacer; etc.

Por otro lado, están todas aquellas otras preguntas que se cuestionan por lo que el marco académico es capaz de aportar a la práctica artística, por las maneras en que puede condicionar las formas de un hacer cuyo lugar natural es el estudio y cuyas expresiones eluden en su mayoría una materialización de tipo discursivo. A esta pregunta hay que añadir la consiguiente reflexión de que no todas las formas de práctica artística, no todas las subjetividades que se implican en procesos artísticos –y que, en tanto que tales, son productoras de conocimiento–, encuentran acomodo dentro del marco que impone la investigación académica.

Tesis: ejercicio de oportunidad y excusa para escribir

Vuelta a la cuestión que se planteaba al principio. Se está a punto de iniciar una tesis basada en la práctica cuando la práctica propia es la crítica de arte. A diferencia del arte, que emplea una diversidad de medios, la crítica trabaja exclusivamente con material textual, y lo hace de una manera discursiva, argumentativa y reflexiva. Es decir, de una manera no disímil a la forma expositiva e interpretativa de una tesis.

A pesar de ello, trato de colocarme en la posición de alguien que pretende hacer una tesis basada en la práctica cuando su práctica es el arte. Para esta tesis, quiero realizar un ejercicio de escritura que me ayude a pensar la crítica y mi relación con ella. Hacerlo en un momento en el que cada vez se escribe menos crítica porque cada vez se la necesita menos.

En mi caso concreto, eso ha implicado que en los últimos años, a falta de una demanda externa para escribir sobre una cuestión concreta –una obra, una exposición, un tema–, me he dedicado a escribir textos de tema libre y por motivación propia. La ausencia de marco ha producido textos que, como decía más arriba, se alejan de los textos de “crítica aplicada” –este último es un calificativo superfluo, ya que la crítica, en tanto que reacciona a una serie de objetos y cumple una función, es un género literario aplicado– para acercarse al ámbito más libre y afuncional de la “escritura creativa”.

*

Para ponerme en situación de cara a la escritura de la tesis, consulto parte de la abundante literatura sobre el formato de tesis basada en la práctica que se ha generado en los últimos quince años. Hay un acuerdo generalizado, leo, en distinguir dos grandes tipologías dentro del formato de tesis en su relación con la práctica: la investigación basada en la práctica –*Practice-based research*– y la investigación guiada por la práctica –*Practice-led research*–. La primera es aquella en la que el “artefacto creativo es la base de la contribución al conocimiento”, mientras que en la segunda “la investigación conduce principalmente a nuevos enfoques sobre la práctica”²⁸. Decido que es el primer acercamiento el que me interesa, aquél que coloca la práctica y sus resultados materiales en el centro de la investigación.

*

²⁸ Linda Candy: *Practice-based Research: A Guide*. Sidney: Creativity and Cognition Studies. University of Technology, 2006, p. 1.

<https://www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-2006.pdf> (Última consulta: 10-04-17)

Continúo con la lectura de algunos textos, sobre todo, de James Elkins, un autor que en la década pasada ha escrito, tanto sobre la crisis de la crítica –en *What Happened to Art Criticism?*²⁹–, como sobre las implicaciones de la introducción del formato académico de tesis basada en la práctica artística. En un texto sobre esta última cuestión³⁰, el historiador del arte, crítico y profesor de la School of the Art Institute of Chicago distingue varias tipologías de tesis en relación al uso de los términos “investigación” y “nuevo conocimiento”. Este último es el nombre con el que la universidad ha bautizado al tipo de conocimiento que produce el arte de estudio.

Busco entre todas las tipologías una que me sirva. Son varias las opciones que identifica el autor: “Emplear ‘entendimiento’ en lugar de ‘conocimiento’”, “Emplear ‘interpretación’ en lugar de ‘conocimiento’”, “Evitar ‘nuevo conocimiento’ e ‘investigación’ y enfatizar la práctica”, “Evitar ‘nuevo conocimiento’ e ‘investigación’ y proponer el propio objeto como conocimiento y producto de la investigación”, etc. Más que como opciones cerradas, las diferentes tipologías se presentan como vías de desarrollo que pueden conjugarse en distintas combinaciones.

Ya que lo que pretendo es realizar un ejercicio de escritura, una de ellas, “Emplear el término ‘escritura’ en lugar de ‘investigación’”, se aparece como la que mejor se ajusta a mis intenciones. Con “escritura”, Elkins se refiere al género del ensayo, todo aquello que entra dentro del marco de la “no ficción”, crítica de arte incluida. Desde el post-estructuralismo, afirma el autor en referencia a la influencia de autores como Barthes o Derrida, el ensayo se escribe de una nueva manera. Esta manera de escribir ensayo después del post-estructuralismo implica una relación de “indisolubilidad” entre “la ‘escritura creativa’ y la ‘escritura expositiva’”, entre “la ‘escritura’ y la ‘filosofía’”³¹.

En mi caso concreto, esa relación de insolubilidad ha sufrido en los últimos años una pérdida de equilibrio –una cuestión en la que me gustaría ahondar aquí–. Se ha escorado de la “escritura expositiva” hacia la “escritura creativa”. Sin embargo, no lo ha hecho especialmente de la “filosofía” a la “escritura”. La razón es que la crítica que escribo se vale de conceptos de la teoría, pero no por ello produce teoría, ni pretende hacerlo. En ese sentido, me identifico con unas palabras de Lucy Lippard, pronunciadas en “Changing: On Not Being an Art Critic”, su conferencia de 2013 que he citado más arriba:

“Nunca he aspirado a convertirme en una teórica. Me gustan las ideas, así como ver cómo salen al mundo y confrontan todas las contradicciones de la experiencia de lo vivido.”

²⁹ James Elkins (ed.): *The State of Art Criticism*. New York & London: Routledge, 2008.

³⁰ James Elkins: “On Beyond Research and New Knowledge”. En James Elkins (ed.): *Artists with PhDs. On the New Doctoral Degree in Studio Art*. Washington D.C.: New Academia Publications, 2009, p. 115.

³¹ *Ibid.*, p. 118.

*

Para su argumentación sobre la opción de “Emplear el término ‘escritura’ en lugar de ‘investigación’”, Elkins se apoya en “The Gesture of Writing”, un ensayo de Kirsten Mey en *Thinking Through Art* que:

“(…) trata de repensar otros términos básicos de la educación artística, especialmente la escritura (recurriendo a un libro poco leído de Vilém Flusser) y la naturaleza del ensayo.”³²

En “El gesto de escribir”, la historiadora del arte se refiere a cómo el uso de herramientas del post-estructuralismo puede servirles de gran ayuda a aquellos estudiantes de Bellas Artes que se encuentran en el proceso de escribir textos académicos como parte de sus procesos de investigación. Si la escritura académica sobre arte está sometida a unos “formatos estandarizados demasiado rígidos”, por su parte, “la educación artística superior contemporánea” pone el énfasis en “la individualidad y el pensamiento divergente”. Es natural que de ahí se deriven toda una serie de tensiones que habrán de resolverse dentro del ámbito académico, así como en todos y cada uno de los nuevos ejercicios de tesis basada en la práctica que salgan a la luz.

Un aspecto interesante del texto de Mey es que enmarca el texto académico sobre arte dentro de una problemática que trasciende el contexto puramente académico. En un momento concreto de su argumentación, formula la siguiente pregunta:

“¿Qué consecuencias se derivan de la pérdida del poder de autoridad del gesto de escribir en la producción de conocimiento en el contexto del aumento de la influencia de otros modos de producción de sentido, así como en relación al poder creciente de las redes y al incremento de la informalidad de gran parte del discurso público (...)?”³³

A cualquiera que utiliza la escritura como herramienta de trabajo, o que está a punto de embarcarse en un ejercicio de escritura prolongado, la reflexión de la historiadora le interpela de manera concreta. La pregunta de Mey le lleva a formularse otra: para qué escribir en un momento en el que se lee y se escribe de nuevas maneras, en un momento en el que la escritura tal y como se ha entendido hasta ahora, todos los textos discursivos generados desde los lugares que tradicionalmente han monopolizado el saber –la universidad, el museo, el libro, la prensa–, se enfrentan a una pérdida de legitimidad³⁴.

³² Ibid.

³³ Kerstin Mey: “A Gesture of Writing.” En Katy Macleod, Lin Holdridge (eds.): *Thinking Through Art: Reflections on Art as Research*. London / New York: Routledge, 2009, p. 209.

³⁴ Un ejemplo de este descrédito, tomado a voleo de las noticias de prensa de actualidad del portal de Internet de Yahoo!: a lo largo del día, entro en el portal varias veces para consultar mi cuenta de correo electrónico. Hoy me encuentro con el siguiente titular: “El libro más vendido en Amazon se puede leer

Escritura e historia: fin y apertura de dos conceptos

Mey desarrolla su argumentación sobre la escritura a partir de “un libro poco leído de Vilém Flusser”, dice Elkins en su artículo escrito en 2009. Leída ahora mismo, la frase de hace ocho años resulta reveladora por anacrónica. En los últimos años, *Los gestos*, el “libro poco leído de Flusser” que se publicó en 1991 se ha convertido, junto con el resto de sus obras, en un libro popular y muy leído.

El anacronismo en 2017 de la afirmación que Elkins realizara en 2009 da cuenta de la aceleración de los cambios en una sociedad dominada por el flujo continuo de información. También se presenta como un síntoma de la relación de subordinación del pasado con respecto del presente. Así, el pasado no es más que una división de la dimensión temporal que es el presente. Existe dentro de este último a través de los documentos, siempre listos para ser recuperados y actualizados en cualquier momento. Siguiendo a Walter Benjamin en sus “Tesis sobre la filosofía de la historia”:

“La historia es el sujeto de una estructura cuyo lugar no es un tiempo vacío y homogéneo, sino un tiempo lleno de la presencia del ahora (*Jetztzeit*).”³⁵

*

Vuelta a Flusser. Las razones de la popularidad de sus textos, especialmente de aquéllos que escribió en los años ochenta, tienen su origen en su capacidad visionaria. Así, pasadas tres décadas, su diagnóstico sobre la manera en que la revolución tecnológica digital transformaría las formas de la conciencia y de entender el mundo resulta ahora más ajustado a la realidad que lo que en su momento podía parecer.

Los gestos se divide en dieciséis gestos, cada uno de los cuales se desarrolla en su correspondiente capítulo. El primero es el gesto de escribir. No es casual que Flusser comience con él. La escritura es el gesto en el que se manifiesta el “‘pensamiento oficial’ de Occidente”³⁶, un gesto que, según las palabras de Flusser, en 1991 ya se empezaba a configurar a través del Word Processor. A pesar del tiempo pasado –veinticinco años son muchos en la era digital–, sorprende comprobar cómo el programa informático y el tecleo

en pocos segundos”. La noticia hace referencia al libro *Reasons To Vote For Democrats. A Comprehensive Guide*, de Michael J. Knowles, que se ha convertido en un fenómeno de ventas en Amazon. El libro se vende a 8\$ y tiene 266 páginas. Todas ellas están en blanco.

En Benito Kozman: “El libro más vendido en Amazon se puede leer en pocos segundos”. *Yahoo! Noticias*. 10-03-17.

<https://es.noticias.yahoo.com/el-libro-mas-vendido-en-amazon-se-puede-leer-en-pocos-segundos-172038004.html> (Última consulta: 10-04-17)

³⁵ Walter Benjamin: “Theses on the Philosophy of History. XIV”. En Walter Benjamin: *Illuminations* (1955). London: Pimlico, 1999, pp. 252-253.

³⁶ Vilém Flusser. *Los gestos* (1991). Barcelona: Herder, 1994, p. 37.

al que va asociado aún siguen configurando y dominando nuestro gesto de escribir y de estar –sentados– frente al mundo.

*

Flusser ya reflexionó sobre la escritura en algunos textos previos a *Los gestos*. En aquéllos, su mensaje se abría a un futuro que, por lo que tenía de nuevo e incierto, se presentaba como más aterrador que deseable. Así, en *Does Writing Have A Future?*, el pensador de la comunicación anunciaba que la escritura tal y como la hemos conocido, ese “colocar letras y otros signos uno tras otro, se aparece con poco o ningún futuro”³⁷. En 1987, cuando la información se empezaba a transmitir a través de códigos diferentes de los signos escritos, la escritura y sus soportes empezaban a parecer obsoletos. Pasadas tres décadas, el vaticinio de Flusser ya es una constatación.

Por escritura, Flusser se refería a la escritura lineal, la forma en la que se han estructurado el pensamiento y la historia en los últimos cuatro mil años. Tómese esta última. La articulación de la historia como texto implica una concepción de las tres dimensiones temporales –pasado, presente, futuro– en una suerte de flujo lineal, por el cual los acontecimientos del pasado alimentan un presente siempre huidizo que se encamina hacia un futuro prometido.

Siguiendo con esto, al igual que la escritura, la historia también estaba llamada a desaparecer, tal como anunciaba Flusser en 1985 en *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. El motivo eran las imágenes técnicas –fotografías, vídeos, pantallas de televisión, de ordenador, etc.–, que en aquel momento ya empezaban a invadir y saturar la experiencia cotidiana, y que habían comenzado a resquebrajar la articulación lineal que caracteriza a la historia.

La historia ya no es legible. La historia como concepto inagotable se ha agotado. Lo ha hecho porque, paradójicamente, las imágenes técnicas no cesan de acumularse en el presente, un lugar al que llegan desde distintas direcciones –desde el pasado, donde siempre es posible encontrar nuevas aunque viejas imágenes técnicas, y desde el futuro, que nos aguarda con la promesa de innumerables y nuevas imágenes técnicas–. En la nueva era, la historia se ha visto sustituida por las imágenes técnicas. Y la nueva era, concluye Flusser, se llama post-historia³⁸, hacia el “ahora”.

³⁷ Cita en la introducción de Mark Poster en Vilém Flusser: *Into the Universe of Technical Images* (1985). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011, p. xii. La cita está tomada del ensayo *Does Writing Have A Future?* (1987) recogido en Vilém Flusser: *Writings* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), p. 3.

³⁸ *Post-historia* será el título de un libro que recoge una serie de conferencias pronunciadas por Flusser en 1983, en las que el autor se interroga por el concepto de libertad en el nuevo panorama post-histórico. Vilém Flusser: *Post-History*. Minneapolis: Univocal Publishing / University of Minnesota Press, 2013.

Buscar: otra manera de llamar a investigar

Éste es el panorama que se le presenta a alguien que está en la posición de escribir una tesis basada en la práctica que va a ser defendida dentro de un departamento de Historia del Arte. Mi caso concreto. En esta situación, los análisis que Flusser realizaba por los años ochenta suscitan infinidad de preguntas: para qué escribir de la manera que ya se conoce cuando ésta ya no sirve para comunicar; cómo desarrollar nuevas formas de escribir, y cómo hacerlo sin perder la perspectiva histórica cuando la categoría tradicional de historia ya no nos sirve; qué tipo de conciencia y de experiencia históricas se producen en unos tiempos en los que las imágenes técnicas nos obligan a establecer una relación con la temporalidad y la historicidad que aún nos resulta confusa; etc.

Lo más seguro es que nuestra primera reacción sean el bloqueo y la impotencia. Para superarlos, podemos optar por retomar la última obra de Flusser, de mensaje menos apocalíptico y visionario que las anteriores, también más humanista y optimista. Tal como se acaba de ver, *Los gestos* comienza con el gesto de escribir, ese gesto a punto, no tanto de desaparecer, sino de transformarse y evolucionar hacia otras formas de expresión y pensamiento. Y termina con el gesto de buscar, un último gesto que nos sitúa y nos devuelve insistentemente al presente.

*

Pero antes de continuar, hagamos un alto y repasemos la situación: estamos en el presente, un momento en el que lo que está por venir se desconoce y el concepto de historia como relato lineal proyectado hacia un progreso continuado ha dejado de servirnos.

Llegados a este punto, se ha de reconocer que se ha producido un cambio profundo y que éste obliga a tomar una posición firme en el aquí y ahora. Así, el presente ya no es un estadio por el que se pasa, un momento posterior a algo que ya ha pasado y un momento previo a algo que no llega. La direccionalidad de las dimensiones temporales, antes ordenada en una secuencia de pasado-presente-futuro, ha cambiado. Antes el presente era ese lugar desde el que se miraba con nostalgia a un sitio en el que ya no se estaba y con aprensión a otro al que aún no se había llegado. Ahora se hace obligado cambiar de perspectiva, hacer que pasado y futuro converjan en el aquí y ahora. Así, siguiendo a Flusser, deberíamos convertir la “proyección de escenarios hacia el futuro” en una proyección “hacia nosotros mismos”³⁹, hacia el momento en el que nos encontramos.

*

³⁹ Ibid., 209.

En “El gesto de buscar”, el último capítulo de *Los gestos*, Flusser emplea el término “buscar” como sinónimo de “investigación científica”, “el paradigma de todos nuestros gestos”. Ante las nuevas condiciones, la investigación científica, ese gesto que estructura todos “nuestros actos y pensamientos”, sigue el escritor, está “a punto de cambiar”⁴⁰.

La figura de la investigación como proceso realizado a través de unos métodos científicos de los que se extrae un “conocimiento objetivo y exacto”⁴¹ resulta ahora imposible de mantener. Para empezar, investigar no es un gesto desinteresado, sino que nace “de la experiencia concreta, plena y vital del estar en el mundo”⁴². Por otro lado, la relación entre el sujeto que investiga y el objeto que es investigado no es una relación preestablecida, sino dinámica. Así, una investigación no se desarrolla en condiciones estables y prefijadas, sino que es “dialógica” e “intersubjetiva”. El gesto de buscar es también un “gesto que busca al otro”⁴³.

Buscar responde a un impulso vital. Buscar se manifiesta en un alargar la mano y moverse a tientas. Ese gesto, “en el que no se sabe de antemano lo que se busca”⁴⁴, recuerda una escena que se ha visitado más arriba. La de los mendigos ciegos – encarnación del arte y el conocimiento en los tiempos actuales– que se apoyan el uno en el otro mientras caminan a tientas. A estos mendigos, su ceguera les obliga a buscar todo el rato. También a imaginar. Porque cada encuentro es siempre un encuentro con lo nuevo.

⁴⁰ Ibid., pp. 195-196.

⁴¹ Ibid., p. 199.

⁴² Ibid., p. 205.

⁴³ Ibid., p. 207.

⁴⁴ Ibid., p. 196.

1.3. COMENZAR, HACERLO A TIENTAS

PRIMEROS MOMENTOS EN LA ESCRITURA DE LA TESIS. // LA DISCONTINUIDAD COMO ELEMENTO CONSTITUTIVO DE LA EXPERIENCIA CONTEMPORÁNEA. // LA NECESIDAD DE PROVEERSE DE ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS DE DISTANCIAMIENTO CON RESPECTO DE LO QUE SE HACE PARA ASÍ HACER FRENTE A LA ANSIEDAD QUE PRODUCE LA DISCONTINUIDAD. // UNA TESIS EN LA QUE EL PROCESO DE INVESTIGACIÓN Y EL PROCESO DE ESCRIBIR SON LA MISMA COSA. // LA EDICIÓN COMO ELEMENTO NECESARIO. // UNA PRIMERA DECISIÓN METODOLÓGICA QUE DETERMINARÁ EL RESULTADO FINAL.

Uno de los motivos para realizar esta tesis ha sido propiciarse una excusa para situarse a través de la escritura en el momento en el que se está. Más arriba he adelantado que me encuentro en una situación de encrucijada con respecto de mi práctica, la crítica, y que esta misma, en tanto que género periodístico-literario, atraviesa por un momento de cuestionamiento profundo de su razón de ser.

El cuestionamiento de la crítica se enmarca dentro de una crisis general de la cultura como valor y de las instituciones que históricamente la han representado –la escritura, la historia, el saber, la universidad, etc.–. Esta crisis, que acompaña a la era del capitalismo cognitivo o semiocapitalismo⁴⁵ inaugurada en los años setenta con el cierre del ciclo moderno, se expresa como la certificación del final –o, si se quiere, la reformulación– de realidades que se tenían por fijas e incuestionables como, por ejemplo, la historia o la escritura. Así, se dice que vivimos en la era del “post-”, que el periodo en el que estamos es post-moderno, post-histórico, post-ideológico, post-humano, etc.

Una extraña sensación de familiaridad

Escribir una tesis para así propiciarse una excusa para así situarse en el momento en el que se está cuando se vive en la era del “post-”, la era en que muchos de los valores culturales modernos se presentan como superados. Una de las implicaciones de vivir en la era del “post-“, del “después de”, es que, se haga lo se que haga, siempre se llega tarde. Ese llegar tarde, o tal vez demasiado pronto, llegar a destiempo en cualquier caso, es lo que en palabras de Giorgio Agamben caracteriza a la condición contemporánea⁴⁶.

Llegar a destiempo conlleva una inadecuación, un desajuste, una falta de sincronía con respecto del momento presente. Alguien anacrónico necesariamente habrá de

⁴⁵ También conocido, entre otros, como capitalismo globalizado y tecnificado, financiero, postfordista o postindustrial.

⁴⁶ Tal como desarrolla el filósofo en la conferencia “¿Qué es ser contemporáneo?”, que impartió en 2008 en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia. En Giorgio Agamben, *What Is an Apparatus?, and other essays*. Stanford: Stanford University Press, 2009, pp. 39-54.

experimentar una sensación de des-reconocimiento, de extrañamiento con respecto de los tiempos en los que vive⁴⁷.

Este rasgo de la experiencia contemporánea, que hace que nos percibamos como individuos permanentemente desajustados, desacompañados y desplazados, podría entenderse como un lastre, un elemento incapacitante. O también, simplemente, como una cosa dada, una condición de partida que nos obliga a operar en una situación inestable que produce y obliga a realizar desplazamientos continuos. Leamos las palabras de Theodor W. Adorno en “Lagunas” en 1951 en relación a los procesos del pensar:

“Porque el valor de un pensamiento se mide por su distancia del continuo de lo conocido.”⁴⁸

Diez años más tarde, John Cage proponía valerse de la discontinuidad para propiciar técnicas de distanciamiento, una estrategia necesaria cuando se afronta un proceso creativo:

“Estoy tratando de revisar mis hábitos de ver, a fin de ganar frescura. Estoy tratando de no familiarizarme con lo que hago.”⁴⁹

En el malestar, estar

Aceptar la ruptura con lo conocido como elemento necesario en los procesos de pensar y reconocer el distanciamiento como procedimiento también necesario en el quehacer artístico son dos formas –aunque tal vez deba hablarse de una única forma– de lidiar con el sentimiento de inadecuación que acompaña a la experiencia contemporánea. Las dos producen un momento de suspensión, una falla en el continuo de las cosas.

Sin duda, las dos constataciones resultan de gran utilidad. Sobre todo si se está, como es el caso, a punto de iniciar una tesis, un proceso de investigación que tiene como objetivo situarse en el momento en el que se está, y que se pretende acometer, tal como se ha dicho en otro lugar, desde la lógica y las demandas de una práctica artística.

⁴⁷ Sobre esta idea se vuelve en “Lo contemporáneo”, la última entrada del apartado 2.1. “‘Todo cambia, yo he cambiado’ (Glosario autobiográfico)”.

⁴⁸ En “Lagunas”. En Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada* (1951). Madrid: Akal, 2006, p. 85.

La frase del filósofo encabeza el ensayo de Judith Butler “Dar cuenta de sí mismo” (“Giving an Account of Oneself”). En Judith Butler: *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad* (2005). Buenos Aires / Madrid: Amorrortu editores, 2009, p. 13.

⁴⁹ John Cage: “Sobre Robert Rauschenberg, el artista y su obra” (1961). En John Cage: *Silencio* (1961). Madrid: Ardora Ediciones, 2007, p. 106. La cita se retoma en el apartado 3.2. “Tener / No tener”.

Pero lo cierto es que en mi caso concreto, cuando aún no tengo nada entre manos, sólo una sensación de incomodidad y un título –“Ahora que ya había encontrado una postura cómoda para escribir”–, más allá de generar ansiedad e incertidumbre, las dos afirmaciones sirven de poca ayuda.

En busca de luz, vuelvo a la definición que Flusser proponía del término “investigación” en el capítulo “El gesto de buscar” de *Los gestos*. En su libro de 1991, el filósofo afirmaba que la idea de investigación científica como proceso del que se extrae un conocimiento objetivo y exacto estaba a punto de cambiar. La investigación, proseguía, es un gesto “en el que no se sabe de antemano lo que se busca”. Consiste en alargar el brazo y buscar a tientas en la oscuridad.

Pasadas casi tres décadas, el formato de tesis que he elegido, el de la tesis basada en la práctica, se presenta como hecho a la medida de la definición de Flusser. La investigación es un proceso incierto y abierto que se construye en el hacer. En ella, apenas hay distancia entre el sujeto que investiga y el objeto de estudio, prosigue el filósofo. La razón es que quien investiga se encuentra demasiado cerca de lo investigado. El objeto de estudio es algo que le concierne y le toca.

La crítica, el objeto de estudio de esta tesis basada en la práctica, es una cuestión que me concierne y me toca. Este exceso de cercanía es una de las razones por las cuales ahora mismo carezco de la distancia necesaria para ver la cuestión con claridad. Paradójicamente, no podría estar más cerca de lo que en el nuevo siglo se consideran como las condiciones óptimas para investigar⁵⁰.

Fija discontinua

En tanto que proceso de investigación, dentro de una tesis pueden distinguirse convencionalmente dos estadios, el de la investigación propiamente dicha –ese momento de caminar a tientas del que habla Flusser– y el de la escritura –ese momento de esclarecimiento, en el que los resultados de la investigación se exponen de forma razonada, sistematizada, organizada, expositiva, argumentativa, analítica, interpretativa, discursiva–.

Así, del mismo modo que el proceso de investigación se aparece como un buscar a tientas en la oscuridad, en el caso de una tesis, su finalización, su formalización escrita, lo hace

⁵⁰ Han sido varios los autores que han profundizado en la noción de investigación en la línea de Flusser. Así, quince años más tarde de la publicación de *Los gestos*, Irit Rogoff trata el asunto de la “unidad indeleble” entre el objeto estudiado y el sujeto que estudia a través del concepto de “criticabilidad encarnada”. En Irit Rogoff: “Smuggling: An Embodied Criticality”. En *Transversal Texts Journal*. European Institute for Progressive Cultural Policies, 2006. <http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/en> (Última consulta: 10-04-17)

como la luz a la salida del túnel. Siguiendo con esto, un texto académico aspira a la claridad expositiva, a presentarse como una unidad formal, una estructura narrativa ordenada, con un principio, un desarrollo y un final que da cuenta de un proceso previo.

Situémonos ahora en el caso concreto de una tesis basada en la práctica de la crítica que se ha planteado como un ejercicio de escritura. Aquí, el proceso de investigación y el proceso de escritura no son dos estadios sucesivos dentro de un único proceso. Aquí, la investigación se desarrolla a través de la escritura. Es decir, escribir no es sólo ese momento de esclarecimiento, de transferencia al formato escrito de una serie de resultados y hallazgos, sino que escribir es también algo que se hace mientras se realiza esa búsqueda que es la investigación⁵¹. En una tesis de ese tipo, la escritura es así varias cosas a la vez: objeto de estudio, herramienta de trabajo, material de trabajo. Hay que ser conscientes de que esta polisemia puede llevar a confusión.

*

Así que estoy a punto de iniciar una tesis, un ejercicio de escritura del ámbito académico que se presenta como una unidad formal, una estructura narrativa ordenada, con un principio, un desarrollo y un final. Pero ésta es una tesis que se plantea como un ejercicio de escritura de crítica, un género literario subordinado y funcional que produce textos breves, fragmentarios, dispersos y diversos.

Es decir, aunque los dos pertenecen al ámbito del ensayo, el texto de crítica y el texto académico son dos cosas bien distintas. Alguien escribe *la* tesis. La escribe una vez. Alguien escribe una crítica. Luego escribe una más, otra más, y así sucesivamente. Es necesario tomar conciencia de esta disparidad.

Examinemos ahora el formato de la tesis. Una tesis es un texto de extensión larga que se estructura en distintos elementos ordenados de una manera dada –introducción, estado de la cuestión, caso de estudio, conclusiones...–. Con el objeto de llegar a esa forma dada, en el momento en el que se está a punto de comenzar una tesis, se recomienda realizar toda una serie de preparativos, como plantear una serie de hipótesis de partida o escribir un índice.

En un texto de crítica, debido a su carácter menor, inmediato, disperso, fragmentario e instrumental, no sucede nada parecido. La flexibilidad es mayor. Más allá de la demanda de tratar sobre un objeto estético fuera de él y de ciertos límites de extensión, el texto de crítica no ha de plegarse a mayores exigencias.

⁵¹ Tal como apuntara en el apartado anterior Elkins con su tipología de tesis basada en la práctica “Emplear el término ‘escritura’ en lugar de ‘investigación’”.

Siguiendo con la lógica del texto y la práctica de la crítica, decido obviar en lo posible los protocolos preestablecidos del texto académico tradicional. Al fin y al cabo, la tesis que voy a escribir es una tesis basada en la práctica de la crítica. Decido así proceder sin un plan prefijado, escribir un texto de crítica y luego otro, y luego otro más. Todos ellos diversos, fragmentarios e independientes entre sí. Hacerlo y confiar en que la coherencia estructural surja una vez se haya finalizado el ejercicio de escritura, una vez se tenga cierta distancia.

Nueva planta, materiales viejos

Esto, he de reconocer, no es más que una verdad a medias. O, mejor dicho, no es verdad. Me explico. Estamos en otoño de 2015, en el momento inicial de la tesis. Ésta tiene como objetivo expreso situarse en el momento en el que se está. Necesariamente, eso implica un mirar atrás, un dar cuenta de dónde se estaba cuando se tenía “una postura cómoda para escribir”.

Con el objeto de, por un lado, mirar atrás y, por otro, proporcionarme un material inicial al que poder aplicar las estrategias de distanciamiento que recomendara Cage, selecciono diecisiete textos que he escrito en las últimas dos décadas. Todos ellos comparten una serie de rasgos comunes: en todos domina la voz en primera persona y se reflexiona sobre cuestiones relacionadas con la temporalidad y la historicidad.

Inspirándome en el ejercicio que Edgar Allan Poe realizó en *Filosofía de la composición* (*The Philosophy of Composition*, 1846), un ensayo que analiza el proceso de construcción de su poema *El cuervo* (*The Raven*, 1845), decido que escribiré otros diecisiete textos nuevos que contesten a esos diecisiete textos viejos. Los nuevos textos constituirán el ejercicio de escritura, el nuevo material al que a continuación se aplicarán nuevas estrategias de distanciamiento.

*

Este planteamiento inicial de otoño de 2015 presupone un plan prefijado. Lo que sucederá es que –y aquí viene la explicación de la verdad a medias–, conforme comience a escribir y me adentre en el proceso de escritura, esos puntos de anclaje iniciales, los diecisiete textos escritos en el pasado, irán difuminándose y perdiéndose en la lejanía.

Los nuevos textos irán cobrando autonomía, terminarán empujando hacia atrás –allá de donde procedían– a los textos iniciales, unos textos que, de ser diecisiete, se reducirán a cuatro. Algo más sucederá. Aparecerán otros nuevos textos, que se sumarán a los seis ya

escritos en respuesta a los cuatro textos viejos. Siete más⁵². Esta vez, serán de nueva planta, no tendrán ninguna vinculación con un texto escrito previamente, con ese “atrás” con respecto del cual se trataba de tomar posición y distancia.

Así, a mitad del proceso, el planteamiento de inicio cambiará. Ahora sí se procederá sin un plan prefijado. O, mejor dicho, el único plan será seguir escribiendo. Aunque podría decirse justo lo contrario. Comenzaré a escribir sin un plan porque la escritura empezará a “tirar” de mí, a diluir el marco fijado anteriormente. Y continuaré escribiendo, confiando en que la escritura se genere a sí misma, en que el proceso genere su propia lógica, estructura y forma. Una de las consecuencias de dejar que la escritura tire de una es que los textos crecerán y crecerán. Serán textos más largos de lo previsto, más de lo que yo querría. No se parecerán en nada a los textos de crítica que he escrito antes.

Observar, mover, editar el material

Al acercamiento que acabo de describir pueden hacerse muchas objeciones. Entre otras, la siguiente: acercarse a la escritura desde la propia escritura, dejándose tirar de ella, no es algo propio de la escritura de crítica. La crítica es un género subordinado y funcional, y su objeto no es el texto de crítica en sí mismo, sino un objeto estético que se encuentra fuera del texto. Este objeto fuera del texto proporciona un anclaje, un por qué y un para qué a lo que se escribe.

Por su parte, abordar la escritura confiando en que ésta genere su propia forma es más propio de escrituras no instrumentales como, por ejemplo, la escritura creativa. Es habitual que en esos casos la escritura tire de una. Una palabra sigue a otra y así sucesivamente. El encadenamiento propio del proceso escritural hace que se llegue a lugares que no se habían previsto. En algunos casos, las derivas son productivas. En otros, son una franca pérdida de tiempo. El momento de la edición es aquél en el que podrán subsanarse los –muchos– problemas y estragos que el dejarse arrastrar por el flujo escritural hayan podido causar. En ese sentido, la edición se aparece como ese momento al que se refería Cage en el que se toma distancia y se gana frescura.

Siguiendo con Cage y con más problemas metodológicos, también puede argumentarse que el planteamiento de partida de escribir sin límites es problemático. En sus textos y conferencias, el artista procedía aplicando limitaciones formales similares a aquéllas con las que trabajaba en sus composiciones musicales. A consecuencia de esas limitaciones de partida, el contenido de lo que quería decir terminaba sometido a una forma previa.

⁵² En referencia a los textos de los apartados “Lo que ha pasado” y “Aclaraciones programáticas”.

Los textos y conferencias de Cage son objetos estéticos, obras de arte⁵³. Una tesis y un texto de crítica no lo son.

Por otro lado, también puede argumentarse lo contrario, que ponerse a escribir sin un plan prefijado, hacerlo casi a ciegas y con escasa distancia con respecto de lo que se escribe es un planteamiento inicial tan bueno como cualquier otro, porque es un procedimiento que, en última instancia, genera material. Y, cuando se tiene material, ya se puede empezar a hacer algo. Por ejemplo, alejarse y observarlo a una buena distancia⁵⁴.

⁵³ En referencia a esto, puede consultarse “His Writings”, el sexto capítulo de Richard Kostelanetz: *Conversing with John Cage* (2003). London / New York: Routledge, 2005, pp. 131-154.

⁵⁴ Ése es el procedimiento retrospectivo que Cage emplea el mesóstico *Composition in Retrospect* (1982). En *John Cage: X: Writings '79-'82*. Hanover, New Hampshire: Wesleyan University Press, 1983, pp. 123-152.

1.4. UN MOVIMIENTO EN VAIVÉN. *DISCURSO, FIGURA*⁵⁵

SOBRE UN TIPO DE ESCRITURA QUE NO HA ENCONTRADO LUGAR EN ESTA TESIS. // SOBRE LA ESCRITURA EN PROSA Y LA ESCRITURA EN VERSO. // UNA BREVE DIGRESIÓN EN LA QUE SE HABLA SOBRE LA RELACIÓN DE ÉSTAS CON LA LÍNEA.

La escritura es un dispositivo técnico que condiciona y determina lo que se puede hacer y no se puede hacer con él. En el caso concreto de la escritura en prosa, sea en forma de ensayo o de ficción, ésta tiene su razón de ser dentro del marco establecido por la escritura lineal. Como se sabe, tanto el texto académico –la tesis doctoral– como la crítica –la práctica en la que se basa esta tesis– entran dentro de la categoría del ensayo, una categoría caracterizada por un estilo discursivo y razonado.

*

Antes de seguir adelante con la prosa académica y la prosa de la crítica, una breve digresión. Si la prosa es la forma de escritura propiamente discursiva, aquella que se desliza por una línea que idealmente se prolonga hasta el infinito sobre la superficie del papel, la poesía, aunque dispuesta igualmente sobre esa misma superficie, es otra cosa. Es una escritura que se expresa gráficamente a través de una serie de fracturas en la continuidad “natural” del texto lineal. Esas fracturas producen un texto dividido en unidades autónomas, los versos, entre los que se establece una relación rítmica.

La estructura rítmica emparenta la poesía con la música, con quien comparte origen. Si esta última es la más inmaterial y temporal de las expresiones artísticas, la escritura, ya sea en verso o en prosa, tiene una base esencialmente material y espacial, la de la superficie de la página en la que se despliega el texto.

En cualquiera de los casos, resulta imposible experimentar la escritura fuera del tiempo. Quien lee las palabras colocadas sobre una página, aun cuando éstas se encuentren dispuestas en la forma espaciada y fracturada de los versos, necesita tiempo para leerlas. Las palabras se leen de una en una y una tras otra. Esto se aplica tanto a la escritura en prosa como a la escritura en verso.

Sin embargo, la escritura en verso ofrece también opciones alternativas a la lectura que sigue el orden sucesivo y lineal de las palabras, como, por ejemplo, la lectura en un solo

⁵⁵ En referencia al título de la tesis doctoral de Jean-François Lyotard que luego se publicó como libro. El texto explora desde los marcos conceptuales de la fenomenología y el psicoanálisis lacaniano la compleja relación entre texto y figura. Jean-François Lyotard: *Discurso, Figura* (1974). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.

golpe de vista, “la visión simultánea de la página”⁵⁶ que proponía Stéphane Mallarmé en su prefacio a *Un coup de des jamais n’abolira le hasard*. El poema y también libro que el escritor publicó por primera vez en 1897, servirá a lo largo del XX de inspiración a poetas y artistas.

*

Realicemos un ejercicio comparativo. Alguien se pone a escribir sobre un asunto concreto. Ha decidido exponer sus argumentos sobre él y se dispone a hacerlo siguiendo el procedimiento de “colocar letras y otros signos uno tras otro” según la definición de Vilém Flusser de la escritura “con poco o ningún futuro”. El asunto –sea éste una historia de amor o la historia de la patata– se desarrolla sin problemas ni contratiempos. Las palabras siguen la una a la otra. El texto fluye y discurre de la misma manera que lo hace el razonamiento. Estamos ante un escrito en prosa.

Algo cambia si quien decide escribir sobre ese asunto concreto –una historia de amor, la historia de la patata– se plantea hacerlo en verso. En este caso, la cuestión formal –la fractura del texto en unidades autónomas, los “blancos” entre esas unidades, que producen “silencio” y a los que alude Mallarmé en su Prefacio– le sale al paso desde el primer momento. Es imposible obviar la forma. Escribir en verso implica enfrentarse a un condicionante de partida, a una forma que no se puede desatender. Por el contrario, en la escritura en prosa, aunque la forma también está presente, de alguna manera aparece debilitada, subordinada al contenido, el asunto a tratar.

*

En la escritura de poesía se da por tanto una tensión de partida entre forma y contenido que no es posible hallar en muchos de los textos en prosa. Esa tensión, por la cual lo que se cuenta y el cómo se cuenta están obligados a reconocerse mutuamente y a establecer una relación, se evidencia en distintas maneras. Una de ellas se deriva de considerar el texto y las unidades que lo componen –letras, palabras, frases, párrafos–, además de como signos lingüísticos, como imágenes o figuras que permiten explorar el potencial gráfico de la materia textual.

A lo largo de la historia de la escritura es posible rastrear una larga si bien discontinua y marginal tradición de poesía visual. Esta poesía explorará el potencial figurativo del lenguaje escrito en formas que en el pasado irán desde el uso de las letras como figuras hasta el uso del texto en su totalidad como figura.

Durante las vanguardias históricas –a las que por fecha Mallarmé antecede, aunque su

⁵⁶ En el Prefacio al poema escrito por el poeta francés. En Stéphane Mallarmé: *Un golpe de dados jamás abolirá el azar (Un coup de des jamais n’abolira le hasard, 1897)*. Buenos Aires: Pleamar, 2010, p. 5.

propósito es igualmente vanguardista—, este afán por explorar los límites de las formas experimentará un resurgir violento y fructífero. Siguiendo la lógica moderna, los experimentos vanguardistas no se limitarán al juego visual, a provocar pequeñas fracturas en un sistema codificado. La empresa revolucionaria y totalizadora de las vanguardias pretendía ir más allá. Su plan consistía en hacer estallar el dispositivo escritural, romper con los viejos moldes y crear una nueva escritura.

Miremos por ejemplo a los futuristas italianos. En 1912, en su primer manifiesto sobre la escritura, *Manifeste technique de la littérature futuriste*, Filippo Tomasso Marinetti proponía romper con la escritura, con su sujeción a la sintaxis, a la gramática y a la hegemonía de la voz. Al año siguiente, en un segundo manifiesto, *L'Immaginazione senza fili e le parole in libertà*, reiteraba su llamamiento a la revuelta de las palabras.

Tal y como proponía el título del manifiesto de 1913, los “hilos” eran los responsables de la situación de esclavitud a la que estaban sometidas las palabras así como las imaginaciones. Los hilos que sujetaban la imaginación y las palabras eran los de la gramática y la sintaxis, que cosen el texto y lo presentan como un tejido imposible de romper.

Al disponerse de forma libre y caótica sobre las superficies de *collage*, carteles y anuncios⁵⁷, las “palabras en libertad” futuristas no sólo se liberaban de los hilos de la sintaxis, la gramática y la voz. También parecían hacerlo de otros hilos, los de los renglones, las líneas paralelas que ordenan y sujetan las palabras al papel.

*

Medio siglo antes de que los vanguardistas de principios del XX trataran de hacer estallar las líneas que sujetan las palabras, otro autor expresaba su descontento con el soporte. Dice Charles Baudelaire en uno de los versos de *La Beauté*: “Detesto el movimiento que desplaza las líneas”.

En 1857, el poeta y crítico francés ponía la frase en boca de la Belleza. Si se lee el poema, se comprende que no es ella, bella “como un sueño de piedra”, quien detesta “el movimiento que desplaza las líneas”, sino “los poetas”, que “consumirán sus días en austeros estudios”⁵⁸.

Un siglo más tarde, Marcel Broodthaers volvía sobre el verso de Baudelaire⁵⁹. El verso parecía hecho a la medida de la evolución del autor belga, que primero fue poeta y más

⁵⁷ También en distintas composiciones sonoras.

⁵⁸ “Poema XVII. La belleza”. En Charles Baudelaire: *Las flores del mal* (1857). Madrid: Cátedra, 2006, p. 131.

⁵⁹ Lo hacía en una obra gráfica publicada por la editorial Hossman de Hamburgo en 1973 y titulada *Charles Baudelaire – Je hais le mouvement qui déplace les lignes*.

tarde se hizo artista. Aunque se desconoce si él realmente lo entendía así, podría decirse que Broodthaers abandonó el sometimiento a los renglones de la escritura para abrirse a la experimentación con una variedad de medios de las artes plásticas y visuales⁶⁰.

*

Broodthaers y “el movimiento que desplaza las líneas” nos devuelven inevitablemente a *Un coup de des jamais n’abolira le hasard*, ese poema y también libro de Mallarmé que en 1897 cuestionaba los límites de la superficie de la hoja y del trazo de la línea a través de insistir precisamente en su sometimiento a esos límites. De ese modo, al contrario que los futuristas, Mallarmé mostraba que el medio, en este caso, el lenguaje, no es en sí el problema, sino una condición que provee un marco para trabajar.

En 1969, Broodthaers se apropiaba del poema de Mallarmé en una obra plástica de igual título. Aquí, las palabras desaparecen, dejando únicamente las marcas de los renglones sobre las que en la obra original se disponían los versos, unas marcas negras que recuerdan a los componedores de las imprentas tradicionales.

En el *Un coup de des* de Mallarmé, a diferencia de lo que sucede en el de Broodthaers, el movimiento que desplaza las líneas se presenta como un vaivén “con retiradas, prolongamientos y escapes”⁶¹, que se asemeja a una composición musical o a un baile.

*

Vuelta a la escritura en prosa, la que ocupa este ejercicio de tesis. Si la escritura en verso da lugar a la discontinuidad, la ruptura y el fragmento, la escritura en prosa está llamada a discurrir, a hilar y encadenar las palabras una tras otra. Eso se hace especialmente evidente en el ensayo, el género dentro del que se incluyen los textos académicos y los textos de crítica. De estilo discursivo y razonado, en un ensayo el texto fluye de la misma manera que lo hace el razonamiento.

De la afirmación que se acaba de realizar parece derivarse que el razonamiento discurre de manera fluida y sin obstáculos y que, consecuentemente, la escritura lo hace de la misma manera. Pero sólo en casos excepcionales el razonamiento y la escritura fluyen libremente. En el caso concreto de la escritura, ésta, además del resultado de un proceso, es un proceso. Así, aunque un texto ensayístico simule el fluir continuo de un pensar que discurre libre y sin obstáculos, el proceso de escribir suele ser en su mayoría lento y laborioso.

⁶⁰ La evolución será característica de algunos artistas de los años sesenta, que trabajaron con las posibilidades del lenguaje escrito para pasar luego a las artes visuales.

⁶¹ *Ibid.*, p. 6.

1.5. PLACER Y FRAGMENTO

SOBRE EL GÉNERO DEL ENSAYO Y SU CARÁCTER AUTÓNOMO, FRAGMENTARIO Y SUBJETIVO. // POR QUÉ LA PARTE PRÁCTICA DE ESTA TESIS SE HA PLANTEADO COMO UN EJERCICIO DE ESCRITURA DE ENSAYOS CRÍTICOS. // POR QUÉ SE HA DECIDIDO QUE ÉSTOS ESTÉN DOMINADOS POR LA FRAGMENTARIEDAD Y LA VOZ EN PRIMERA PERSONA. // SOBRE CONTAR, DAR CUENTA DE LO SUCEDIDO Y DAR CUENTA DE UNA MISMA, Y SOBRE LA FORMA NARRATIVA DE LA EXPERIENCIA. // SOBRE EL DISFRUTE EN LOS PROCESOS CREATIVOS.

Ensayo

El texto académico y el texto de crítica comparten algunos rasgos comunes. Para empezar, los dos pertenecen a una tipología específica de escritura discursiva que emplea herramientas argumentativas, analíticas e interpretativas, el ensayo. En relación a este punto, hay sin embargo una cuestión de fondo que los distingue y los separa. Si un texto de crítica entra sin problemas dentro del género ensayístico, del texto académico cabe decir que presenta unos rasgos ensayísticos “debilitados”.

Antes de seguir adelante con ejemplos de caracterizaciones fuertes y débiles del ensayo, conviene describir el tipo de “escrito en prosa en el cual un autor desarrolla sus ideas sobre un tema determinado con carácter y estilo personales”⁶², y hacerlo a través de un texto canónico. En “El ensayo como forma” de 1958, Theodor W. Adorno define este género literario, y lo hace –no en vano el ensayo era su género de preferencia– con “carácter y estilo personales”.

La descripción del filósofo alemán consiste en una relación argumentada de los rasgos formales del ensayo: fragmentariedad y discontinuidad; falta de cierre y de compleción; expresión subjetiva; método sin método y renuncia a la exhaustividad y lo sistemático; huida de la abstracción y búsqueda de lo concreto; celebración del accidente y lo arbitrario; autonomía relativa; capacidad para acoger lo provisional, lo falible, lo incoherente, incluso lo anacrónico.

Todas estas cualidades denotan el deseo de producir una forma, la preocupación formal que subyace a todo intento de escribir un ensayo. Pensemos ahora en un texto académico, la tipología dentro de la que se enmarca esta tesis, y de la que se ha dicho que presenta unos rasgos formales ensayísticos “debilitados”. Dentro del marco académico, la caracterización del ensayo que realiza Adorno se presenta como una aberración, como todo lo que un texto bajo ningún concepto debe ser.

⁶² Siguiendo la segunda entrada del término en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* : <http://dle.rae.es/?id=FcboTnW> (Última consulta: 10-04-17)

¿De dónde surge esta disparidad radical? Para fundamentar su argumentación, Adorno se dejaba guiar por la genealogía del ensayo iniciada por Michel Montaigne. A finales del siglo XVI, este último daba nombre al género en *Los ensayos*, y lo presentaba como necesariamente fragmentario, disperso y diverso –lo cual, en su forma compilada, proporcionaba en sus palabras la impresión de “una marquetería mal unida”⁶³–. También como una expresión subjetiva y autónoma, escrita con una preocupación formal, por deseo propio, sin una función preestablecida y en el ámbito de lo privado, y por ello en modo alguno atada a condicionantes externos a ella.

Seguir esa genealogía obligaba al miembro de la Escuela de Frankfurt a definir el ensayo en negativo, por contraposición a los valores del positivismo, el sistema filosófico nacido en el siglo XIX cuyos fundamentos la Teoría crítica tenía como objetivo poner en cuestión. Como se sabe, el modelo de conocimiento asociado al positivismo es el método científico⁶⁴, el modelo epistemológico hegemónico dentro del marco institucional académico.

Para demostrar su objetividad y rigor científicos, un texto académico ha de cumplir así toda una serie de requisitos. Éstos inevitablemente lo alejan del ensayo y sus preocupaciones formales. Enumeremos algunos de ellos: la claridad expositiva e instrumental –que obliga a proceder de una manera lineal y a renunciar a las derivas, las digresiones y las ambigüedades–, el análisis exhaustivo, metódico y sistemático centrado en un único asunto –que descarta la visión fragmentaria y el desarrollo de vías discursivas aparentemente contradictorias y arbitrarias–, la aspiración a la neutralidad y la objetividad –y la necesaria supresión o atenuación de la voz subjetiva–, la apariencia de unidad ordenada y cerrada –donde las hipótesis de partida reciben cumplida respuesta en el apartado final de las conclusiones–, etc.

Crítica

Acabamos de afirmar que, debido a toda una serie de limitaciones, el texto académico –el tipo de texto del que esta tesis es ejemplo– se aleja del ensayo. También que el de la crítica –la práctica en la que esta tesis se basa– es un formato textual que se adapta sin problemas al género ensayístico. Para apoyar esta última aseveración, podemos detenernos en el término “ensayo crítico”, una expresión que de hecho resulta redundante, ya que la crítica y el ensayo mantienen una relación de correspondencia. Así, volviendo a Adorno, el ensayo es “la forma crítica *par excellence*”⁶⁵.

⁶³ Michel de Montaigne: “Libro III, capítulo IX. La vanidad”. En Michel de Montaigne: *Los ensayos* (1595). Barcelona: Acantilado, 2007, p. 1436.

⁶⁴ Dentro de su argumentación, Adorno contrasta su definición de ensayo con las cuatro reglas del *Discurso del método* cartesianas.

⁶⁵ Theodor W. Adorno: “El ensayo como forma” (1958). En Theodor W. Adorno: *Notas de literatura*. Barcelona, Ariel, 1962, p. 30.

Pero, ¿a qué se refiere el filósofo con “forma crítica”? Resulta claro que no está hablando del género periodístico-literario que, nacido en el siglo XVIII, se erigirá en expresión de la opinión pública, una opinión de la que, por otro lado, Adorno no tenía un alto concepto, y a la que en su colección de ensayos *Minima Moralia* tildará de “manipulada”⁶⁶, “corrupta”⁶⁷ y “corrompida”⁶⁸, por citar algunos calificativos⁶⁹. No, el autor se refería a otra cosa.

Para seguir adelante, se hace por tanto obligado distinguir los significados diversos que abarca el término “crítica”. Tal y como se hizo más arriba con el término “ensayo”, recurrimos a un texto canónico: “¿Qué es la crítica? (Crítica y *Aufklärung*)”. Michel Foucault comenzaba su conferencia de 1978 con una definición del objeto de análisis. La crítica, afirmaba, es un “proyecto” que se sitúa cerca de, lejos de, contra, hacia la filosofía, y no es la filosofía. Es una noción amplia, que abarca expresiones que van de “la alta empresa kantiana” a “las pequeñas actividades polémico-profesionales que llevan este nombre de crítica”⁷⁰. En medio de los dos extremos, se da toda una serie de manifestaciones que se desarrollarán en Occidente a partir del XV y el XVI, los siglos del Humanismo. Todas esas manifestaciones revelan:

“(…) una cierta manera de pensar, de decir, también de actuar, una cierta relación con lo que existe, con lo que sabemos, con lo que hacemos, una relación con la sociedad, con la cultura, también una relación con los otros, y que podríamos llamar, digamos, la actitud crítica.”⁷¹

La crítica, ésa que abarca toda una serie diversa de manifestaciones, prosigue el filósofo e historiador francés, es un “instrumento”, una “función subordinada”. Es algo que “por naturaleza, por función”, “por profesión” tiende “a la dispersión, a la dependencia, a la pura heteronomía”. La crítica como proyecto o forma de pensar comparte así cualidades con el género periodístico-literario conocido como crítica –esas “pequeñas actividades polémico-profesionales”–, un género que es funcional, instrumental y subordinado y que –de nuevo, más concordancias y puntos de encuentro–, al igual que el ensayo, tiene una naturaleza dispersa y fragmentaria.

⁶⁶ Ibid., p. 60.

⁶⁷ Ibid., p. 104.

⁶⁸ Ibid., p. 226.

⁶⁹ Para entender la dureza de los calificativos empleados por Adorno, hay que tener en cuenta las circunstancias históricas –su exilio estadounidense, entre 1944 y 1947– en las que escribió sus *Reflexiones desde la vida dañada*.

⁷⁰ Michel Foucault: “¿Qué es la crítica? (Crítica y *Aufklärung*)” (1978): *Revista de Filosofía*, nº 11, 1995, p. 5.

⁷¹ Ibid., p. 5.

Tesis

Siguiendo la categorización de Foucault, esta tesis tiene como base “las pequeñas actividades polémico-profesionales”, el género periodístico-literario que en inglés se denomina *criticism*, y que junto a “la alta empresa kantiana” –en inglés, *critique*⁷²– y otras manifestaciones forma idealmente parte del pensamiento crítico.

Con ese objeto, en esta tesis basada en la práctica de la crítica, he decidido escribir una serie de textos de crítica independientes entre sí. Todos tienen en común su pretensión ensayística, una pretensión de generar una forma autónoma que sigue los rasgos formales propios del género –fragmentariedad, dispersión, falta de cierre y exhaustividad, voz subjetiva, incursión del azar y lo arbitrario, etc.–.

Estos textos los he escrito tratando de ignorar en lo posible, cosa difícil, el marco dado, el hecho de que no se presentan de manera autónoma –por ejemplo, dispersos en distintas publicaciones en las que conviven con otros textos–, sino que aparecen de forma compilada y aislada dentro de una tesis. Y una tesis es, como ya se dijo antes, el texto académico en forma de ensayo que deliberadamente atenúa los rasgos formales del ensayo con el objeto de elaborar –una vez más, recurrimos a un texto canónico, en este caso, *Cómo se hace una tesis* de Umberto Eco– “un trabajo original de investigación”⁷³, un trabajo que en última instancia entraña “la elaboración crítica de una experiencia”⁷⁴ – una cuestión esta última, la del componente crítico del formato de tesis, que no hemos apuntado aquí–.

Forma

Vuelta al ensayo. La descripción que Adorno hace del género como “forma crítica” apunta a la doble aspiración que subyace a todo intento de escribir un ensayo –o, para el caso, al ejercicio de escritura de cada uno de los textos que componen esta tesis–: por un lado, producir una forma que tenga cierto grado de autonomía⁷⁵; por otro, hacerlo desde una perspectiva crítica.

Esta doble aspiración es en realidad una sola, y se concreta en la figura del pensamiento crítico. En “¿Qué es la crítica?”, Foucault define el concepto como un cuestionamiento de las formas dadas –de poder y de pensar, de decir y de hacer– coincidente con la búsqueda

⁷² Otros idiomas, como el alemán, el castellano o el francés, emplean el mismo término para denominar la crítica como proyecto filosófico y la crítica como género periodístico-literario.

⁷³ Umberto Eco: *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura* (1977). Barcelona: Gedisa, 1998, p. 19.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁵ Adorno se guarda de otorgar al ensayo el estatus de autonomía estética de la obra de arte, como puede inferirse de su crítica a una carta de Lukaçs a Leo Popper en la que el primero “llama al ensayo forma artística”. *Ibid.*, p. 13.

de lo que se podría denominar un “pensar bien”. Este tratar de pensar bien que emparenta la crítica con la noción de virtud⁷⁶ lleva necesariamente a interrogarse por otras maneras de ser gobernados y de conducir y modelar la existencia propia. Como se sabe, en los años posteriores a su conferencia de 1978, el autor francés profundizará en todas esas cuestiones a través del desarrollo de conceptos como la gubernamentalidad y las tecnologías del yo.

Prosigamos con la noción de pensamiento crítico y su doble aspiración a producir formas y hacerlo críticamente. Pensar críticamente implica atender no sólo a aquello que se piensa, sino también a la forma en la que se piensa. Es decir, pensar presupone tener conciencia de que el acto de pensar produce formas –las ideas– que pasan a existir en el mundo encarnadas en formas diversas de lenguaje –imágenes, textos, objetos– que establecen una relación determinada con unos modos de conocimiento legitimados preexistentes.

Esto último implica reconocer las limitaciones a las que está sometido el propio acto de pensar. Aquí hace su aparición el neologismo criticabilidad (*criticality*) acuñado por Irit Rogoff. Según la filósofa, la criticabilidad toma forma a través de un “énfasis sobre el presente, el vivir una situación, el comprender la cultura como una serie de efectos antes que de causas, por la posibilidad de actualizar algunas de sus potencialidades antes que revelar sus defectos”⁷⁷.

*

Retomemos ahora las tecnologías del yo, el concepto que Foucault desarrollará en sus clases en el Collège de France entre 1981 y 1982, y que definirá como aquellas tecnologías que “permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad”⁷⁸.

⁷⁶ Foucault no se referirá en su ensayo a un “pensar bien”. Aquí empleamos el término parafraseando la figura de la “buena vida” que Judith Butler recoge en la conferencia “Can one lead a good life in a bad life?” que pronunció el 11 de septiembre de 2012 en Frankfurt tras recibir el premio Adorno. En cuanto al concepto de “virtud”, sí aparece en el texto de Foucault, y Butler lo retomará en otra conferencia, en esta ocasión pronunciada en la universidad de Cambridge en el 2000, “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault”.

Judith Butler: “Can one lead a good life in a bad life. Adorno Prize Lecture”. *Radical Philosophy* #176. November-December 2012, pp. 9-18.

Judith Butler: “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault” (2000). En VV.AA.: *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008, pp. 141-168.

⁷⁷ Irit Rogoff “Del criticismo a la crítica y a la criticabilidad” (“From Criticism to Critique to Criticality”, 2003). En *Transversal Texts Journal*. European Institute for Progressive Cultural Policies. Agosto, 2008. <http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/sp> (Última consulta: 10-04-17)

⁷⁸ Michel Foucault: *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1990, p. 25.

La escritura, una de las formas a través de las que se expresa y despliega el pensamiento, es una de esas tecnologías empleadas para tratar de pensar y vivir bien. Foucault presenta la escritura –la “escritura del yo”– como una práctica que permite habilitar distintas “formas de gobierno del yo”, es decir, como un “método de subjetivación” conformado a partir de un conjunto de “estéticas de la existencia”⁷⁹. Para fundamentar su argumentación, analiza la práctica escritural de una serie de autores romanos como Séneca y Marco Aurelio en dos modalidades de “escritura del yo”, sus cartas y sus *hypomnemata* o cuadernos de uso personal.

*

Más arriba se indicaba que los textos que componen la parte práctica de esta tesis han sido escritos con el objetivo de convertirse en una serie de ensayos críticos que, además de ser formalmente autónomos, muestren una actitud crítica. Se entiende que esto no es más que una aspiración –compartida por todos los textos que se escriben con un afán ensayístico–, que no asegura que el resultado final sea una “forma crítica”, tanto en su configuración como compilación de ensayos, como en su formalización como tesis. Siguiendo con la cuestión de la indisolubilidad de la conciencia de la forma y la actitud crítica dentro del género del ensayo, concluimos este apartado con una reflexión de Adorno en “El ensayo como forma”:

“(…) los malos ensayos no son menos conformistas que las malas tesis doctorales.”⁸⁰

*

Lo que sigue a continuación son una serie de apuntes acerca de tres de los rasgos del género ensayístico que se han tenido en cuenta a la hora de redactar los textos de la parte práctica de esta tesis: lo fragmentario, la voz subjetiva y la actitud a la hora de escribir.

Fragmento

Como se indicaba más arriba, desde sus inicios con *Los ensayos* de Montaigne en el siglo XVI, el ensayo se caracterizará por su fragmentariedad. A finales del XVIII y principios del XIX, los miembros del Círculo de Jena, responsables de sentar las bases teóricas del romanticismo alemán, establecerán el fragmento, no sólo como un atributo o una cualidad del ensayo, sino como su modalidad más radical y como una figura literaria con autonomía estética.

⁷⁹ Michel Foucault: “Self Writing”. En Michel Foucault: *Ethics: Subjectivity and Truth* (1994). New York: The New Press, 1997, pp. 207-222.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 14.

Friedrich Schlegel, uno de los fundadores del Círculo de Jena, definía el género del fragmento a través de, precisamente, un fragmento publicado en *Athenaeum*, la revista que dirigió junto a su hermano August Wilhelm entre 1798 y 1800:

“Un fragmento igual que una pequeña obra de arte tiene que estar completamente aislado del mundo que lo rodea y cerrado en sí mismo como un erizo.”⁸¹

Si pensamos en un fragmento como lo que es, un trozo, una pieza rota desprendida de una totalidad que ya no está ahí, esta formulación que subraya la autonomía del género así como un cierre conclusivo puede resultar paradójica. Detengámonos por un momento en la figura del erizo que se cierra sobre sí mismo en una espiral en cuanto reconoce una agresión externa. Por el contrario, en cuanto presiente que todo está bien, el animal es igualmente capaz de abrirse y desplegarse cuan largo es. Sus cambios de forma apuntan el carácter informe e indeterminado del fragmento y a su falta de cierre.

A principios del XIX, el primer romanticismo alemán se encargaba de dotar al fragmento de su entidad como “signo de modernidad radical”⁸². Pasado el tiempo, esa pieza rota “que designa los bordes de la fractura como una forma autónoma pero también como infirmitad o deformidad de la desgarradura”⁸³ se mostraba como un género apropiado para representar la experiencia y las preocupaciones modernas. No hay más que pensar en la forma breve y aforística de la obra filosófico-literaria de Friedrich Nietzsche en la segunda mitad del XIX.

Ya dentro del XX, es inevitable mencionar a Walter Benjamin y sus consideraciones sobre los tiempos modernos. La naturaleza dispersa y fragmentaria de sus textos, que hablaban de una experiencia urbana moderna llena de rupturas, interrupciones, desvíos y solapamientos, actuaba como un reflejo de esa misma experiencia, que se correspondía con una vivencia de lo nuevo.

*

A principios del XX, otras expresiones estéticas trabajarán también con la fragmentación. El caso del cine, la forma artística moderna por añadidura, resulta paradigmático. En el cine, el fragmento –el plano– no es una pieza rota desprendida de una totalidad, sino un elemento estructural que viene dado. Sólo a posteriori el mecanismo del montaje se encarga de unir los fragmentos integrándolos en una totalidad continua que mantiene la autonomía de la unidad de significación que es cada plano.

⁸¹ El fragmento, identificado con el número 206, aparece recogido dentro de sus *Fragments de Athenaeum* en: Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy: *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán* (1978). Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2012, p. 164.

⁸² *Ibid.*, p. 80.

⁸³ *Ibid.*, p. 86.

A partir de comienzos del siglo pasado, el procedimiento cinematográfico del montaje, ése que permite el encuentro fortuito, el choque y la coexistencia de lo dispar, será adaptado por otras formas artísticas. En el caso de la escritura, el uso del montaje y el fragmento posibilitará acometer la redacción de un texto en prosa –un tipo de texto que, como se veía en el apartado anterior, se caracteriza por la continuidad– a través de un procedimiento que será más constructivo que compositivo. Esto permitirá al texto en prosa liberarse en parte del encadenamiento del desarrollo discursivo, producir rupturas en su continuidad estructural.

Más de un siglo antes, uno de los fragmentos de Schlegel, publicado en 1797 en la revista *Lyceum*, comenzaba con una crítica al texto en prosa y a la impresión de unidad que produce todo desarrollo discursivo nacido de una sucesión de palabras:

“Muchas obras cuyo encadenamiento es encomiado tienen menos unidad que un colorido montón de ocurrencias que animadas solo por el espíritu de un espíritu apuntan a un único fin.”⁸⁴

*

Volvamos al terreno de esta tesis. Como se ha dicho más arriba, por un lado, la he escrito en un momento de duda y cuestionamiento con respecto de la crítica, de sus cómo, porqués y paraqués. Por otro, los textos que la componen están planteados con la voluntad de presentarse como ensayos críticos, naturalmente fragmentarios y abiertos. Como se verá más adelante, éstos son en su mayoría textos largos, más largos de lo que se le supone a un fragmento y más largos de los textos que habitualmente escribo. También son textos que adolecen de ese “encomiado” encadenamiento que critica Schlegel.

Escritura

En algún lugar más arriba he afirmado que mi estilo de escritura se caracteriza por un dominio de la voz en primera persona, en ocasiones irónica, y el recurso a referencias personales. También que en el ejercicio escritural que es esta tesis he escrito textos que se ajustan a ese estilo.

Si alguien me pregunta por los motivos por los que durante años he recurrido a la voz en primera persona y a las referencias personales, sólo se me ocurre repetir la respuesta que la artista Itziar Okariz me dio hace veinte años cuando le pregunté por el uso de su cuerpo

⁸⁴ Fragmento número 103 de *Fragmentos críticos*. Ibid., 126.

en los vídeos y las fotografías de acciones que realizaba en aquel momento: “Es el material que tengo más a mano.”

Al igual que el vídeo o la fotografía, la escritura es un medio codificado, y como tal somete al material a sus propias reglas. ¿Cómo se define en la escritura ese material que se tiene “más a mano”? Recorro de nuevo a Okariz. Cuando emplea el medio de la escritura –pienso en sus *Diarios de sueños*–, la artista trabaja con un material generado a partir de una experiencia personal relatada en primera persona. A ese material accede de una manera que elude en lo posible la inevitable mediación de la escritura. El procedimiento que emplea en la serie en la que trabaja desde 2013 –y que se formaliza en performances, registros de audio y dibujos– es el siguiente: cada mañana, en cuanto se levanta de la cama, la artista transfiere a papel o a la pantalla del móvil los sueños de la noche anterior.

Esta primera “toma” –que recuerda al plano cinematográfico, el fragmento del que se hablaba antes– genera el material con el que luego trabajará en *Diario de sueños*. Si se lee un texto cualquiera de la serie, se verá que el resultado de la toma del sueño de un día es un texto que en su economía alcanza un alto grado de expresión. Éste por ejemplo:

“2 diciembre 2016. Quiero empezar a escribir, le pido a mi madre un cuaderno, busca en una pila de cuadernos, que no lo son; son agendas, de años diferentes y están escritas además.”

O este otro:

“8 diciembre 2016: El pelo mojado oculta la totalidad de la cabeza, como una medusa sin rostro, el agua casi aceite.”⁸⁵

La expresión en parte se logra, pienso, porque cuando se escribe no hay deseo alguno de expresar, sino únicamente de dar cuenta y referir. A posteriori, en sus performances, registros de audio y dibujos, la artista repite sucesivamente los textos de los sueños. En cada repetición, somete al texto a distintas operaciones de resta, suma y omisión de palabras. A través de un procedimiento de montaje, el fragmento que es cada texto se rompe y fractura en más fragmentos, aunque nunca deja de ser la misma cosa, ese erizo que unas veces se cierra sobre sí mismo y otras se desenrolla y despliega cuan largo es. La serie de repeticiones hace que el sentido de la frase se prolongue y suspenda espacial y temporalmente, y que su potencial expresivo se dilate:

⁸⁵ Dos sueños de *Diario de sueños: 20 noviembre 16, 10 enero 17*, obra presentada en forma de 57 impresiones en la exposición *Oscuros, como de noche* en la galería CarrerasMugica de Bilbao entre marzo y mayo de 2017.

8 diciembre 2016 El pelo mojado oculta la totalidad de la cabeza, como una medusa sin rostro, el agua casi aceite.
pelo mojado oculta la totalidad de la cabeza, como una medusa sin rostro, el agua casi aceite.
mojado oculta la totalidad de la cabeza, como una medusa sin rostro, el agua casi aceite.
oculta la totalidad de la cabeza, como una medusa sin rostro, el agua casi aceite.
la totalidad de la cabeza, como una medusa sin rostro, el agua casi aceite.
totalidad de la cabeza, como una medusa sin rostro, el agua casi aceite.
de la cabeza, como una medusa sin rostro, el agua casi aceite.
la cabeza, como una medusa sin rostro, el agua casi aceite.
cabeza, como una medusa sin rostro, el agua casi aceite.
como una medusa sin rostro, el agua casi aceite.
una medusa sin rostro, el agua casi aceite.
medusa sin rostro, el agua casi aceite.
sin rostro, el agua casi aceite.
rostro, el agua casi aceite.
el agua casi aceite.
agua casi aceite.
casi aceite.
aceite.

8 diciembre 2016: El pelo mojado oculta la totalidad de la cabeza, como una medusa sin rostro, el agua casi aceite.
aceite.
casi aceite.
agua casi aceite.
el agua casi aceite.
rostro, el agua casi aceite.
sin rostro, el agua casi aceite.
medusa sin rostro, el agua casi aceite.
una medusa sin rostro, el agua casi aceite.
como una medusa sin rostro, el agua casi aceite.
cabeza como una medusa sin rostro, el agua casi aceite.
la cabeza, como una medusa sin rostro, el agua casi aceite.
de la cabeza, como una medusa sin rostro, el agua casi aceite.
totalidad de la cabeza, como una medusa sin rostro, el agua casi aceite.
la totalidad de la cabeza, como una medusa sin rostro, el agua casi aceite.
oculta la totalidad de la cabeza, como una medusa sin rostro, el agua casi aceite.
mojado oculta la totalidad de la cabeza, como una medusa sin rostro, el agua casi aceite.
pelo mojado oculta la totalidad de la cabeza, como una medusa sin rostro, el agua casi aceite.
8 diciembre 2016 El pelo mojado oculta la totalidad de la cabeza, como una medusa sin rostro, el agua casi aceite.

*

Yo también trabajo con la voz en primera persona y las referencias personales, “el material que tengo más a mano”. Pero, en mi caso, la intervención mediadora de la escritura es mayor. El material se genera sólo cuando el texto se ha terminado de redactar, nunca antes. Y el proceso de redacción es lento y laborioso, un continuo y prolongado ir y venir sobre las palabras que van apareciendo. Eso implica que el material se toca y se soba repetidamente.

Si me pongo a pensar en las razones para este sobar y toquetear continuo del material, una de ellas es que en lo que escribo hay, por encima de “un decir”, “un querer decir”.

Este querer decir está relacionado, creo, con la propia naturaleza de la crítica, un género subordinado y funcional que exige poner el material –sea o no producto de una experiencia subjetiva– al servicio de un argumento, de una cosa que está fuera de él.

En ocasiones, este procedimiento de escritura me aburre y me hace desear otra forma de escribir. En otras, es una herramienta que me ayuda a pensar, algo que de otra manera seguramente no haría.

Voz

La voz en primera persona y las referencias a experiencias personales son también dos de los rasgos que incentiva la escritura creativa, la disciplina académica cuya función es enseñar a escribir. Así, a partir de los años sesenta, *Find Your Own Voice* (“Encuentra tu propia voz”) se convertirá en uno de los lemas de la disciplina.

El llamamiento de la escritura creativa a encontrar la voz propia –y hacerlo a través de “reflexionar sobre ti misma, sobre tu experiencia, tu pasado, tu talento o tu falta de él”⁸⁶–, parece presuponer que existe algo así como una voz auténtica. Es decir, un “yo” previo y anterior que se identifica con esa voz y que se expresa a través de la escritura.

Como se sabe, la voz es un “sonido producido por la vibración de las cuerdas vocales”⁸⁷ del que se hace uso para hablar. Es una herramienta y también un hecho objetivo. Por otro lado, el “yo” no es algo que venga dado, sino que es una construcción que se produce y actualiza continuamente. Lo hace a través de los “procesos de individuación” descritos por Gilbert Simondon⁸⁸. Para ello, el sujeto utiliza toda una serie de técnicas, las “tecnologías del yo” foucaultianas a las que se hacía referencia más arriba.

Los últimos años de Foucault y su teorización alrededor de los procesos de subjetivación coincidirán con los de, parafraseando la canción de Robert Wyatt, la “era del yo” (*The Age of Self*, 1985). Así, los ochenta, los años del inicio de la era neoliberal, se identifican también con los de la profundización en el fomento de los valores individuales. A partir de esos años, asistiremos a un auge inusitado en nuestro vocabulario cotidiano de todo tipo de acciones reflexivas sobre el sí. Neologismos como auto-realización, auto-ayuda, auto-conocimiento o auto-control compondrán ese nuevo vocabulario. Embarcados a

⁸⁶ Tal como refiere Louis Menand en “Show or Tell: Should creative writing be taught?”, artículo de *The New Yorker* referido en el apartado 1.1. “*Changing: On Not Being an Art Critic*”.

⁸⁷ Siguiendo la primera entrada de la palabra “Voz” en el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española : <http://dle.rae.es/?id=c4LfLPC> (Última consulta: 10-04-17)

⁸⁸ Concepto que el filósofo francés y maestro de Gilles Deleuze desarrollará en sus trabajos, entre otros: Gilbert Simondon: *El modo de existencia de los objetos técnicos* (1989). Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007 y Gilbert Simondon: *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información* (2005). Buenos Aires: Cactus, 2015.

diario en el diseño de nuestras personas y de nuestras vidas, con ello aspiramos a convertirnos en individuos nuevos con cierto grado de autonomía⁸⁹.

Dentro de este contexto, la escritura creativa se presentará como una técnica autorreflexiva cuyo objetivo es la auto-expresión, la expresión de ese “yo” que busca una voz propia. Detengámonos un momento en la noción de “expresión”. En “¿Qué es un autor?”, un Foucault anterior al de las tecnologías del yo señalaba que “la escritura se ha librado hoy del tema de la expresión”. “Sólo se refiere a sí misma”⁹⁰, continuaba en la conferencia de 1969 que certificaba la desaparición de la figura del autor y su conversión en función, en un principio de clasificación dentro de una formación discursiva determinada.

Si según uno de los ensayos sobre la escritura más relevantes de los últimos cincuenta años la expresión no es ya el asunto de la escritura, ¿qué hace entonces, me pregunto, la escritura creativa, la disciplina académica que trata sobre la escritura, reclamando e incentivando la idea de la auto-expresión?

*

Con el fin de examinar la cuestión de la expresión en el arte, me centro en *Diario de sueños* de Okariz. En la serie, expresarse –o, si se quiere, auto-expresarse– no es el propósito de la artista. Es cierto que “la expresión es la clarificación de una emoción turbia”⁹¹, una emoción individual, tal como indica John Dewey. Pero no hay que malinterpretar las palabras del filósofo. La expresión no es una cuestión personal. Es la consecuencia de una serie de operaciones que la artista realiza sobre el material. Siguiendo con esto, y siguiendo a Giorgio Agamben –que sigue a su vez a Foucault y a Simondon–, en el caso de la escritura o, para el caso, de cualquier otra forma artística, la expresión es un proceso que corresponde a la “parte impersonal y no individuada” del individuo⁹².

Así, el hecho de que el sujeto pretenda o no expresarse resulta irrelevante dentro del hacer artístico. Es irrelevante porque, para empezar, el sujeto tampoco importa demasiado. “Qué importa quién habla” dice Foucault en su ensayo de 1969 citando a Samuel Beckett. No importa. Ese “yo” que habla y lo hace a través de una “voz propia”

⁸⁹ Son muchos los textos que han tratado el asunto en los últimos años. Entre ellos: Boris Groys: “The Obligation to Self-Design”. *E-flux Journal*, #00, November 2008.

<http://www.e-flux.com/journal/00/68457/the-obligation-to-self-design/> (Última consulta: 10-04-17)

⁹⁰ Michel Foucault: “Qué es un autor” (1969). En Michel Foucault: *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*. Barcelona: Paidós, 1994, pp. 329-360.

⁹¹ John Dewey en “El acto de expresión”. En John Dewey: *El arte como experiencia* (1934). Barcelona/ Buenos Aires/México: Paidós, 2008, p. 88.

⁹² Giorgio Agamben: “Genius”. En Giorgio Agamben: *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005, p. 10.

es algo que simplemente se tiene “a mano”, es un recurso técnico y formal, tal como muestra Okariz al utilizar sus sueños y el género del diario. Refiriéndose a este último, Ingeborg Bachmann dice lo siguiente en su conferencia de 1959 “Sobre el yo”:

“En los diarios se dice *yo* constantemente y constantemente *yo*; y sin embargo, el autor ha sido sustraído de una manera inexplicable y ha hallado protección detrás de la forma, la forma *yo* que aquéllos requieren.”⁹³

*

He dicho que aquí he utilizado la voz en primera persona y las referencias a experiencias personales porque es “el material que tengo más a mano”. Hablar en primera persona es un recurso técnico-formal que, por paradójico que pueda parecer, permite un descentramiento, un distanciamiento con respecto de aquello en lo que se está. Esto a su vez posibilita una toma de posición a la hora de hablar, una posición que se toma de manera temporal y estratégica.

En cualquier caso, he de reconocer que el uso de la voz en primera persona y la referencia a experiencias personales no es aquí en modo alguno desinteresado. Es decir, a pesar de que tras ella existe una preocupación formal, esta tesis no responde a un deseo de experimentación formal. Así, el ejercicio de escritura de esta tesis ha nacido sobre todo de una necesidad de situarse. Un situarse para así tratar de contar cómo es que se ha llegado aquí. Un contar que es también un dar cuenta y un darse cuenta.

Dar cuenta de sí

Volvamos a las tecnologías del yo de Foucault. Separadas de su contexto teórico, podría parecer que esas tecnologías cuyo fin era “alcanzar cierto estado de felicidad, sabiduría o inmortalidad” participan del espíritu de celebración acrítica del individualismo característico de la era neoliberal.

Nada más lejos de la realidad. Su reflexión sobre las tecnologías del yo ha de leerse como una continuación a la pregunta de “cómo no queremos ser gobernados” que el filósofo lanzaba pocos años antes en “Qué es la crítica”. Así, preguntarse por cómo no queremos ser gobernados –por qué tipo de subjetividad colectiva queremos constituir–, obligadamente lleva a interrogarse por cómo cada uno de nosotros quiere gobernarse a sí mismo –por qué tipo de subjetividad individual pretendemos constituir–. Lo que Foucault plantea en su ensayo es la tarea de cómo pensar nuevas maneras de conciliar lo individual

⁹³ Ingeborg Bachmann: “Tercera conferencia. Sobre el yo”. En Ingeborg Bachmann: *La literatura como utopía. Selección de escritos críticos*. Valencia: Pre-textos, 2012, pp. 174-175.

y lo colectivo⁹⁴, la tarea de cómo “repensar”, en palabras de Judith Butler en *Dar cuenta de sí mismo*, “la esfera de la ética”⁹⁵.

En “La escritura del yo”, el texto en el que se refiere a la escritura como método de subjetivación, el filósofo se centra en dos géneros desarrollados en la Antigüedad clásica, los *hypomnemata* y las cartas. Los primeros son “libros de vida, guías de conducta”, que a través de “la relectura y la meditación”⁹⁶, “de la apropiación, la unificación y la subjetivación de un ‘lo ya dicho’ fragmentario y seleccionado” permiten “una configuración de sí” como sujeto, pero que no constituyen una “narrativa de sí”.

Por su parte, tal como evidencian las cartas de Séneca a Lucilio, el género epistolar sí tiene forma narrativa. En el “dar cuenta de uno mismo epistolar”, dice Foucault, “la cuestión es hacer congruente la mirada de otro y la mirada que uno dirige a sí mismo cuando uno juzga sus acciones diarias según las normas de una técnica de vida”⁹⁷. Dos décadas más tarde, Butler retoma la forma narrativa de ese dar cuenta de sí:

“Si doy cuenta de mí misma en respuesta a esa indagación, quedo implicada en una relación con el otro ante quien y a quien hablo. Así, cobro vida como sujeto reflexivo en el contexto de la generación de un relato narrativo de mí misma cuando alguien me habla, y dispuesta a dirigirme a quien se dirige a mí.”⁹⁸

*

Me gustaría pensar que en el ejercicio de escritura que es esta tesis a ratos sucede lo que dice Butler en *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Que este relato conformado a partir de una serie de textos fragmentarios y autónomos consigue en algún momento interpelar a alguien más además de a mí misma. Ésa es la aspiración de todo ejercicio de crítica.

⁹⁴ En su artículo “Aesthetization and Democratic Culture”, Juliane Rebentisch reflexiona sobre la cuestión partiendo del texto “Qué es la crítica”, pero fundamentando su argumento en fuentes bibliográficas posteriores a la teorización de Foucault. En Juliane Rebentisch: “Aesthetization and Democratic Culture”. *Superhumanity (e-flux Architecture)*, November 28, 2016.

<http://www.e-flux.com/architecture/superhumanity/68662/aestheticization-and-democratic-culture/> (Última consulta: 10-04-17)

⁹⁵ Ibid., p. 30.

⁹⁶ Ibid., p. 209.

⁹⁷ Ibid., p. 221.

⁹⁸ Ibid., pp. 27-28.

Felicidad

“Alcanzar cierto estado de felicidad”. Ése era según Foucault el objetivo final de esas tecnologías del yo entre las que se cuenta la escritura. Así, aspirar a ser feliz es una buena razón para seguir escribiendo, aun a sabiendas de que la consecución del estado de felicidad, ése que consiste en la superación de la necesidad de desear, resulta inalcanzable.

Adorno señalaba esa imposibilidad al final de “El ensayo como forma”, y lo hacía de manera consecuente con su pensamiento dialéctico: “Para la felicidad, que era sagrada para Nietzsche, el ensayo no conoce más nombre que el negativo”⁹⁹. De acuerdo. Por mucho que se empeñe, el ensayo no debe aspirar a la felicidad. Pero, ¿en qué consiste esta última? Volvamos a Séneca, esta vez a *Sobre la felicidad*, diálogo dedicado a su hermano:

“(…) puede llamarse feliz al que no siente pasiones ni temores, gracias a la razón; añadido esto último porque también las rocas carecen de temores y tristeza, no menos que el ganado, y no por eso alguien llamaría felices a los seres que no perciben su felicidad.”¹⁰⁰

Ya que la felicidad es inalcanzable porque presupone la ausencia de deseo así como una conciencia de sí, tal vez pueda aspirarse a otros estados de satisfacción menores y menos plenos, como el placer. Por mensurable, funcional y subordinado, el placer se ha presentado históricamente como una satisfacción mezquina. En la era de la necesidad de gratificaciones inmediatas y la insatisfacción permanente, su descrédito no ha hecho más que aumentar. El placer es la unidad mínima que cuantifica el sometimiento de los individuos al mecanismo de producción y consumo de deseo capitalista, un mecanismo que convierte cualquier acto en útil y productivo. También aquellos actos banales que se realizan en los espacios reservados a lo excedentario y lo inútil, como los que se llevan a cabo sin razón aparente, en soledad y con compulsión onanista. Escribir, por ejemplo.

El placer y escribir. Hace cincuenta años, Roland Barthes –ya tardaba en aparecer el nombre en este texto dedicado al ensayo– identificaba el placer como la razón primera y principal para escribir. Lo hacía en una lista, sin demasiada ceremonia y sin caer en reproches ni recriminaciones. El placer de escribir, decía, guarda parecido con el “encanto erótico”¹⁰¹. Lo cierto es que, si se piensa, el placer de escribir comienza por las manos¹⁰².

⁹⁹ Ibid., p. 36.

¹⁰⁰ L. Anneo Séneca: *Diálogos*. Madrid: Editora Nacional, 1984, p. 295.

¹⁰¹ Roland Barthes: “Diez razones para escribir” (*Corriere della Sera*, 1969). En Roland Barthes: *Variaciones sobre la escritura* (1993). Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 2002, p. 41.

¹⁰² También el placer de leer, una actividad en la que al menos una mano se ve ocupada, tal como refiere Rousseau en sus *Confesiones*. Así, en referencia a los libros “obscenos y licenciosos”, dice de ellos que son “libros peligrosos de los que una hermosa dama de la buena sociedad encuentra

Barthes se centraba en el acto físico y mental de escribir, en el placer fugaz e intrascendente que quien escribe trata de obtener mientras escribe. El autor que más escritos dedicó al placer del texto –tanto leído como escrito– se refería a aquél como un objetivo inmediato.

Más adelante, otros autores recomendarán el placer como una condición necesaria en cualquier hacer artístico¹⁰³, en una suerte de correctivo a cierta mitología romántica y heroica que asocia los procesos de creación al padecimiento y el sufrimiento. “Considero una obligación disfrutar en cualquier proceso productivo. Si no, ¡retírate!” afirma impaciente Jon Mikel Euba en una conferencia de 2013¹⁰⁴. Otro artista, Isidoro Valcárcel Medina, y en otra conferencia, recomendará, esta vez a los críticos, y no sin ironía, que sean “felices”¹⁰⁵.

*

Como se imaginará, este ejercicio de tesis ha sido realizado siguiendo en la medida de lo posible las prescripciones y llamamientos al goce y la alegría recogidas más arriba. Como también se imaginará, esto a veces no ha sido posible. A las razones para escribir libres de imposición que enumeraba Barthes en su decálogo, se han unido otros condicionantes, que han hecho que el proceso no siempre haya sido gozoso. En cualquier caso, y si pienso en las razones que me mueven a escribir, y hacerlo a veces en primera persona, además del motivo primero de la búsqueda del placer, se me aparece la segunda razón que enumera el escritor, que devuelve el final de este texto a una cuestión que se trató algo más arriba:

“Porque la escritura descentra el habla, el individuo, la persona, realiza un trabajo cuyo origen es indiscernible.”¹⁰⁶

incómodos porque, según dice, sólo se puede leer con una mano”. En Jean-Jacques Rousseau: *Las confesiones*. Madrid: Alianza Editorial, 1997, p. 73.

¹⁰³ Tiempo antes, Montaigne lo elogiaba en *Los ensayos*: “Envidia la felicidad de quienes son capaces de alegrarse y regocijarse en su tarea, porque es una manera sencilla de procurarse placer, ya que se obtiene de uno mismo.” Ibid., p. 742.

¹⁰⁴ Jon Mikel Euba: “Sobre producción, sobredosis, sobreproduciendo”. Transcripción de la conferencia pronunciada en el marco de las jornadas “Editar, producir, programar” organizadas por el programa Eremuak los días 25 y 26 de julio de 2013 en Arteleku, Donostia-San Sebastián y publicada por Eremuak.

<http://www.eremuak.net/es/pdf-sobre-produccion-sobredosis-sobreproduciendo> (Última consulta: 10-04-17)

¹⁰⁵ La frase completa es la siguiente: “Lo que propongo a los críticos no es que se hagan artistas, porque, si ellos quieren, ya lo son, sino que sean felices”. Se retoma en el apartado 3.1. “Sé feliz / Trabaja duro”. Isidoro Valcárcel Medina: “La crítica de arte como arte”. Fragmento del texto inédito de una conferencia impartida en *Las tertulias del Spress*, Café Spress, León, el 7 de junio de 1995. En *Ir y venir de Valcárcel Medina*. Barcelona / Murcia / Granada: Fundació Antoni Tàpies / Comunidad Autónoma de la Región de Murcia / Centro José Guerrero, 2002, p. 77.

¹⁰⁶ Ibid.

2. LO QUE HA PASADO

2.1. “TODO CAMBIA, YO HE CAMBIADO” (GLOSARIO AUTOBIOGRÁFICO)

LA ESCRITURA DE ESTA TESIS SE HA ACOMETIDO EN PARTE CON LA VOLUNTAD DE REALIZAR UN ANÁLISIS DEL ESTADO DE LA CUESTIÓN. // COMO LA CUESTIÓN A TRATAR ES LA PRÁCTICA PROPIA, NO HA SIDO NECESARIO IRSE DEMASIADO LEJOS. // EL TEXTO QUE SIGUE RECOGE CONCEPTOS RELACIONADOS CON EL ÁMBITO DEL ARTE EN FORMA DE GLOSARIO DE ESTILO LIGERO. // LO HACE A TRAVÉS DE UN RECORRIDO CRONOLÓGICO DE VEINTICINCO AÑOS DE HISTORIA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO.

El arte contemporáneo

Es 1991 y estoy en quinto curso de Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza. De allí saldré con un título de licenciatura. También con una buena base en arquitectura, escultura y pintura de distintos periodos, especialmente, arte románico, gótico, renacentista y barroco. No he recibido clases sobre arte del xx. El conocimiento que tengo del arte del siglo que terminará dentro de diez años procede de unas enciclopedias temáticas que hay en casa de mis padres y de mis visitas a los museos y salas de exposiciones de Bilbao y Zaragoza.

Un día al salir de clase voy a unas conferencias. En ellas, los ponentes hablan de los museos y centros de arte contemporáneo que han empezado a inaugurarse en distintos lugares del Estado. Oigo hablar de Arteleku. Escuchar ese nombre en Zaragoza me hace dar un respingo. Aunque me suena a chino, resulta claro que se trata de un neologismo euskérico, un neologismo institucional.

Esa serie de conferencias constituye mi primer encuentro oficial con el arte contemporáneo. Por lo que tiene de inaugural, puede decirse que condicionará mi percepción de lo que a partir de ese momento entenderé por arte contemporáneo.

También puede decirse que, por lo que tenía de sintomático, la serie de conferencias anunciaba el inicio de un fenómeno que no sólo era local, sino global: el boom del arte contemporáneo. No tomaría conciencia de él hasta que escuché a alguien mencionarlo una década más tarde. En 1991, todo esa aparición inesperada de instituciones artísticas – en el contexto español, asociada a la salida de la Transición y la entrada en la modernidad, un asunto pendiente que se pretendía solucionar a través del ingreso en la Comunidad Europea y la OTAN– se me presentaba como parte del proceso de evolución natural de las cosas del mundo.

En los veinticinco años siguientes asistiría al desarrollo de un monstruo. Entonces no lo sabía, y me subí al carro con alegría. En 1991, aún no había oído hablar de comisariado, boom del arte, documenta, *bienale*, globalización, burbuja, etc. Todo sonaba a nuevo, a cosa por descubrir.

El monstruo que en los siguientes años empezaría a engordar y aumentar de tamaño no era el arte. La realidad que a partir de ese momento crecería de manera elefantiásica era el sistema del arte, la institución arte¹. En las conferencias de 1991, ese sistema se me empezaba a perfilar de manera abstracta, como una superposición de arquitecturas modernas y crípticos nombres institucionales (CAAM, IVAM, CARS...).

Más adelante, gracias al lenguaje de la gestión cultural, se me revelaría que, en tanto que estructura económica, el sistema del arte está constituido como una “cadena de valor empresarial” dividida en una serie de actividades organizadas en distintos estadios cuyo objetivo final es la generación de valor: la formación –en las facultades de Bellas Artes, un universo distinto del que habitaban las facultades de Filosofía y Letras–, la producción –en los estudios de los artistas, espacios privados e íntimos que, como *El taller del pintor* (1855) de Courbet, acogen el mundo, aunque éste aún no lo sabe–, la presentación –al otro lado de los muros de las nuevas y opacas arquitecturas de nombres crípticos–, la difusión –recuerdo dos revistas en la biblioteca de la facultad, sólo dos, *Goya y Lápiz*–, la recepción –el momento del coleccionista, del comprador; también mi momento, el del espectador; el momento que cierra el círculo–.

El sistema, el entramado del arte, estaba constituido, no sólo por instituciones como la facultad de Bellas Artes, el estudio del artista, el centro de producción, la sala de exposiciones y el museo, la revista y el suplemento cultural, la feria de arte y las galerías comerciales, el espacio independiente y los departamentos de cultura de la administración pública. En todos esos lugares trabajaba gente: los estudiantes, los profesores, los historiadores del arte, los comisarios, los directores de museo, los gestores culturales, los restauradores, los montadores, los diseñadores, los críticos, los editores, los traductores,

¹ Utilizando el término empleado por el crítico literario alemán Peter Bürger. En Peter Bürger: *Theory of the Avant-Garde* (1974). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

los galeristas, los coleccionistas, el público aficionado y aquéllos que hacen que la rueda empiece a girar, los artistas.

Vuelta a las conferencias de 1991 y al monstruo cuya aparición anunciaban. El monstruo empezaría a crecer y engordar en torno de los museos y centros de exposiciones, esas nuevas instituciones de modernas arquitecturas y nombres opacos que empezaban a ser inauguradas. Como el monstruo, éstas se alimentaban de obras de arte. Las necesitaban para llenar sus muchos metros cuadrados.

Las revistas de arte

Entre finales de 1991 y principios de 1992, trabajo durante cinco meses en la revista de arte contemporáneo *Lápiz*, en el área de documentación. El área consiste en varias columnas de archivadores de metal que obstaculizan el pasillo de entrada de la redacción y a los que hay que tratar a golpes –es habitual que una columna entera se bloquee cuando abres uno de los archivadores–. Allí, topo por primera vez con los que durante un tiempo se convertirán en mis objetos de deseo.

Las revistas de arte contemporáneo. *Artforum* (1962-), *Art Monthly* (1976-), *ArtNexus* (1976-), *Art Press* (1972-), *Flash Art* (1967-), *Leonardo* (1968-), *Parachute* (1975-2007), *Parkett* (1984-)... En aquellos años, las revistas hacían realidad una promesa, la de dar acceso a cosas que no estaban allí.

Las revistas eran ventanas al mundo del arte, un mundo único, exclusivo e internacional. La mayoría de esas revistas llevaba entonces el nombre “internacional” en su subtítulo. Muchas siguen haciéndolo, como si hoy, en un mundo regido por la deslocalización y la pérdida de referentes espaciales, reconocerse como local y situada en un lugar fuera un desdoro.

Ventanas a un mundo único y exclusivo. Las fotografías de las revistas de arte actuaban en cierto modo como sustitutivo de las obras de arte, esos objetos únicos y originales a los que reemplazaban. En un momento en el que el acceso a las imágenes técnicas reproducibles era aún limitado, las fotos de estas revistas de papel cuché retenían parte del aura del objeto original. Por otro lado, las propias revistas, ellas mismas especializadas, exclusivas y de acceso limitado, eran también objetos únicos que despertaban fascinación en gentes recién llegadas como yo.

Una de las primeras cosas que descubrí al abrir una de esas revistas publicadas en idiomas diversos –aquéllas cuyo idioma original no era el inglés tenían, o aspiraban a tener, su propia versión inglesa– fue la forma en la que hacían transparente la estructura de dos arquitecturas, la de las propias revistas y la del sistema del arte.

Cojo al azar un número de *Artforum* de 1991 que tengo en casa –una copia sobrante de la redacción de *Lápiz*–. El índice da cuenta de los contenidos de la revista, estructurados en tres partes: primero, unas páginas en papel no cuché, las *Columns*, dedicadas a temas de estudios culturales; después, los *Features*, monográficos de artistas y grandes exposiciones, el último de los cuales, los *Openings*, se destina a la presentación en sociedad de artistas jóvenes, en este caso, Andrea Fraser; para terminar, las *Reviews*, reseñas de exposiciones de espacios de, por este orden, Nueva York, algunas ciudades estadounidenses, algunas ciudades europeas, Tokyo y Melbourne. *Artforum* era entonces la revista internacional por antonomasia. Se publicaba, aún lo hace, en Nueva York.

La segunda arquitectura, común a todas las revistas de arte comerciales –comerciales por contraposición a institucionales, es decir, revistas constituidas como empresas privadas–, se hacía visible con una hojeada rápida. De las 143 páginas del número 10 del volumen XXIX de *Artforum*, 69 de ellas, contraportada incluida, están dedicadas a publicidad de galerías comerciales y espacios institucionales. El resto, 74 páginas, están ocupadas por los contenidos desglosados en el índice.

Esta segunda estructura revela varias cosas. Por un lado, muestra el origen del sustento económico de una empresa editorial, su dependencia de la financiación a través de la publicidad, no sólo de las ventas. Por otro, evidencia la forma en la que se reparten y distribuyen los poderes dentro del sistema del arte. Es decir, la centralidad del mercado, el elemento alrededor del cual pivota la totalidad del sistema económico que es el sistema artístico, aquél que traduce en valor monetario el valor simbólico de una obra de arte.

La coexistencia de esta doble estructura interna daba a ver algo así como una conciencia disociada, común a la totalidad del mundo del arte, que se sostiene sobre la crítica a las condiciones materiales que lo hacen posible mientras a su vez las acepta tácitamente.

*

Revistas de arte contemporáneo. Revistas internacionales. Revistas en inglés. Revistas comerciales. Al hablar de las revistas que archivaba en el área de documentación de la revista *Lápiz*, no he citado otro calificativo, uno que las definía por encima de los anteriores. Todas esas revistas eran revistas de crítica. En ellas, las fotos iban acompañadas de palabras, aunque más bien debería decirse lo contrario. Eran las fotografías las que ilustraban las palabras, que se referían a realidades y experiencias que las imágenes no eran capaces de traducir por sí solas. Aunque a menudo me costara entenderlas –bien porque desconocía el idioma, bien porque el lenguaje del arte me resultaba extraño–, siempre llegaba a esas palabras con deseo y expectación. Ellas constituían una manera de acceder vicariamente a las obras. También una forma de pensar con ellas.

Muchos años más tarde, hace poco, en septiembre de 2016 –el metal de los archivadores del área de documentación de *Lápiz* seguramente varias veces convertido y reconvertido en chatarra– escucho hablar a João Fernandes en una serie de conferencias². El asunto de su presentación es la colección del museo Serralves de Oporto, que se inauguró en 1999 y del que entonces era subdirector. Junto al entonces director del museo, Vicente Todolí, en los años finales del siglo pasado conformaron una colección de obras que pivotaba alrededor de la fecha de 1968. *Circa 1968* fue el título de la exposición inaugural de la colección del museo.

Fernandes, ahora subdirector del museo Reina Sofía, habla de su tarea conjunta de búsqueda e investigación, a cómo llegaron a esas obras del minimal, el conceptual, el *Land Art*, el *Arte povera*, etc. Con ligereza y tono burlón revela que sus fuentes primarias fueron las revistas –nada raro, muchas de éstas nacieron junto a aquellos movimientos–. Con igual ligereza e idéntico tono burlón señala que lo que buscaban en las revistas no eran los textos, que en modo alguno les interesaban, sino las fotografías de las obras.

La rueda de prensa

En enero de 1992, acudo a una rueda de prensa. Es la primera vez que voy a una. Es en el Reina Sofía, con motivo de una exposición. El artista es entonces rico y famoso. Ahora, lo es más.

En 2016 Richard Serra es más rico y más famoso que en 1992. No hay una regla que asegure esta progresión, aunque el funcionamiento del mercado del arte de los grandes nombres se encarga de que así sea.

Nunca he estado en una rueda de prensa. Lo que allí me encuentro lo asumo como lo normal y habitual. Llego a la sala después de atravesar un laberinto de salas del edificio del antiguo hospital. De una sala a la siguiente se pasa a través de un acceso adintelado. Todas las salas tienen el suelo de granito y zócalos y dinteles del mismo material. La sensación general es de vacío y desnudez, de polvo y falta de vida, aunque sé que todo está muy limpio y que en algún lugar al otro lado de los muros hay salas llenas de obras de arte.

Atravieso un último acceso adintelado y entro en la sala en la que se celebra la rueda de prensa. Está abarrotada. Llego tarde. Me quedo de pie, apoyada contra una jamba. Dándome la espalda, varios periodistas sentados en sillas se apretujan y toman notas

² La conferencia de Fernandes, pronunciada el 30 de septiembre de 2016, formó parte del Prólogo de *El ensayo de la exposición (1977-2017)*, un proyecto de colaboración entre Bulegoa z/b y AzkunaZentroa. www.bulegoa.org/ensayo-exposicion-1977-2017-simposio-internacional-comisariado-azkuna-zentroa (Última consulta: 10-04-17)

mientras sujetan sus grabadoras y cámaras de fotos. Frente a ellos, una mesa y dos o tres personas que nos miran. Una de ellas es Serra. Detrás a su izquierda, un paso adintelado que lleva a otra sala. Se ven materiales por el suelo. Da la impresión de que aún están montando.

Recuerdo la rueda de prensa como un momento torpe, improvisado. Muchos cuerpos juntos y con prisa dentro de una sala demasiado pequeña; un artista cansado por el montaje e incómodo porque no conoce el idioma; la sensación de que estamos entre bambalinas, y de que lo que realmente sucede lo hace en la sala de al lado donde continúa el montaje. Al finalizar, los periodistas que cogen su bártulos y salen disparados a otra rueda de prensa.

*

Años más tarde, hace poco, leo un texto de Jon Mikel Euba en *Writing Out Aloud*. El artista cuenta una anécdota en la que aparecen los dos elementos recogidos arriba: el Reina Sofía y una rueda de prensa. Es 1998 y está montando en el museo. Sale a comprar pintura y en la calle se encuentra con un amigo. Le lleva a otro lugar, a una rueda de prensa. El protagonista de esta segunda rueda de prensa, el artista, es Julio Iglesias. Allí no hay nada torpe y apresurado. Todo está calculado y medido al detalle, incluida la cuidadosa disposición del espacio en dos áreas³.

La gente del mundo del espectáculo sabe que todo momento público es importante. Que la rueda de prensa es un momento importante, un momento de exposición.

El museo

Es enero de 1992. Estoy en la rueda de prensa de una exposición en el Reina Sofía [véase “La rueda de prensa]. He llegado a la sala llena de periodistas tras atravesar un laberinto de salas con suelos, zócalos y dinteles de granito. El edificio del antiguo hospital del siglo XVIII acoge ahora obras de arte, aunque éstas no aparezcan a la vista. Las salas de tonos desvaídos y polvorientos están vacías. Se diría que el lugar estuviera abandonado, aunque sé que no es así.

Richard Serra. Un artista rico y famoso que ahora es más rico y más famoso. Cuando llego a la rueda de prensa, sólo conozco dos obras suyas, *Belts* y *Tilted Arc*. Las conozco por fotografías.

³ La anécdota forma parte del texto “Session 4. Division, Interval and Re-Association in Reception”, y da pie a una argumentación sobre la organización espacial. En Jon Mikel Euba: *Writing Out Loud*. Arnhem/Amsterdam: Dutch Art Institute – If I Can’t Dance I Don’t Want To Be Part Of Your Revolution, 2016, pp. 122-123.

El artista comienza a hablar. Nos cuenta de su apellido y de su padre de origen mallorquín. De pronto, mientras miro su rostro ancho, masculino y atractivo y su pelo blanco, su piel morena y su constitución atlética, se me aparece la imagen de Pablo Picasso, una playa del Mediterráneo de arena dorada y la frase “Yo no busco, encuentro”.

En 1992 no sabía que diez años antes Serra visitó Bilbao y dio una conferencia ante los alumnos de la facultad de Bellas Artes. Tampoco que dos años más tarde, en 1994, volvería a la ciudad para firmar un contrato con el museo Guggenheim Bilbao por la realización de *The Matter of Time*. La materia del tiempo o pura cuestión de tiempo. Poco después de la rueda de prensa de 1992, sabríamos del proyecto del nuevo museo y de la arquitectura de Frank Gehry.

El folleto de *Destrucción de la levedad* colgado en la página web del Reina Sofía me recuerda que la exposición recogía obras realizadas entre 1966 y 1992. Consulto la lista de obra. *Belts* está entre ellas. En el tríptico se extractan algunas frases del escultor. Entre ellas: “Habría que desconfiar de los artistas y arquitectos que creen tener que servir a alguien”⁴.

*

Lo cierto es que mis recuerdos del día de la rueda de prensa no están relacionados con la exposición de Serra. Tienen dos únicos focos de atención: el rostro bronceado del escultor y los espacios descoloridos, vacíos y sepulcrales del Reina Sofía. El artista y el museo.

El primero se marcharía pronto. Y el museo se quedaría en el mismo lugar. Aunque ese lugar todavía no era un museo. En enero de 1992, el edificio del antiguo hospital construido en el siglo de las luces aún no lo era. Inaugurado en 1986 como centro de arte, hasta septiembre de 1992 no se convertiría en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS. Tal vez de ahí la sensación de estar en un espacio en transición y mudanza, el vacío desnudo y polvoriento de las salas.

En 1992, año de celebraciones, el edificio se abría como museo. Un museo de arte contemporáneo. Un icono oportuno para un país que anhelaba entrar en la modernidad, si bien con retraso. Habían pasado muchas décadas desde que a principios de siglo las vanguardias históricas se encargaran de introducir la modernidad en el arte. También

⁴ Las frases procedían de una recopilación de entrevistas realizadas entre 1970 y 1980 y publicadas por The Hudson River Museum.

http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/1992003-fol_es-001-richard-serra.pdf (Última consulta: 10-04-17)

desde que, poco después, en 1929, naciera el MoMA de Nueva York con la vocación de convertirse en el primer museo de arte contemporáneo del mundo.

El comentario que entonces le hizo Gertrude Stein a Alfred H. Barr, su primer director, resulta significativo: “Puedes ser un museo o puedes ser moderno, pero nunca las dos cosas a la vez”. Con él, la escritora apuntaba a la paradoja inherente a la doble misión del museo de arte contemporáneo, preservar para el futuro los objetos del pasado y acoger en el presente el arte nuevo, el arte del futuro.

*

A principios de 1992, en el Reina Sofía, la paradoja temporal moderna se materializaba en el caso particular. Tras atravesar varias salas vacías por un edificio nuevo que en realidad es muy viejo, llego a una sala. Está llena de gente, unos periodistas y un artista vivo que me recuerda a Picasso. Todos se habrán marchado después de unos minutos. En la sala siguiente y las que le siguen, quedarán unas obras de arte en el suelo y en las paredes.

Me detengo frente a una de ellas. Una serie de tiras de caucho, cada una de ellas anudada y enredada alrededor de un tubo de neón. Las tiras enmarañadas cuelgan una a una de la pared formando una línea ordenada. Recuerdan a unos animales despiezados colgados de sus ganchos en un matadero. Son carcasas, restos inertes iluminados por luces de neón dentro de un edificio que fue durante años un hospital y pronto será un museo.

El mismo año en que Serra finalizaba *Belts*, Robert Smithson escribía *Some Void Thoughts on Museums* (“Algunos pensamientos vacíos sobre los museos”), un texto que reflexiona sobre el objeto cultural que es el museo y que dice que “visitar un museo consiste en pasar de un vacío a otro”⁵.

La institución museística, sigue Smithson, tiene una naturaleza sepulcral (“Los museos son tumbas”). Capaz de detener el tiempo, es una suerte de cápsula temporal, donde lo obsoleto y lo anacrónico, lo vivo y lo inerte se cruzan y confunden en una misma cosa indiferenciada. El museo es un gran archivo que se reconstituye con cada nuevo ordenamiento y que existe al margen de las contingencias del paso del tiempo. En él, pasado, presente y futuro colapsan en un mismo espacio.

Cojo al azar una última frase del texto de Smithson. Habla de la historia del arte, que se hunde aceleradamente “en las zonas pulverizadas del tiempo”. La frase me hace recordar

⁵ Robert Smithson: “Some Void Thoughts on Museums” (1967). En Jack Flam (ed.): *Selected Writings by Robert Smithson*. Berkeley & Los Angeles / London: The University of California Press / The University of California Press, Ltd., 1996. <http://www.robertsmithson.com/essays/void.htm> (Última consulta: 10-04-17)

el granito de aspecto polvoriento del suelo, los zócalos y los dinteles de las salas vacías del Reina Sofía. También una noticia de prensa de hace diez años. En ella, salía a la luz que una pieza de Serra parte de la colección del Reina Sofía desde 1987, *Equal Parallel / Guernica-Bengasi*, se había volatilizado en el aire. Las últimas pistas que localizaban la pieza de treinta y ocho toneladas de peso dentro del museo se remontan a 1992, año de cambios y mudanzas.

Los estudios culturales

En 1992, me voy a vivir una temporada a Londres. Un día, compro un libro de segunda mano. Lo abro y tengo una epifanía. Allí dentro descubro que lo que veo en el museo y lo que oigo en el bar no pertenecen a mundos separados. Todos los objetos culturales habitan un mismo universo, y lo hacen gracias al pegamento unificador de los estudios culturales.

Caen las barreras infranqueables entre la alta cultura y la baja cultura, entre la academia y la vida, entre el trabajo y el ocio, entre el museo y el bar. Lo dice un libro con portada de John Baldessari, publicado por la prestigiosa, académica y autorizada MIT Press. Este libro que obraría semejantes milagros se titulaba *Discourses. Conversations in Postmodern Art and Culture*⁶. Dentro de él, junto a los nombres de Michel Foucault, Edward Said, Gayatri Spivak o Roland Barthes aparecían los de Laurie Anderson, Richard Hell, Johnny Lydon o Malcolm McLaren.

Durante un tiempo me convertiré en una gran consumidora cultural. No pararé de ir a conciertos, visitar galerías, leer libros y revistas, escuchar vinilos y CD-s, bailar en bares y raves, ver cine de autor y vestir ropa de segunda mano comprada en mercadillos. Alta cultura y baja cultura. Cultura nueva y ropa vieja. Joven, con tiempo de sobra, poco dinero y una bici, soy la perfecta consumidora cultural de fin de siglo.

Una imparable maquinaria, la de la industria cultural, y una nueva disciplina nacida en los departamentos de literatura de las universidades anglosajonas, los estudios culturales, me avalan y me alaban el gusto.

La disciplina académica que acababa de descubrir contaba ya con varias décadas de existencia. Nacidos con la creación en 1964 del *Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies*, los estudios culturales se asentarán sobre el trabajo desarrollado por intelectuales de la izquierda británica como Stuart Hall, Richard Hoggart o Raymond Williams. Más adelante llegarían los estudios visuales, la subdivisión que se postulaba como sustituta de la historia del arte y a la que Hal Foster daría nombre en 1987.

⁶ Russell Ferguson et al. (eds.): *Discourses: Conversations in Postmodern Art and Culture*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1990.

Recién salida de la universidad, los estudios culturales se me presentaban como una forma de reconciliar lo de dentro y lo de fuera. Lo de dentro era la historia del arte, una disciplina académica rígida con grandes dificultades para relacionarse con todo lo que no sea ella misma. Lo de fuera era todo aquello que quedaba fuera de la universidad. Es decir, todas las manifestaciones culturales que suceden sin parar.

Ahí llegaban los estudios culturales, con su fuerza emancipadora y liberadora. Su lema era que toda manifestación contemporánea, en tanto que manifestación cultural, es relevante y susceptible de someterse al aparato de interpretación de una disciplina que se presentaba como multidisciplinar, cuando no anti-disciplinar, y cuya aspiración era generar un proyecto crítico y político que sirviera de alternativa a la disolución ideológica postmoderna.

Los estudios culturales ampliaban así el objeto de análisis de las obras de arte –el objeto de análisis de la historia del arte– a la cultura, a la totalidad de los hechos culturales. La ampliación del marco implicaba la unión de las categorías excluyentes de alta cultura y baja cultura en las que Theodor Adorno y Max Horkheimer habían parcelado la noción de cultura en la *Dialéctica de la Ilustración* (1944). Según aquéllos, la baja cultura, la expresión mayoritaria, estaba cada vez más sometida al dominio de la industria cultural y la cultura de masas. Esta última producía una masa consumidora acrítica y pasiva, indiferenciada y alienada. Mientras tanto, se asistía al imparable “progreso de la estupidez”⁷.

Tres décadas más tarde, los teóricos de los estudios culturales responderían a la visión modernista, elitista y profundamente desesperanzadora de Adorno y Horkheimer con una definición de cultura que trataba de reivindicar y repolitizar el término. Alta cultura y baja cultura se unían de nuevo, como si en algún momento hubieran conformado una suerte de Pangea originaria.

A lo largo de los años setenta, Raymond Williams desarrollaría un concepto de cultura que contestaba de manera matizada y actualizada al de los autores de *Dialéctica de la Ilustración*. La cultura era sinónimo de forma de vida, de lo vivido, de la experiencia común y comunitaria. Un proceso social dinámico, en el que coexisten elementos dominantes, residuales y emergentes⁸. El teórico galés confrontaba así el concepto de cultura popular al de cultura de masas, la experiencia producida *por* la gente y no mediada por la sociedad de consumo a la experiencia producida *para* la gente y determinada por la cultura de masas.

⁷ En “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”. En Max Horkheimer y Theodor Adorno: *Dialéctica de la Ilustración* (1944). Madrid: Editorial Trotta, 1998, p. 189.

⁸ En “Dominant, Residual and Emergent” de Raymond Williams en *Marxism and Literature* (1977). Recogido en Charles Harrison & Paul Wood (eds.): *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. London: Blackwell Publishers, 1993, pp. 979-983.

En cualquier caso, Williams sabía que las cosas eran mucho más complicadas. No podía obviar –y de hecho no lo hacía– que, en tanto que tal, todo objeto cultural es un producto de consumo, y que el consumo produce alienación⁹.

*

Vuelta al momento epifánico en el que descubro los estudios culturales. Como todo en esta vida, el espejismo duraría poco. Con el tiempo, cuanto más leía, más veía, más oía, más bailaba y más compraba, es decir, cuanto más cultura y más novedad consumía, más tenue se me hacía el vigor de aquellas fuerzas emancipadoras y liberadoras. De pronto, los estudios culturales no parecían estar tan lejos de la irrelevancia crítica postmoderna a la que pretendían escapar.

Pasados los años, dejo de consumir con el entusiasmo con el que lo hacía antes. Sigo haciéndolo –es inevitable no dejar de hacerlo cuando cualquier gesto diario está unido a un acto de consumo–, aunque con mayor cansancio. Miro a los estudios culturales y a su promesa incumplida. Y lo hago con más desapasionamiento que antes. Lo que me encuentro es un nicho de mercado –otro más– de la sociedad de consumo, sección mercado académico.

Ready-made

A finales de 1993, escribo mi primer texto de crítica, que sería publicado meses más tarde en la revista *Lápiz*¹⁰. Acabo de salir de Arteleku con un certificado de participación en un taller de crítica debajo del brazo. Ya puedo ponerme a escribir.

El texto trataba sobre *House*, la escultura pública temporal que Rachel Whiteread instaló en un solar de Mile End en el Este de Londres. En el emplazamiento, se acababa de derribar una hilera de casas adosadas con el objeto de crear un parque. Antes de la demolición, la escultora realizó un molde de cemento del interior de una de las casas, la del número 193 de Grove Road, que a continuación fue derribada junto con el resto. Lo que quedó fue *House*. Permaneció instalada en el solar durante once semanas, entre octubre de 1993 y enero de 1994, hasta que, tal como se había acordado, fue igualmente derruida.

Con su gesto de sacar el arte al espacio público, *House* cumplía en cierto modo la promesa de las vanguardias históricas de insertar el arte en la vida. Detengámonos un rato en estas últimas. En su afán por alcanzar un arte nuevo, los vanguardistas de principios de

⁹ En Raymond Williams: “On High and Popular Culture”. *The New Republic*. 22-11-1974. <https://newrepublic.com/article/79269/high-and-popular-culture> (Última consulta: 10-04-17)

¹⁰ Miren Jaio: “La casa vulnerada”. *Lápiz*, año XII, nº 102, abril de 1994, pp. 64-66.

siglo proclamaron una ruptura sistemática con el pasado y las instituciones que lo representaban, entre ellas, el museo. Éste sería el objeto de una fiebre iconoclasta que tomó forma textual: en 1909, Marinetti publicaba su *Manifiesto Futurista*, en el que proponía la destrucción de esos lugares polvorientos donde se preservaba el pasado; en 1919, Kasimir Malevich escribía otro texto, en el que abogaba por reducir a polvo las obras que contenía el museo.

Sin mediación textual alguna, el *ready-made* que Marcel Duchamp definiría en 1915 se presentaba como uno de los gestos vanguardistas más iconoclastas. Yendo del dicho al hecho, primero acuñaría el nombre, para luego pasar a realizar toda una serie de obras bajo la categoría. El *ready-made* consistía en introducir un objeto común y ordinario de la vida en el museo. Las consecuencias de la operación duchampiana son de sobra conocidas. A partir de ella nada sería igual. El contexto de presentación del objeto artístico pasaba a adquirir un nuevo valor. El espacio institucional del museo era el que en última instancia denotaba y producía el arte.

Este primer efecto vendría acompañado de otros. Por ejemplo: una vez que el objeto común y ordinario de la vida traspasa los muros del museo y entra en el espacio expositivo, a aquél le sucede inevitablemente aquello que los vanguardistas denunciaban. Entrar en el museo implica el sometimiento a un proceso de detención cercano a la congelación y el embalsamamiento. Al convertirse en obra de arte, lo que el objeto común y ordinario gana en latencia y potencialidad, lo pierde en vitalidad.

*

Volviendo a *House*, como ya se ha dicho más arriba, la escultura de Whiteread cumplía la promesa de la vanguardia de insertar el arte en la vida, de salir al terreno sin protecciones de “ahí afuera”. Así, durante las once semanas que se alzó en autista soledad en el lugar en el que poco tiempo antes se levantaba el número 193 de Grove Road, el molde en negativo del interior de una casa de tres plantas generaría una gran respuesta pública, que sería recogida en distintos medios, entre otros, su propia superficie exterior y las páginas de la prensa.

Por otro lado, podríamos preguntarnos si este *ready-made* a la inversa, esta obra que salía del espacio expositivo para entrar en la vida –y lo hacía como resto espectral de lo que había sido una casa–, no arrastraba consigo el olor a sepultura y a cosa inerte del objeto museístico. Cincuenta años después de que Duchamp, Malevich y Marinetti lanzaran sus ataques iconoclastas, otro artista, Robert Smithson, seguía insistiendo sobre lo mismo. Y, al igual que aquéllos, lo hacía a través de un texto, esta vez, escrito en 1967: “Los museos son tumbas”¹¹ [véase “El museo”].

¹¹ Ibid.

La frase continuaba: "...y parece que todo estuviera convirtiéndose en un museo". El escultor avisaba de que, se hiciera lo que se hiciera, no había afueras más allá del museo. Lo de dentro y lo de fuera venían a ser lo mismo.

Un año antes, en 1966, y en otro texto, otro artista retomaba la idea de la destrucción de los límites entre el afuera y el adentro. Pero si Smithson lo hacía como una constatación de la disolución de todo en la lógica del museo, Allan Kaprow proponía una –imposible– disolución de todo en la vida: "*La línea entre el arte y la vida debe mantenerse lo más fluida, y tal vez lo más confusa, posible. La reciprocidad entre lo hecho por mano humana [man-made] y el ready-made se encontrará de esa manera en su potencia máxima. Llegados a ese punto, siempre sucederá algo que, si no es revelador, no será simplemente arte malo.*"¹²

Pasadas tres décadas, Artangel, la productora británica que ejecutó *House*, tomaba las palabras de Kaprow al pie de la letra. En los años noventa, no sería la única organización artística –aunque sí seguramente la más conocida– en embarcarse en proyectos con la premisa de que éstos se realizaran fuera del espacio galerístico. Otras productoras se implicaron en el mismo proceso, por ejemplo, consonni, fundada en 1997 por Franck Larcade.

Con el trasfondo de las estéticas relacionales, Larcade iniciaba consonni en Bilbao como un proyecto artístico personal que derivaría en productora. Recuerdo su insistencia *á la* Kaprow en reclamar un afuera fuera del museo, como si la salida física implicara una suerte de vía de purificación para el arte.

Pero lo cierto es que fuera olía a muerto tanto o más que dentro. En los noventa se estaba en pleno boom del arte, y la segunda parte de la frase de Smithson adquiría cada vez más sentido. Todo era museo. Éste se desbordaba por todas partes. Así, el boom del arte coincidía con otro boom, el de las ciudades. Los espacios urbanos se convertían en escenario de grandes operaciones urbanísticas, comerciales y mediáticas cuyo objetivo era obtener réditos económicos a través de incentivar el consumo. Era en medio de ese contexto donde surgirían las nuevas productoras de arte en el espacio público. Así, por ejemplo, Artangel produjo *House* con la participación económica de *Beck's Beer* y *Tarmac Structural Repairs*.

Pienso en todas las formas a través de las que el potencial crítico del *ready-made* duchampiano queda neutralizado¹³ –por no hablar de las múltiples maneras en las que eso le sucede al potencial crítico de toda expresión artística–. Y vuelvo a *House*, a lo que

¹² En Allan Kaprow: "Assemblages, Environments and Happenings" (1966). En Mariellen R. Sandford: *Happenings and Other Acts*. London: Routledge, 1994, pp. 235-245.

¹³ Una cuestión que Boris Groys ha analizado de forma extensa, y de cuya teorización bebe este texto.

recuerdo de ella. Lo que le permitió a la escultura de Whiteread sustraerse algo a la irrelevancia fue precisamente su carácter efímero. *House* mostraba de forma congelada y monumentalizada un espacio cotidiano del pasado reciente. Pero sólo lo hizo durante once semanas¹⁴.

La traducción

A finales de 1996, dejo la crítica y dejo el arte. Sólo he escrito durante tres años, poca cosa, pero me lo tomo a la tremenda. En lugar de dedicarme al arte, me dedicaré a la traducción, decido. Y me pongo a traducir un libro.

Antes de seguir adelante, debo decir que en aquel año dejo la crítica y el arte porque no sé para qué y para quién escribo. A eso se suma que no me gusta lo que escribo y cómo lo hago. La crítica que leo en castellano tampoco me gusta. Por el contrario, lo que leo en inglés me interesa. Me interesa porque me gusta el idioma.

La decisión de dedicarme a la traducción viene de forma natural: me gusta leer en inglés y me gusta escribir. Traducir no está lejos de la escritura. Te permite pasar tiempo entre palabras, leyéndolas, pensándolas y escribiéndolas. Tal como sucede con la escritura, traducir cansa.

El libro que me pongo a traducir tras abandonar la crítica se titula *The Sex Revolts*¹⁵, un libro sobre género y música. En aquel momento, una revelación. En 1997, participo en una mesa redonda. Una compañera de mesa me dice que es amiga de una de las autoras, Joy Press, y que ya ha acordado con ella la traducción del libro. Abandono la traducción.

En cualquier caso, aquélla seguirá persiguiéndome como una obsesión. De compañeros de camino, varios libros. Sobre todo, uno de ellos, de segunda mano, *After Babel. Aspects of Language and Translation*. La de la traducción es una tarea sin fin, señala su autor, George Steiner¹⁶. En la portada, una reproducción de *La torre de Babel*, un pequeño óleo sobre tabla pintado por Peter Brueghel el Viejo¹⁷.

A la entrada de la década siguiente, esa imagen de 1563 de una torre de innumerables pisos que en su parte alta comienza a derrumbarse mientras de un flanco sale una columna de humo adquiere tintes proféticos. En el panorama posterior a los atentados de las Torres Gemelas de 2001 se hablaba de traducción con un tono nuevo. La traducción

¹⁴ No era ésa la intención original de *House*. El debate público que generaron su instalación y su demolición da cuenta del vigor de la discusión pública en el contexto británico en los años noventa.

¹⁵ Simon Reynolds, Joy Press: *The Sex Revolts: Gender, Rebellion, and Rock'n'Roll*. London: Serpent's Tail, 1995.

¹⁶ George Steiner: *After Babel. Aspects of Language and Translation*. London-Oxford-New York: Oxford University Press, 1975.

¹⁷ El cuadro pertenece a la colección del museo Boymans-van Beuningen de Róterdam.

ya no es sólo un divertimento para gente ensimismada y amante de encerrarse en casa. En un mundo globalizado, la traducción cultural es una exigencia, una tarea imposible, un “proyecto político”¹⁸.

Yo seguiré a lo mío. Y pasarán los años. Hasta llegar al momento en que escribo esto. Es diciembre de 2016 y mañana se celebra la Navidad. Algo me devuelve al libro de Steiner, ahora mismo en franco proceso de desintegración física. A su portada, ésa que retrata la torre de Babel. Según el relato bíblico, en la destrucción de la torre por designio divino reside el origen de los distintos idiomas del mundo. También, el origen de la falta de entendimiento mutuo típico de los seres humanos.

Ese algo que me lleva al óleo de Brueghel el Viejo es una presentación de Andreas Wutz en Bulegoa z/b hace una semana. Su título, “Un lugar distante: un viaje a la historia lejana y la historia más cercana con la estética de Peter Weiss”¹⁹. El artista alemán cuenta de su visita a los lugares que Weiss recorrió en Albacete en los años setenta. El escritor viajó allí con el objeto de documentarse sobre la presencia de las Brigadas Internacionales antes de escribir *La estética de la resistencia*.

Con su fuerte acento alemán, Wutz nos habla de la Cueva de la tía Potita, que en realidad es una casa. Cuando el artista lo dice por primera vez, es “la tía Putita”, con el consiguiente regocijo, apenas reprimido, del auditorio. Durante la Guerra Civil, la Cueva de la tía Potita que no era una cueva sino que era una casa dejaría de serlo para convertirse en sanatorio mental de las Brigadas Internacionales.

Las Brigadas Internacionales. Intelectuales y artistas de todo el mundo que viajan a España a luchar por una causa justa. En medio de esa imagen ideal de solidaridad internacionalista, la Cueva de la tía Potita emerge como una anomalía, otro absurdo más de la guerra.

Wutz nos cuenta que, en el caso concreto de los brigadistas, se daba una circunstancia específica que se sumaba a las causas habituales generadoras de sufrimiento psíquico entre los combatientes de la guerra. En las Brigadas Internacionales se hablaba más de una veintena de idiomas. Muchos voluntarios tenían problemas para comunicarse, sobre todo, aquéllos de países con menor representación, como los “balcánicos, escandinavos o chinos”. Entre éstos, era habitual que aumentaran “los episodios de melancolía, estrés o depresión”²⁰.

¹⁸ Susan Buck-Morss: *Thinking Past Terror. Islamism and Critical Theory on the Left*. London: Verso, 2003.

¹⁹ La presentación se realizó el 17 de diciembre de 2016. Más información: <http://www.bulegoa.org/lugar-distante-viaje-historia-lejana-historia-m-s-cercana-con-est-tica-peter-weiss-andreas-wutz> (Última consulta: 10-04-17)

²⁰ Cándido Polo: “La confusión de Babel. Una controversia psiquiátrica sobre las Brigadas Internacionales”. En Manuel Requena Gallego y Rosa María Sepúlveda Rosa (coord.): *La sanidad en*

Alegoría de la traducción: la torre de Babel como manicomio para artistas e intelectuales en medio de una guerra.

*

Aunque no lo he dicho antes, escribir y traducir son las tareas que más disfruto y en las que me siento más cómoda. Tampoco he dicho que mi lengua materna es el euskera, una lengua en la que nunca escribo. Las pocas veces en las que he escrito en euskera, lo he hecho, como todo en esta vida, por razones sentimentales y tomándomelo a la tremenda.

Un día leo una entrevista a Enrique Vila-Matas. En ella dice algo así como: “Mi madre me enseñó que no está bien mentir. Mi lengua materna es el catalán. Por eso escribo literatura en castellano”.

Trato de justificarme y, parafraseando al novelista catalán, afirmo que mis razones para no escribir en mi lengua materna tienen que ver también con una cuestión de distanciamiento, aunque en mi caso no se deba tanto a una decisión metodológica, sino que es producto de la incapacidad y la vergüenza.

Leo lo que acabo de escribir. Me cuesta distinguir cuánto hay de verdad y cuánto de mentira. Lo digo en serio.

La crítica

En febrero del año 2000, empiezo de nuevo a escribir crítica. Lo primero que escribo es “Torres a punto de desmoronarse”, una reseña de una exposición titulada *La torre herida por el rayo* en el museo Guggenheim-Bilbao²¹. La reseña se publica en el *Mugalari*. En los años que seguirán, escribiré en el suplemento del diario *Gara* de forma habitual. Ése será el periodo en el que ejerceré la crítica con mayor dedicación.

Antes de proseguir, me gustaría definir la práctica con la que me identifico desde hace más de veinte años y que reinicié con el *Mugalari*. Recorro a *Wikipedia*: “Crítica de arte es la expresión de un juicio de valor sobre las obras de arte contemporáneo”²². Me sorprende que la definición no señale la dimensión pública de la crítica. Seguramente, no lo hace porque la noción de “juicio de valor” ya la incluye, porque la opinión es algo que se expresa de manera abierta, para todo el mundo, para que se sepa.

las brigadas internacionales. Cuenca: CEDOBI-Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 101-129.

²¹ Compuesta de artistas vascos, la exposición estuvo comisariada por Javier González de Durana. Miren Jaio: “Torres a punto de desmoronarse”. *Mugalari*, 19-02-00, p. 9.

²² En la entrada de “Crítica de arte”.

https://es.wikipedia.org/wiki/Cr%C3%ADtica_de_arte (Última consulta: 10-04-17)

El carácter público es por tanto inherente al género literario conocido como crítica de arte. Un carácter cuyos orígenes y desarrollo Terry Eagleton rastreará en *La función de la crítica*. El autor se centra en la evolución de la crítica literaria en Gran Bretaña. La crítica nace allí en el siglo XVIII en un contexto favorable, en el “espacio transparente de una esfera pública”²³. Para desarrollar su argumento, Eagleton se apoya en el marco conceptual propuesto por Jürgen Habermas en *Historia y crítica de la opinión pública* (1962).

Habermas se refiere con “esfera pública” a todo aquel “ámbito de nuestra vida social en el que pueda formarse una opinión pública”²⁴. Ese espacio autónomo de interacción discursiva desarrollado en cafés, revistas y periódicos será el que permita a partir del siglo XVIII el florecimiento de la crítica política y literaria. Con la irrupción de la cultura de masas y la industria cultural y el aumento del control coercitivo del Estado y del poder de los medios de comunicación y las corporaciones, la esfera pública terminará por desaparecer. Eso explica, volviendo de nuevo a Eagleton, que la crítica ahora mismo carezca de “toda función social sustantiva”²⁵.

*

No estoy segura de que con los párrafos anteriores haya conseguido explicar en qué consiste y para qué sirve, si es que sirve para algo, la práctica con la cual me identifiqué. Así que vuelvo a los años del *Mugalari*.

Escribí mi primera reseña en el suplemento cultural porque me llamaron. Me contaron que el diario *Gara* llevaba un año editando un suplemento cultural, y que en la redacción estaban interesados en incluir un apartado de tres páginas dedicado al arte. Entendían que, teniendo en cuenta el carácter específico del arte, y a diferencia del resto de apartados –libros, cine, teatro–, este apartado debía estar coordinado por alguien ajeno a la redacción, una persona del entorno artístico.

Así, durante la década larga que siguió, alrededor del *Mugalari* se formó lo más cercano a una esfera pública habermasiana –temporal, puntual y circunscrita a un entorno limitado– que he conocido en mi experiencia dentro del mundo del arte.

Toda una serie de condiciones de partida coincidieron para que eso fuera posible. Por un lado, se dio la circunstancia de que la redacción del periódico –caracterizada por una

²³ Terry Eagleton: *La función de la crítica* (1984). Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 1999, p. 11.

²⁴ La cita es de un texto que Habermas escribió a posteriori, en 1989, bajo el título “Public Sphere”. En Marris, Paul & Thornham, Sue (ed.): *Media Studies: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996, pp. 55-59.

²⁵ *Ibid.*, p. 9.

orientación editorial clara y firme en la mayoría de asuntos— diera carta blanca y decidiera no interferir en la sección de arte del suplemento. A esta autonomía se sumaba una segunda, la independencia con respecto de los intereses del sistema del arte, un sistema con una distribución de poderes a cuya influencia los medios de comunicación no suelen lograr sustraerse [véase “Las revistas de arte” y “La crisis”].

Las condiciones de autonomía por sí solas no son suficientes para que se dé una esfera pública, “un ámbito de intereses comunes, autoridades compartidas y poderes legítimos, junto a sus espacios”²⁶. Esas condiciones han de encontrarse con un contexto propicio. A principios de la década pasada, en el País Vasco existía ya una comunidad artística estable, una realidad heterogénea que se había consolidado en su mayor parte en la década anterior alrededor de Arteleku, el centro artístico del barrio donostiarra de Loiola.

A la serie de factores que se acaban de referir, hay que sumar otros condicionantes que ayudan a entender el fenómeno del *Mugalari* como esfera pública, como espacio para un diálogo abierto: la periodicidad semanal del suplemento —que imponía un ritmo de atención continuado—; la limitación, la única impuesta por la redacción del *Gara*, de que las reseñas, reportajes y entrevistas trataran exclusivamente sobre exposiciones realizadas en el territorio vasco o que tuvieran relación con su contexto —una limitación que propiciaba que la comunidad artística proyectara y produjera una mirada sobre sí misma—; la escala pequeña del contexto sobre el que se actuaba —el tamaño del País Vasco es pequeño, también el de su nutrida comunidad artística—; la cercanía, no sólo geográfica, sino de intereses —muchos de los participantes más activos eran artistas—; para terminar, la validación y el reconocimiento social relativo del arte contemporáneo en el contexto vasco —imposible de concebir sin la influencia y el poder persuasivo del relato cosmogónico construido por Jorge Oteiza—.

*

Alrededor del *Mugalari* se generó una situación de conversación abierta que fue posible gracias a que la comunidad artística local participó en el suplemento a lo largo de la década larga en la que funcionó. Lo hizo de distintas maneras y con distintos grados de intensidad. Entre las personas que tomaron parte en la conversación, había gente que producía arte, gente que visitaba exposiciones, gente que escribía y gente que leía. Todas esas personas hacían al menos dos de esas actividades en diferentes combinaciones.

Los contenidos de la sección de arte del suplemento gravitaban alrededor del formato de reseña. Dentro del género literario que es la crítica de arte, la reseña es el subgénero más

²⁶ Segunda frase de la entrada de “Esfera pública” en la Wikipedia. La frase continúa: “...frente a otro perteneciente a cada cual [el ámbito privado], inviolable, en el que no cabía inmiscuirse.” https://es.wikipedia.org/wiki/Esfera_p%C3%BAblica (Última consulta: 10-04-17))

modesto y menos valorado –tanto por quien escribe como por quien lee–. Paradójicamente, también es el subgénero central de la crítica y el más pegado a la función original de ésta, juzgar y explicar las obras de arte al público. Por esta razón, es el subgénero de la crítica que exige un mayor rigor y honestidad a quien escribe.

Escribir una reseña implica, entre otras tareas, transmitir a alguien que no ha estado allí la experiencia vivida frente a la obra en el tiempo y el espacio de la exposición. El ejercicio exige un esfuerzo por tratar de ponerse en el lugar del otro, un otro que no sólo es el lector que lee sino el artista que ha producido la obra. Un ejercicio que exige dos desplazamientos que pueden definirse como empáticos.

*

No estoy segura de que en los párrafos anteriores haya conseguido explicar en qué consiste y para qué sirve la crítica. Así que vuelvo al *Mugalari*. De la experiencia de escribir en el suplemento aprendí que, como cualquier otra práctica comunicativa, la crítica necesita interpelar a alguien, crearse un contexto de recepción propio. Ahí reside su capacidad performativa, así logra hacer a través de un decir. A diferencia de lo que me sucedió en la década anterior, ahora sí sabía para quién escribía, una comunidad de gente que una vez por semana compraba el periódico con el objeto de leer tres páginas de su suplemento cultural.

El comisariado

En 2002, me llaman para que realice un proyecto comisarial. Lo hacen porque, como ejerzo la crítica, se da por sentado que también me dedico al comisariado. Pero no es así. Así y todo, acepto la invitación. Lo hago porque se me propone colaborar con otra persona que sí trabaja como comisario además de como crítico y con el que podré aprender²⁷. A partir de entonces, trabajaré de manera ocasional en proyectos de comisariado, siempre por invitación y en colaboración con otros.

Vuelvo a las razones por las que se me invitaron a comisariar una exposición. A principios de la década pasada, en el contexto español, la figura del comisario como una figura autónoma con una función específica aún no resultaba clara y reconocible. El comisariado era aún un concepto borroso. Así, un comisario era alguien que a su vez escribía crítica en prensa, o trabajaba en un museo, o daba clases de historia del arte en la universidad, etc.

²⁷ Esa persona era Frederic Montornés. La exposición fue la XVIII Muestra de Arte Joven Injuve en su edición de 2002.

A lo largo de la década, se iniciaría una auténtica eclosión comisarial. Ésta no fue producto de una floración espontánea. Era fruto de un movimiento de cambio iniciado con las vanguardias casi un siglo antes. Fue entonces cuando el *ready-made* puso en evidencia que es el espacio expositivo el que connota y denota, y en última instancia determina, que un objeto cualquiera sea un objeto artístico. Siguiendo con el argumento duchampiano, seis décadas más tarde, en 1976, Brian O’Doherty señalaba en su célebre ensayo “Dentro del cubo blanco: anotaciones sobre el espacio galerístico” que el “contexto es el contenido”. El contexto al que se refería el artista y crítico era el cubo blanco, “la imagen arquetípica del arte del siglo XX”²⁸.

Esta posición central del cubo blanco dentro del mundo del arte que O’Doherty señalaba apuntaba también a otra posición central, la del artefacto estético que el cubo blanco contiene, la exposición. Este dispositivo que organiza y dispone una serie de obras de arte dentro del espacio expositivo es el objeto estético propio del comisariado. Porque, de la misma manera que los artistas hacen obras de arte y los críticos escriben reseñas y ensayos críticos, los comisarios hacen exposiciones.

A principios de los años setenta, y a través de una serie de grandes muestras –*When Attitudes Become Form*, en 1969 en la Kunsthalle de Berna, *documenta 5* en 1972, etc.–, Harald Szeemann definía la figura del comisario en su sentido actual de hacedor de exposiciones. La persona que ejerce el comisariado es aquella que dispone en un espacio una serie de obras de arte y dota al conjunto de un contenido discursivo. Separando el término de su acepción original próxima a las labores del conservador de museo, Szeemann se alejó así de “la mezcla de burócrata y empresario cultural” con la que se asociaba la figura, y emergió como un profesional independiente de la institución, una suerte de artista que pretendía “crear poemas espaciales”²⁹ con sus exposiciones. Así, el comisario suizo investiría la figura comisarial de un estatus autorial cercano al del artista –aunque la función del comisario se encuentre también muy próxima a la del editor–.

En cualquier caso, no sería hasta cuatro décadas más tarde que, junto a la proliferación de bienales y grandes exposiciones por todo el mundo –entonces se hablaba de un fenómeno global de “bienalización del arte”–, la figura del comisariado alcanzó la visibilidad y la centralidad que tiene en la actualidad.

*

²⁸ Brian O’Doherty: “Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space” (1976).
<http://www.societyofcontrol.com/whitecube/insidewc2.htm> (Última consulta: 10-04-17)

²⁹ Daniel Birnbaum: “When Attitude Becomes Form”. New York: *Artforum*, 43 Vol., Artforum Inc., Summer 2005.
<http://www.radicalmatters.com/metasound/pdf/Harald%20Szeemann%20%20When%20attitude%20becomes%20form%20-%20Daniel%20Birnbaum%20on%20Harald%20Szeemann.pdf>
(Última consulta: 10-04-17)

Y aquí estamos. Han pasado quince años desde que me llamaron para comisariar una exposición porque me dedicaba a escribir crítica. Lo cierto es que, si antes había muchos más críticos que comisarios, ahora sucede justo lo contrario: es difícil dar con un crítico en activo; hay más necesidad de comisarios que hagan exposiciones que de críticos que escriban reseñas de exposiciones.

Ahora hay más gente que se dedica al comisariado y menos que lo haga a la crítica. Miremos a los dos haceres. Los dos tienen en común su función de intermediación. Los dos actúan como mediadores entre las obras de arte y el público. De hecho, siguiendo la argumentación de Boris Groys, tanto el comisario como el crítico representan y sirven a ese público³⁰.

Sin embargo, es mucho también lo que separa a los dos haceres. Tratar de definir las diferencias entre el comisariado y la crítica es un ejercicio comparativo interesante, ya que da a ver la estructura del sistema del arte, así como los cambios que ha experimentado en las últimas décadas. En lo que a mí respecta, es un ejercicio de mayor interés aún, ya que me permite explicarme qué es lo que hago y por qué hago lo que hago.

Una vez realizado el ejercicio comparativo, puede decirse que la crítica sale perdiendo tras la operación [véase “La crisis”]. Pártase del medio en el que opera cada hacer. El comisariado trabaja en el espacio expositivo, el espacio en el que las cosas –la exposición– suceden, y lo hace en diálogo, un diálogo directo con los artistas, con sus obras, con todos aquellas personas que trabajan en la institución –montadores, diseñadores, etc.–. Por su parte, en la crítica, caso de que ese diálogo –con el lector, con la obra de arte, con el artista, con el comisario– se produzca, siempre lo hace en diferido.

Se acaba de señalar la cuestión central que diferencia un hacer del otro, una cuestión de posición con respecto del momento expositivo. El comisariado trabaja de forma propositiva, porque una exposición es siempre algo que se arma y construye. Y lo hace en presente, en el tiempo presente de la exposición. Por su lado, la crítica, es reactiva, responde a la propuesta que es toda exposición. Por ello, siempre trabaja a posteriori, después de que la exposición se haya abierto al público –y mucho tiempo después de que

³⁰ Groys esgrime el argumento de forma separada en dos ensayos. Así, en referencia a la figura del crítico, apunta en “Critical Reflections”: “En aquel momento, no se le consideraba como un representante del mundo del arte sino estrictamente como un observador externo cuya función era juzgar y criticar obras de arte en nombre del público”. En cuanto a la figura comisarial, señala en “The Politics of Installation”: “El comisario administra este espacio expositivo en nombre del público, como un representante del público”.

Boris Groys: “Critical Reflections” (1997). En James Elkins (ed.): *The State of Art Criticism*. New York & London, Routledge, 2008, pp. 61-69.

Boris Groys: “The Politics of Installation”. *E-flux Journal*, # 02, January 2009.

<http://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/> (Última consulta: 10-04-17)

las obras se hayan realizado—. Y lo hace en un lugar que no es aquél en el que las cosas suceden. La crítica llega tarde.

La crisis

En 2008 estalla la crisis, crisis del sistema. También lo hace mi crisis personal, crisis con la crítica. Ese año empiezo a escribir en *Babelia*, el suplemento cultural de *El País*. Lo hago ocasionalmente. Me pagan bien. Pero no comparto los criterios editoriales. En ocasiones, se me sugiere que escriba sobre cierta exposición. Intuyo que los motivos tienen que ver con intereses internos del periódico —relacionados con quién paga la publicidad de sus páginas o quién es miembro del consejo asesor de tal o cual museo—. En ocasiones —intuyo que por los mismos motivos—, censuran partes de alguna reseña que escribo.

Ése no es sin embargo el motivo principal para que todo alrededor se me aparezca en pleno proceso de derrumbe. Tengo la impresión de que ya nadie lee crítica, de que las revistas de arte y los suplementos culturales ya no se leen. Mi intuición se fundamenta en la experiencia propia. Últimamente, ya no leo crítica de arte. No me enorgullece confesarlo. Si yo misma —que en mi currículum vitae me identifico con un “es crítica de arte”— no leo crítica, no puedo esperar que otros lo hagan.

Como me sucedió a finales de los años noventa, me faltan el entusiasmo y el deseo que antes mostraba ante la portada de una revista de arte. Y, cuando me pongo a escribir, ya no sé para qué y para quiénes escribo. Lo que escribo me resulta cada vez más irrelevante. Algo ha cambiado sin embargo con respecto de los años noventa. Mi crisis con la crítica ya no es sólo cosa mía. Mi crisis con la crítica es *la crisis de la crítica*.

*

Súbita pérdida de sentido e incremento agudo del sentido de realidad.

*

A finales de la primera década del siglo, el mundo entra en una recesión profunda. Lo hace junto con todas las cosas que contiene. Estamos en medio de una crisis sistémica, se nos dice a todas horas, que señala un cambio de ciclo histórico, que es evidencia de una nueva mutación en el desarrollo del capitalismo y signo del derrumbe definitivo del proyecto moderno. Sus dimensiones y lo incierto de su evolución nos superan y desbordan.

Dentro de este relato general apocalíptico, la crisis del género periodístico-literario conocido como crítica de arte se aparece como un síntoma menor, un relato particular y

de pequeña escala, nada dramático y más de andar por casa. En él confluyen dos derrumbes locales.

*

Primer derrumbe. En los últimos años, hemos asistido a cómo la prensa impresa sucumbía a la irrupción de Internet y sus medios sociales –blogs, Facebook, Twitter, etc.–. La revolución en las tecnologías de la información no es el único motivo que explica el declive de la prensa tradicional. El hecho de que los grandes medios estén en manos del capital financiero y de que éste controle sus contenidos es también una de las razones del desplome, en este caso, desplome de credibilidad.

La era de Internet. Si antes teníamos que ir a la hemeroteca para consultar la prensa disponible, ahora, sin salir de casa, en un par de segundos y en un solo vistazo a esas pantallas a las que miramos todo el tiempo, podemos acceder a todo lo que deseemos –si bien resulta difícil decidir qué se desea cuando todo está accesible todo el tiempo–. De una cantidad limitada de opiniones en unos cuantos medios, hemos pasado a una proliferación ilimitada de opciones y de opiniones. Han cambiado las formas en las que se escribe, los lugares en los que se escribe y las formas en las que se lee. Leemos más, pero leemos de otras maneras, fragmentadas y en paralelo, y nos queda mucho por leer.

La opinión pública. Ya no es el monopolio exclusivo de los medios de comunicación. Algunos hablan de un renacer de la esfera pública habermasiana al abrigo de las comunidades virtuales nacidas en Internet. Tal vez sea más apropiado hablar de una infinidad de esferas que circulan por el cosmos de manera autónoma e insular, inabarcables en su totalidad e incomprensibles para quienes quedan fuera de ellas.

La opinión en la era de Internet. Ahora se conforma de formas complejas y corales, menos monolíticas, también más confusas y difíciles de entender y valorar. Viene de todas partes y llega a todos lados. Todo lo que antes era privado ahora es público. Expresar la opinión propia se ha convertido en algo que se hace “sin más”, sin motivación y sin motivo, con el único objeto de “expresarse”.

La opinión. Mientras escribo esto, se me ocurre lo paradójica que resulta la expresión “opinión privada”, y lo mucho que recuerda a otras como “nieve negra” y “agua seca”. Opinar, hacer un juicio de valor, sólo tiene efecto cuando se hace de manera pública. Opinar, hacer un juicio de valor, ha sido tradicionalmente la función –y el monopolio– de la crítica.

*

Segundo derrumbe. Éste me interpela de manera directa, y me hace preguntarme qué es lo que hago aquí. Me refiero a la crisis de la crítica de arte, de la crítica

institucionalizada. Hay toda una serie de razones internas del sistema del arte que dan cuenta de cómo la evolución de la crítica de las publicaciones periódicas especializadas se ha encaminado hacia una pérdida de, como se decía en otro lugar citando a Eagleton [véase “La crítica”], “toda función social sustantiva”, si bien el autor británico se refería a la crítica literaria y su conversión en mero soporte publicitario al servicio de los intereses del mercado. Si nos centramos en el ámbito concreto de la crítica del arte, a ese argumento que Eagleton formulaba en 1984, se le suman hoy otras razones.

Antes de explicar los motivos por los cuales la crítica de arte ha perdido su función y su lugar sustantivos, se hace preciso definir cuál era la función de la crítica cuando ésta ocupaba un lugar. La relevancia de la crítica clásica –la crítica nacida en el siglo XVIII– radicaba en que era ella la que validaba la obra de arte a través de un juicio de valor establecido de forma discursiva. El crítico era así una figura autorizada, un juez que, en tanto que representante de la opinión pública, del público general, se colocaba frente al arte como una autoridad externa.

*

Como todos los grandes cambios estructurales del arte, el inicio de la pérdida de función de la crítica se inicia con la aparición de las vanguardias. A continuación, se analizarán tres vertientes o derivas que confluyen en una única caída, la de la crítica de arte en la irrelevancia.

Comencemos con la primera deriva: a partir de principios del siglo XX, el arte moderno se entenderá como un cuestionamiento continuo de sí mismo y de la institución que lo acoge –el sistema del arte–. Siempre en pos de lo nuevo, la lógica moderna demandará una ruptura con la definición establecida de lo que es el arte, así como la producción de nuevas definiciones. Una de las principales implicaciones de esta demanda será que las propias obras de arte se mostrarán como aparatos discursivos que reflexionan sobre sí mismos.

Relacionada con la anterior, nos encontraremos con una implicación derivada: los artistas comenzarán a reflexionar de forma discursiva sobre lo que hacen. Aquí no nos referimos a aquellos artistas que compatibilizarán su hacer artístico y la crítica como dos actividades separadas, a la manera del Baudelaire poeta y crítico –si bien, sobre todo a partir del último tercio del XX, algunos artistas se dedicarán a escribir crítica como forma de ganarse parte del sustento–. Ya que hacer arte consiste en trabajar con el lenguaje y su materialidad, hacia finales del XIX –puede pensarse en Cézanne o en Mallarmé– surgirá un nuevo tipo de artista que desarrollará formas reflexivas sobre su hacer desde ese mismo hacer, formas que en ocasiones, aunque no necesariamente, serán discursivas y escriturales.

Eso se hará especialmente evidente con la eclosión en los años sesenta de diversas prácticas, entre otras, las conceptuales. Distintos artistas –por citar algunos del contexto estadounidense, Lee Lozano, Robert Morris, Martha Rosler o Robert Smithson– comenzarán a generar aparatos textuales. Éstos podrán presentarse indistintamente en el espacio de la crítica institucionalizada –las revistas de arte–, o integrados de manera orgánica dentro de las propias obras de arte. Con el paso del tiempo, esa tendencia no decrecerá. Miro a mi alrededor y me encuentro con que en mi entorno inmediato son en su mayoría artistas quienes ahora mismo están realizando una mayor aportación textual y discursiva en el campo del arte.

*

Ya han aparecido las primeras y profundas grietas en el monopolio discursivo que en origen ejercía la crítica clásica. Pasemos a la segunda deriva que conduce al escenario actual de derrumbe de la crítica. En otro lugar [véase “El comisariado”], se ha hecho referencia a la posición de centralidad que en la actualidad ocupan el cubo blanco, la exposición y el comisariado dentro del sistema del arte, y cuyos orígenes pueden rastrearse parcialmente en la operación denotativa del *ready-made* duchampiano. También se ha referido cómo, en consecuencia, la figura del crítico ha perdido influencia frente a la del comisario.

Y aquí, volvemos a Internet, a la red de redes responsable del hundimiento de la prensa impresa, el soporte tradicional de la crítica de arte. También regresamos a la reseña, de la que en otro lugar [véase “La crítica”] se ha dicho que es el subgénero menor y central de la crítica de arte, el más pegado a la función original de ésta, que consiste en juzgar y explicar las obras de arte al público.

Si la reseña es el subgénero menor y central de la crítica, lo mismo puede decirse de la nota de sala de una exposición con respecto del aparato discursivo desplegado por el comisariado. Antes de Internet, la nota de sala había que ir a buscarla, tal como su nombre indica, a la sala de exposiciones. Caso de no llegar a esta última, siempre nos quedaba la reseña de la revista o el suplemento, que leíamos cómodamente en nuestra sala de estar. Pero hoy en día, las notas de sala circulan por doquier. Llegan a nuestra sala antes de que nosotros hayamos llegado a la exposición, antes de que la reseña haya salido publicada.

El fenómeno global de *e-flux*, la plataforma digital que a diario bombardea su inacabable lista de contactos con la información de las notas de sala de las exposiciones que se organizan en medio mundo –mientras el otro medio pugna por entrar en el catálogo de anunciantes de la plataforma–, es el que mejor explica cómo la nota de sala, la unidad menor de la discursividad generada por el comisariado, ha sustituido y llega a todas

partes antes y mejor que la reseña de la exposición, la unidad menor de la discursividad generada por la crítica.

Plataforma surgida en 1998 como iniciativa gratuita de un grupo de artistas, *e-flux* es ahora mismo una lucrativa empresa, prueba de que, hoy más que nunca, quien controla la difusión de la información es quien tiene el poder. Siguiendo con esto, y para terminar este apartado, me gustaría apuntar a dos conglomerados empresariales del sistema del arte, *e-flux* y *Frieze*, los dos asociados a una revista. Cada uno de ellos ilustra un momento de la evolución reciente del sistema del arte y la crítica.

Inaugurada en 1991, en los años del despegue del arte contemporáneo, *Frieze* fue la revista que más leí durante años. Con la creación en 2003 de la famosa feria londinense del mismo nombre, *Frieze* asumió un rol activo dentro de la burbuja del mercado del arte de aquellos años.

Creada dentro de la plataforma *e-flux* en 2008, dos meses después de la caída de Lehman Brothers, *e-flux Journal* es seguramente una de las revistas de crítica de arte más seguidas y leídas en la actualidad. Yo, al menos, sí la leo. Tal vez lo haga porque, entre otras razones, su anuncio llega puntualmente a mi cuenta de correo y el acceso a sus contenidos es gratuito. *e-flux Journal* publica ensayos, nunca reseñas de exposiciones. Sus anuncios diarios, acompañados de notas de sala, ya se encargan de informar de las exposiciones de medio mundo.

*

Al analizar la pérdida de relevancia y función de la crítica con el inicio del arte moderno, me he centrado en la práctica artística y el comisariado, y en la capacidad de la obra de arte y la exposición para validarse discursivamente a sí mismas. Pero no me he detenido en la crítica y en quienes la escriben. Pasemos pues a la tercera y última vertiente de esta argumentación que explica el desplome de la crítica en la irrelevancia y la insolvencia.

Más arriba se mencionaba cómo el crítico en la era de la esfera pública actuaba como representante del público [véase también “El comisariado”]. El crítico era alguien ajeno al mundo del arte, que ofrecía su juicio de manera desinteresada. Con la irrupción de las vanguardias, eso cambiará. El crítico se convertirá en miembro y participante activo del mundo del arte. Un arte que, colocado a la vanguardia de la sociedad, se convertirá en agente transformador de ésta y hablará un nuevo lenguaje aún ininteligible. Siguiendo con esto y con la argumentación de Boris Groys en “Critical Reflections” [véase “El comisariado”], el crítico ya no hablará al público desde el público, sino que lo hará desde el arte al público del futuro, a la “nueva humanidad”³¹.

³¹ Ibid., p. 62.

Así, la crítica se alejará de su lugar de origen, el público, para acercarse a aquello con lo que se confrontaba, el arte, hasta integrarse en él como una función interna. Este desplazamiento colocará al crítico en una posición paradójica. Por un lado, el público le tratará con desconfianza, como a un personaje antipático que le mira con condescendencia desde las alturas. Por otro, los artistas tampoco mirarán con buenos ojos a una figura que representa un poder censor y sancionador. El crítico no es “uno de los nuestros”, sino alguien investido de autoridad y poder –los que le confieren la atalaya del medio en el que escribe–. No hay más que pensar en la figura aristocrática y despótica de Clement Greenberg, o en todos esos textos del siglo pasado en los que el artista critica al crítico que le critica.

Hoy, la situación ha cambiado. Ya no estamos en los tiempos de las vanguardias históricas. Tampoco en aquéllos en los que Groys escribía su ensayo, publicado por vez primera en *Artforum* en 1997. Ahora mismo, el crítico ni legitima ni valida. La figura del comisario ha sustituido a la del crítico como figura sancionadora y antagonista del artista –es el comisario el que decide quién “es” y quién “no es” en el mundo del arte–. Mientras, el artista, dirige su mirada al resto de artistas en busca de complicidad y validación. Parafraseando a Jean Genet parafraseado por Txomin Badiola: “No hay más autoridad moral que la de otro artista.”

El crítico ha quedado fuera de juego en la constelación de deseos del arte. Él se ve a sí mismo como alguien cercano al artista, pero eso no implica que este último le vea como alguien cercano a él. Por su lado, el público ve al crítico como alguien lejano, mientras el crítico tampoco se ve cerca de ese público del que en origen formaba parte. En cuanto al comisario, éste no necesita especialmente la sanción o el dictamen del crítico. Al crítico ya no le desea nadie, ni siquiera él mismo, que se ve lejos, a miles de millones de kilómetros de sí mismo, disociado, mientras trata de imaginar un lugar para sí en un universo cambiante al que siempre llega tarde y donde ya no parece tener sitio.

Lo colectivo

En 2010, formo con otras tres mujeres Bulegoa z/b, una oficina de arte y conocimiento³². Es la primera vez que me embarco en algo así. Me refiero a un proyecto de colaboración, una empresa con aspiraciones de permanencia donde trabaja más gente que no soy yo.

Siempre me he visto a mí misma como una empresa de colaboración con aspiraciones de permanencia donde sólo trabajo yo. Pienso y trabajo mejor cuando estoy sola. El resto, hace ruido.

³² Las tres mujeres son Beatriz Cavia, Isabel de Naverán y Leire Vergara.

La de arriba es una creencia errónea. Para empezar, la gente con una vida normal y privilegiada como la mía nunca está sola. Por otro lado, nadie es capaz de hacer algo, pensar incluido, sin la ayuda de otra gente. Lo queramos o no, siempre tenemos gente alrededor, todo el rato. Gente que nos dice cosas desde el otro extremo de la mesa, gente que nos habla al otro lado del teléfono, gente que nos cuenta cosas en las páginas de un libro. Gente que hace ruido.

Sea como sea, arrastro esa creencia narcisista e insular desde la infancia.

*

Unos meses antes de abrir las puertas de Bulegoa z/b, viajo con unos amigos a Santo Domingo de Silos. Hemos ido a pasar unos días aprovechando que Ibon Aranberri inaugura *Gramática de Meseta* en el monasterio. Una mañana, tres de nosotros vamos al oficio de Laudes de las siete y media de la mañana. A la salida, subimos por una ladera. Nos sentamos junto a una cruz y disfrutamos del paisaje. Inspirados por la quietud del momento, con el monasterio ahí abajo, hablamos de cómo sería llevar una vida retirada dedicada al *ora et labora*. A los tres nos seduce la fantasía de una vida recluida y en silencio, tácitamente ordenada por los sonidos regulados de las campanas, los cánticos gregorianos y los pasos sobre la piedra.

Durante varios años, fantaseo de manera intermitente y recreativa con la idea del retiro monástico. En la fantasía coinciden dos pulsiones, la de la vida en soledad y la de la pertenencia a una comunidad. Aunque sé que no hay vida menos libre y más sujeta a un orden que la monástica, en mi fantasía de retiro conventual, la primera pulsión, la de la libertad individual, domina sobre la otra. Al fin y al cabo, no es más que una proyección mía, un espejismo.

En los últimos años, es la última cuestión, la de cómo pensar una vida en común, la que anda por todas partes. La propia idea de abrir Bulegoa z/b responde en cierto modo a esa preocupación. La ubicuidad del asunto se debe a varias razones. Por un lado, están las tecnologías del nuevo siglo, que nos han dotado de la capacidad de estar conectados y en comunicación siempre que queramos. Esta facultad recién adquirida nos obliga a pensar en nuevas formas de vivir y organizarnos. Por otro lado, está la circunstancia paradójica de que, a mayor conectividad, más encerrados y ensimismados en nuestras cosas estamos y queremos seguir estando. Somos individuos cada vez más indiferentes a los padecimientos ajenos. Gente a la que le molesta el ruido que hace el de al lado, mientras juguetea con la fantasía de vivir una vida fuera del mundo.

*

Con el objeto de acercarme lo más posible a mi ideal de vida, me atrincheré en los libros, una buena manera de acceder a los otros a la vez que se evita el contacto directo. Topo con uno, *Cómo vivir juntos*. Me sorprende que un libro con un título así proceda de la pluma de Roland Barthes. Por otra parte, sólo alguien como él, un grafómano empedernido al que me imagino pasando horas encerrado en su habitación y sentado frente a su mesa, podría escribir un libro sobre cómo conciliar la pulsión por vivir en soledad y el anhelo por pertenecer a la manada.

En *Cómo vivir juntos*, una no se encuentra con el escribir gozoso y fluido característico del autor. La escritura es rápida y entrecortada. Subtitulado *Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*, el libro recoge los apuntes de las lecciones que Barthes impartió entre 1976 y 1977. Allí habla de su “fantasma”, la idiorritmia:

“Algo como una soledad interrumpida de manera regulada. (...) En el Monte Athos: conventos cenobíticos + monjes a la vez aislados y vinculados dentro de cierta estructura (...). Cada sujeto tiene allí su propio ritmo.”³³

*

Vuelvo a 2010, al momento en el que se abre Bulegoa z/b. En el tiempo que seguirá, reconozco en mí la tensa coexistencia de dos pulsiones: la pulsión por ser libre, por dedicarme a mi trabajo personal, frente al deseo de pertenecer, de implicarme en un proceso colectivo. De esa fricción entre “lo que yo quiero y necesito” y “lo que el proyecto demanda y necesita y el resto quiere y necesita” surge toda una serie de fallas y discontinuidades.

De eso va la vida. Todo el tiempo. Por ello, me cuesta pensar en esta experiencia de colaboración concreta como algo parecido a la idiorritmia de los monjes del monte Athos del siglo X que describe Barthes, como esa constelación armónica y fluida de cuerpos danzantes que negocian las distancias que los unen y los separan dentro de un espacio delimitado, cuerpos que se agrupan y se dispersan en una coreografía dinámica y ordenada.

Para empezar, lo que el escritor describe en su libro no es más que es una serie de “experimentaciones ficticias sobre un modelo, el más clásico de los cuales es la maqueta”³⁴. Y, mientras la realidad es cambiante y dinámica, algo que se mueve y evoluciona de maneras intempestivas e inciertas, una maqueta es siempre fija e inalterable. Es un ideal, una proyección, un espejismo, algo a lo que la realidad nunca podrá, ni deberá, someterse.

³³ Roland Barthes: *Cómo vivir juntos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, p. 49.

³⁴ *Ibid.*, p. 56.

La figura de la maqueta me trae a la cabeza un plano, una maqueta bidimensional que estudiamos en clase de Historia del arte medieval en 1989. El documento del siglo IX recogía el plano simétrico y regular del recinto del monasterio de Saint Gall, al igual que el de Silos, un monasterio benedictino. El diseño nunca llegaría a ejecutarse. Por sádico y extravagante capricho del profesor³⁵, estudiamos el plano tres días por semana a lo largo de cuatro meses. Cuando con cada nueva clase volvíamos como siempre sobre el plano, el monasterio se nos aparecía allí, intacto e ideal transcurridos once siglos, dispuesto a que recorriéramos sus numerosas dependencias de planta regular sobre la cada día más ajada fotocopia: casa abad, granero, patos, gallinas, plantas medicinales, huerto frutales, cementerio + huerto, letrinas monjes, cilla, molino, cervecería, establo caballos + bueyes, templo, claustro, sacristía, biblioteca, escuela exterior, casa séquito real, casa peregrinos pobres...

*

Vuelvo a la oficina de arte y conocimiento que abro junto con otras tres mujeres en 2010. Un proyecto de colaboración que, como todo aquello que se desarrolla en el plano de la realidad, se aleja de la conjunción armónica de idiorritmias soñada por Barthes, de la perfección regular e ideal de los espacios del plano de Saint Gall, un monasterio que nunca llegó a construirse. Porque lo que sucede en el plano de la realidad es todo aquello que se asocia, en palabras de Sara Ahmed, a “la confusión de lo experiencial, el despliegue de los cuerpos en el mundo y el drama de la contingencia, cómo nos afecta lo que tenemos cerca”³⁶.

Cuando empezamos, las cuatro sabemos que el hecho de que seamos mujeres no es casual y que, a pesar de los escrúpulos y tendencias naturales de cada cual, queremos trabajar y abrir un espacio juntas. Sin embargo, aún no sabemos bien qué será. En un principio, colaborar consistirá en conversar, compartir ideas y perspectivas. A eso se le puede definir como una “puesta en común de las distancias”, tal como Barthes se refería a la vida de los monjes del monte Athos³⁷. Pero lo cierto es que, más allá de las ganas, aún no tenemos nada.

La oficina se irá construyendo en el hacer, un hacer que se conformará como una conversación que implica tomas de posición por todas las partes. Conforme avanza la conversación, es habitual que las posiciones cambien. Inevitablemente, de este proceso continuo de discusiones y desplazamientos, surgen cosas. Así, con el tiempo, donde antes no había nada, ahora hay algo.

³⁵ Digo sádico porque al comienzo del curso el profesor nos avisó de que nada de lo que viéramos en las clases entraría en el examen. Recuerdo su expresión de gozo mientras contemplaba las nuestras, que denotaban ansiedad y perplejidad.

³⁶ Sara Ahmed: “Happy Objects”. En Melissa Gregg & Gregory J. Seigworth (eds.): *The Affect Theory Reader*. Durham / London: Duke University Press, 2010, p. 30.

³⁷ *Ibid.*, p. 49.

El hacer en forma dialogada no es fácil. Implica una negociación continua. Encontrar el punto justo donde cada cual se encuentra cómoda es trabajoso. Hay que aceptar que, por mucho que se apele a la horizontalidad, en un trabajo de colaboración existen liderazgos y sometimientos, indolencias y susceptibilidades, empujes y resistencias, formas de hacer y de entender contrapuestos y diferentes. El punto de encuentro siempre es inestable. Es un punto de fricción.

De la misma manera que la tendencia natural e innata de los individuos es satisfacer sus necesidades individuales, la de una estructura es afianzarse en las costumbres y hábitos adquiridos que la han ido constituyendo. A esta inercia se la conoce como institucionalización. En un proyecto colectivo, es importante identificar las inercias y revisar los hábitos adquiridos, frenar el anquilosamiento institucional y reorientar el impulso hacia otro lado. No es fácil.

Y así pasan siete años. Lo que sucede es que lo que ahora tenemos delante no se parece exactamente a la idea que cada cual tenía del proyecto cuando lo iniciamos. Pero ahora, lo que hay ahí es algo más que el mero punto de encuentro entre varias personas que ponen en común sus distancias. Esa empresa de colaboración con aspiraciones de permanencia donde trabaja más gente que no soy yo ahora es autónoma. Se alza como un ente exento, una realidad tridimensional de superficies imperfectas y rugosas.

*

Retomo un texto no publicado que escribí en 2006. Uno de los apartados trataba sobre la propiedad intelectual y la autoría, y se preguntaba por dónde está la contrapartida a los derechos de autor, dónde quedan los “deberes de autor”. Una nota al pie, que pego a continuación, contraponía la lógica que rige la propiedad individual a la que regula la comunal:

“Escuchado al guía de montaña Edwin Rey Ezpeleta en Santa Marta en julio de 2006: los indios *cogi*, habitantes de las montañas de Sierra Nevada al norte de Colombia consideran que los ‘hermanos menores’, aquéllos que, no siendo originarios de la Sierra, llegan a ella –ejército colombiano, guerrilleros, paramilitares, narcotraficantes, arqueólogos, científicos y turistas en busca de emociones, gente del mundo occidental–, invierten la relación natural del par ‘derechos y deberes’. Así, argumentan los *cogi*, primero vienen los deberes y después los derechos. Sólo así se garantiza la cohesión y la paz social en una comunidad donde no existe la propiedad privada y las relaciones sociales se basan en la solidaridad por encima de los intereses individuales. Sin embargo, los ‘hermanos pequeños’, dicen los *cogi*, anteponen los derechos del individuo a los deberes de éste para con la comunidad. Es por esto que reina el caos en el mundo de los ‘hermanos pequeños’, caos planetario que amenaza

el microcosmos de la comunidad de unos pocos miles de ‘hermanos mayores’ de Sierra Nevada.”³⁸

Lo contemporáneo

A finales de 2015 decido escribir la tesis. Una tesis basada en la práctica cuando la práctica propia es la crítica de arte. Aunque hace años que no escribo crítica de forma regular, insisto en identificarme de ese modo [véase “La crisis”]. Insisto en tener una práctica a la que apenas me dedico.

He dicho “tener una práctica”. Una práctica no es algo que se tiene. Una práctica es algo que, valga la redundancia, se practica, que se hace en el hacer.

“Me llamo Miren Jaio y soy crítica de arte”. Hay algo patético en reivindicar que se hace algo que no se hace, que se es algo que no se es.

Y ahí llega la tesis. Un lugar que durante un tiempo me permitirá escribir crítica. Hace unos años, no se me hubiera pasado por la cabeza pensar que un formato académico iba a dotar temporalmente de sentido a lo que hago.

*

Como ya he dicho en otro sitio [véase “La crisis”], no escribo crítica porque ya no encuentro lugares para hacerlo. Se me dirá que lugares justamente hay de sobra y que, caso de no encontrarse uno adecuado, lo mejor que una puede hacer es inventarse uno propio [véase “Lo colectivo”]. A eso respondo diciendo que no me veo capaz de generarme un lugar, un contexto propio desde el que escribir. Me faltan el deseo, el ánimo, la convicción, la ambición, la perseverancia, la disciplina, el plan general. Ante esta serie de carencias, lo mejor que se puede hacer es buscarse y propiciarse excusas puntuales, como este ejercicio de tesis.

Además de las que acabo de señalar, siento que a día de hoy carezco de otras facultades indispensables para el desempeño de la crítica. Me centro en dos de ellas: tener una opinión e interesarme por lo novedoso.

*

Por definición, la crítica de arte es la expresión de un juicio de valor, de una opinión con respecto de una obra de arte. Por mi parte, cuando escribo crítica, mi intención primera nunca es expresar una opinión.

³⁸ El texto, titulado “Un caso práctico de edición”, lo escribí como texto de precalentamiento de *Periferiak 07*, un proyecto de eventos alrededor de la idea de edición en el que colaboré con Oier Etxeberria en 2007.

Para explicitar mi posición con respecto de la cuestión, decido parafrasear a la artista Azucena Vieites parafraseando a Harry el Sucio: “Así como todo el mundo tiene culo, todo el mundo tiene opinión”. En el mundo hay muchos culos. Y aún hay más opiniones. En tiempos en los que éstas proliferan en infinidad de mensajes de un máximo de 140 caracteres y en una sucesión de clics compulsivos y casuales sobre un icono que dice “Me gusta”, la noción de opinión parece haber perdido el sentido que alguna vez tuvo. También la de la crítica.

Ya que mi motivación primera al escribir un texto no es expresar una opinión, ¿qué es entonces lo que trato de decir cuando escribo? Lo que normalmente me mueve a escribir un texto de crítica es el deseo de expresar en palabras y lo más fielmente posible una experiencia frente a un artefacto estético –una escultura, una película, una exposición, un libro, etc.–. Esa experiencia subjetiva está compuesta de sensaciones e ideas complejas que a menudo son contrapuestas y cambiantes, y que no es posible expresar en un clic casual o en una serie de mensajes de 140 caracteres. Tratar de explicarse lleva tiempo. Entiendo que esta motivación la comparte la mayor parte de la gente que escribe crítica³⁹. También entiendo que la gente cada vez tenemos menos tiempo para leer todas las cosas que se han escrito.

Idealmente, en el proceso de escribir un texto de crítica, más que una opinión, lo que se trata de manifestar es una posición. La idea de posición puede leerse en términos bélicos, como un punto fijo e invariable que se gana, se toma y se defiende, y que también se pierde. O también puede entenderse como la forma en la que algo o alguien está colocado, una postura, un estar frente al mundo.

*

En 2015, me regalaron por mi cumpleaños un pañuelo diseñado por la artista Lorea Alfaro. Sobre la seda blanca aparece serigrafiado el siguiente motivo, en distintos tamaños y en colores azul, negro y rojo:

O	P
P	O
I	S
N	I
I	C
NÓ	IÓN

³⁹ Me pregunto por las razones que tenemos para querer expresar nuestra visión. Si atendemos a las tendencias de actualidad, alguien que opina es alguien que busca “influir”, que quiere generar una corriente de opinión. Por otro lado, opinar, expresar nuestra propia visión es también un modo de hacernos responsables.

*

En “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault”, en el año 2000, Judith Butler retomaba la conferencia de 1978 de igual título del filósofo francés. Lo hacía también en forma de conferencia⁴⁰. Ésta comienza con una cita de la entrada del término “crítica” en *Keywords*, el libro de Raymond Williams. El autor británico afirma que la crítica parece haberse visto reducida a un mero “descubrir errores”⁴¹. Frente a esta idea de una crítica asociada a la de un “juicio autorizado” y abstracto, por la que tanto crítica como juicio terminan convertidos en “procesos aparentemente generales y naturales”, Williams propone otro tipo de crítica, una que se expresa como “una práctica definida, en relaciones activas y complejas con su situación y su contexto totales”⁴².

*

Paso a mi segunda carencia. Cada vez siento menos interés por las cuestiones de actualidad, cada vez tengo menos curiosidad y menos capacidad para absorber y prestar atención a todas las cosas nuevas que se hacen. En este cansancio mío confluyen varias cuestiones. Por un lado, cada vez soy menos nueva, llevo más tiempo en el mundo y, consecuentemente, tengo menos capacidad para reaccionar frente a lo nuevo. Por otro, los tiempos se han acelerado, hay más artefactos culturales disponibles que antes y menos tiempo para disfrutarlos. Una canción del verano de hace diez años o una película taquillera de hace ocho siguen siendo algo nuevo para mí. Aguardan pacientemente en la bandeja de entrada.

Pero una persona que se dedica a la crítica no puede tener la bandeja de entrada colapsada por cosas que le esperan y no llegará a ver. Ha de estar despierta, atenta a lo que pasa. Porque el arte es siempre lo nuevo, lo inesperado. Sin embargo, me resisto a dejarme arrastrar por la corriente de novedades. No quiero ser esclava de la ansiedad contemporánea.

Pero, a pesar de todo, quiero seguir siendo contemporánea. Busco definiciones que le convengan a mi situación y justifiquen mi atrincheramiento –¿o es apoltronamiento?– en el anacronismo y en el no atender a las cosas nuevas que otra gente hace. Encuentro una definición de contemporaneidad que me conviene. En palabras de Peter Osborne, lo contemporáneo es aquello que está constituido por “la confluencia de distintos

⁴⁰ Judith Butler: “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault”. En VV.AA.: *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008, pp. 141-168.

⁴¹ Raymond Williams: *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva visión, 2000, pp. 85-87.

⁴² *Ibid.*, p. 87.

tiempos”⁴³. Ser contemporánea implica también la posibilidad de ser anacrónica, se infiere de lo que dice el filósofo británico.

Lo que acabo de decir no es más que una excusa para justificar que no hago algo que por otro lado sé que como crítica de arte debería hacer, estar atenta a lo que sucede. Sigo buscando. Encuentro una definición de contemporaneidad que Isidoro Valcárcel Medina repite siempre que se le interroga por aquello que hace:

“Un artista debe responder al momento histórico.”

Una vez más, el artista pone el dedo sobre la llaga. Hacer arte es un acto de responsabilidad. Escribir crítica también debería serlo. Pero, ¿cómo responde una a su momento histórico? Encuentro un par de frases, esta vez de Gilles Deleuze, pronunciadas en marzo de 1968, tiempos de efervescencia y apertura de posibilidades:

“¿Qué hay más feliz que el aire de los tiempos? Es también mi tema, de lo que involuntariamente me alimento.”⁴⁴

Las palabras del filósofo dicen algo que, de puro obvio, se presenta como un hallazgo maravilloso. Sólo es posible respirar el aire de los tiempos. El aire de ayer no es respirable. El de mañana, tampoco. No hay aire mejor y más puro que el que se respira ahora mismo. Trato de aplicar las palabras de Deleuze a mis preocupaciones: alguien que escribe crítica no sólo debe plantearse la pregunta de cómo escribir *sobre* los nuevos tiempos, sino también la de cómo escribir *para* los nuevos tiempos. La respuesta a esta última pregunta es más difícil que la respuesta a la primera.

*

Acabo de hacer una apología auto-complaciente de mi actitud de desidia como crítica que no escribe crítica. Y lo hago en un texto que se postula como ensayo crítico dentro de una tesis, un texto académico que, en el mejor de los casos, leerán mis directores y los miembros del tribunal. Pero, detengámonos un momento. ¿No habíamos quedado en que la crítica era un género con vocación de comunicar y llegar a todo el mundo? En ese caso, esto que estoy escribiendo no es en modo alguno crítica. Como mucho, es un remedo de crítica, un producto de laboratorio.

*

⁴³ En Peter Osborne: *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso, 2013, p. 27.

⁴⁴ En el texto de la contraportada de Gilles Deleuze: *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Valencia: Pre-textos, 2005.

En los últimos tiempos, he oído a algunos artistas que tienen veinte años menos que yo preguntarse en voz alta por qué no hay crítica, por qué ya nadie escribe sobre el trabajo que hacen los artistas. Cuando ellos llegaron, el sistema del arte –esa estructura que es un sistema económico pero también una red construida a partir de obras de arte y vínculos afectivos– se estaba desmoronando junto con la economía. La crítica de arte era un eslabón más dentro del sistema del arte, esa estructura monstruosa que se había creado en poco más de dos décadas durante lo que ahora se nos aparece como una improbable “edad de oro”.

En cierto modo, a estos artistas que tienen veinte años menos que yo les sucede lo mismo que a la crítica [véase “El comisariado”, “La crisis”]. Cuando ellos llegan, la fiesta ya ha terminado. Evidentemente, la nostalgia y la queja no les sirve para nada. No les sirve porque el momento histórico es otro y la práctica artística –la vida– ha de responder a las condiciones y demandas del aquí y ahora.

Mis circunstancias y mis experiencias son algo diferentes, pero su pregunta me interpela de la misma manera que les interpela a ellos. Porque estos artistas que son veinte años más jóvenes y son también mis contemporáneos respiran como yo el “aire de los tiempos”. Y no hay nada más feliz que poder respirarlo.

2.2. “TODO CAMBIA, CADA VEZ MÁS RÁPIDO” (RESISTENCIA PASIVA)

UN TEXTO QUE MIRA LOS ÚLTIMOS TIEMPOS DESDE LA PREMISA DE QUE VIVIMOS EN UN MOMENTO DE CRISIS Y CAMBIO DE CICLO, UNA SITUACIÓN QUE IMPLICA UN REPLANTEAMIENTO CONSTANTE DE TODO LO QUE SE HACE. // A TRAVÉS DE UNA SERIE DE REFERENTES –UNA CANCIÓN, UN AÑO, UN LEMA, DOS SERIES DE TELEVISIÓN, DOS LIBROS, DOS AUTORES, ETC.–, APUNTA A ALGUNAS DE LAS TRANSFORMACIONES QUE SE HAN DADO EN LAS ÚLTIMAS DÉCADAS –CAMBIOS POLÍTICOS, SOCIALES, EN LAS FORMAS DE VIDA, ETC.–. // QUEDA PENDIENTE SEÑALAR CÓMO PROCEDER A PARTIR DE AQUÍ.

“ And admit that the waters
 Around you have grown
 And accept it that soon
 You'll be drenched to the bone
 And if your breath to you is worth saving
 Then you better start swimming or you'll sink like a stone. ”¹

Cuando en 1964 Bob Dylan cantaba *The Times They Are A-Changin'*, su mensaje llegaba con un tono de aviso y amenaza. Los tiempos están cambiando. Ha habido una crecida. El agua alcanza al cuello (“Your old road is rapidly aging / Please get out of the new one”²). Aunque sólo lo hace a algunos cuellos. El mensaje del cantante tenía unos destinatarios concretos. Estaba dirigido a los “senadores, congresistas”, a los “padres y madres”, a los mayores. Los jóvenes como él (“Your sons and your daughters”), la gente nueva, venían con sus nuevos modos y maneras (“Are beyond your command”), representaban los nuevos tiempos, y prometían ponerlo todo patas arriba.

Aunque su mensaje –todo cambia, nada permanece– no dijera nada nuevo, *The Times They Are A-Changin'* se presentaba como un anuncio de lo que vendría pocos años después. La canción pronto se convirtió en símbolo de los rápidos cambios de los años

¹ “Y admitid que las aguas / han crecido a vuestro alrededor / y aceptad que pronto / estaréis calados hasta los huesos, / si creéis que estáis a tiempo de salvaros / será mejor que comencéis a nadar u os hundiréis como piedras.”

² “Vuestro viejo camino está carcomido, / por favor, dejad paso al nuevo si no podéis echar una mano.”

sesenta del siglo pasado, años de radicalización de posturas y cambios de costumbres como la revolución sexual, de fenómenos de protesta y movimientos sociales como el feminismo, la contracultura, el ecologismo o el pacifismo. Un canto para el fin del ciclo moderno cuyo cierre se certificaría en la década siguiente con la entrada en el ciclo postmoderno.

Los tiempos que corren

Cincuenta años más tarde, cada vez más lejos del siglo XX, la canción de Dylan suena distinta, aunque pervive su tono apremiante. Los tiempos siguen cambiando, pero ahora lo hacen con mayor celeridad. Y las aguas siguen subiendo. Como siempre lo han hecho, llegan gentes nuevas y jóvenes, pero esta vez no lo hacen con la promesa de poner el mundo patas arriba. Cuando llegan, se encuentran con que el mundo ya está del revés, con que las aguas siguen subiendo y alcanzan al cuello, al tuyo y al mío, a todos los cuellos.

El tono resulta catastrofista, ya lo sabemos. Hoy es 27 de noviembre de 2016, hace dos días fue Black Friday y fallecía Fidel Castro, y a principios de mes Donald Trump era elegido presidente de los Estados Unidos. Ése es el panorama que se contempla desde la ventana: las cosas cambian con enorme rapidez, y van hacia lugares que desconocemos.

Un nuevo descubrimiento se añade a la cadena de constataciones sobre el tiempo y su paso. Este último descubrimiento parece habernos pillado igualmente de sorpresa y desprevenidos, aunque el lema esté en el aire desde 1977: *No future*.

No hay futuro. El mito del progreso hace tiempo que se derrumbó y la promesa de un futuro en el que proyectarse no existe. Desaparecido el futuro, nos encontramos en la era del post-, en el momento después de lo moderno, después de la historia, después de la ideología, después de lo humano... Podríamos continuar con la lista. Este encontrarse en el “después de” no implica una superación de los conceptos a los que el post- prefija. Todo lo contrario, obliga a repensar esos conceptos, entre ellos, el de futuro.

*

Tal vez, si es que dentro de unos años volvemos sobre él, este texto nos parezca histérico y agorero, falto de distancia y miope, víctima de una de esas fiebres catastrofistas que cíclicamente invaden el ambiente.

*

Otro descubrimiento acompaña al que se refirió algo más arriba: no somos capaces de reconocer el suelo que pisamos. No somos capaces porque todo cambia rápidamente,

porque resulta difícil hacer pie en medio de la corriente que nos arrastra. Si no queremos hundirnos “como piedras”, lo mejor que podemos hacer es –Dylan lleva más de medio siglo diciéndolo en su canción– empezar a nadar.

Nadar o, por qué no, simplemente flotar. Si lo hacemos durante un rato, tal vez así consigamos entender cómo ha sido ese suelo que cambia sin cesar ahí abajo a varios palmos de nuestros pies, cómo es, cómo no será ya.

Elegir un año cualquiera

Siempre es difícil decidir por dónde empezar. Para facilitarnos el trabajo, decidimos tirar de una fecha: 1968, 1973, 1977, 1991, 2001, 2008, etc. Cualquiera de ellas nos sirve. Una fecha es un mojón. Impone una cesura, si bien arbitraria y artificial, y por tanto ilusoria, en el discurrir sin fisuras del tiempo. Permite señalar rupturas en ese discurrir cada vez más lleno de cambios, decir qué había antes y qué después, qué ha cambiado. Y, así y todo, nos seguirá resultando difícil entender qué es lo que está pasando realmente.

*

Antes de decidirnos por un año con el que imponer una cesura arbitraria, artificial e ilusoria en el discurrir sin fisuras del tiempo, otra cesura, un inciso, una breve aclaración: entender el paso del tiempo, la historia, como un discurrir lineal, una corriente que fluye, tal como acabamos de hacer tomando la imagen de la canción de Dylan, plantea un problema conceptual³.

*

Eludiendo otras opciones posibles –en todos los años suceden cosas, cada vez más, y cada vez son más aquéllas que son puntualmente registradas–, tomamos prestado de Franco Berardi “Bifo” un año que se ha citado más arriba, 1977. Es en el año del *No future* donde el pensador italiano sitúa el inicio del “después del futuro” en su libro de igual título⁴. Es entonces cuando, en sus palabras, se produce una “bifurcación”, marcada por el inicio pleno de la sociedad postindustrial y el agotamiento de la modernidad.

En el capítulo “Cuando el futuro se acabó”, el filósofo selecciona varios sucesos significativos y referentes de 1977 como, por ejemplo, la creación de la marca Apple, la presentación de “las interfaces que hicieron posible la difusión social de la

³ Esta cuestión se trata en el apartado “Pesimismo de la razón, optimismo de la voluntad” de “Cinco textos encadenados”.

⁴ Franco Berardi (Bifo): *Después del futuro. Desde el futurismo al cyberpunk. El agotamiento de la modernidad*. Madrid: Enclave de libros, 2014.

infotecnología”⁵ o toda una serie de productos culturales, películas y libros que sirven para ilustrar el *zeitgeist*, el espíritu de los tiempos⁶.

*

A partir de un catálogo limitado de eventos, Berardi traza un diagnóstico de cómo todo empezó a cambiar en ese año. Decimos diagnóstico. El autor siempre habla de la condición contemporánea en términos patológicos, de sufrimiento y enfermedad mental.

*

1977 fue el año del cierre de la radio libre Radio Alice de la que Berardi fue fundador meses antes y el año clave del movimiento *operario* del que formó parte. Los años que comenzarían a partir de entonces, los del inicio de la implementación del modelo neoliberal en los años ochenta, coincidirían con un periodo personal de exilio voluntario y depresión. Las razones por las que el filósofo elige el año 1977 –así como algunos de los sucesos referentes de ese año– son por tanto afectivas y biográficas.

No es ése el caso aquí. La elección del año 1977 atiende a una razón pragmática –permite partir de la teorización ya realizada por el autor– o, si se quiere, arbitraria y azarosa – otros años cercanos y otras teorizaciones a partir de otras fechas nos hubieran servido igualmente–. Pero lo cierto es que, cuarenta años más tarde, el lema nihilista *No future* sigue manteniendo su fuerza visionaria. Imposible no sucumbir a su atractivo de profecía autocumplida.

Tan libres como inciertos

Una vez elegido un año con el que no se mantiene una relación particularmente afectiva, y siguiendo con la arbitrariedad y el azar, se han realizado varias búsquedas de Google relacionadas con la figura de la desaparición del futuro. Se ha acometido la tarea a sabiendas de que los resultados de una búsqueda cualquiera de Internet nunca serán ni arbitrarios ni azarosos –gracias a los algoritmos, nuestro buscador de preferencia nos redirige allá donde cree que queremos y debemos ir–.

Una de las búsquedas nos lleva a un archivo PDF que contiene *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. El título del libro que Edgar Morin escribió en

⁵ Ibid., p. 104.

⁶ Entre estos productos o artefactos culturales se cuentan tres películas y dos libros: *El huevo de la serpiente*, de Ingmar Bergman; *Alemania en otoño*, de autoría colectiva; *Fiebre del sábado noche*, conocida, más que por su director, por su actor protagonista, John Travolta; *La condición posmoderna*, de Jean François Lyotard y *La informatización de la sociedad*, de Alain Minc y Simon Mora.

1999 tiene un tono optimista y posibilista. Sin embargo, el sociólogo parte de una constatación realista y poco ingenua:

“Los siglos anteriores siempre creyeron en un futuro, bien fuera repetido o progresivo. El siglo XX ha descubierto la pérdida del futuro, es decir su impredecibilidad. (...) La toma de conciencia de la incertidumbre histórica se hace hoy en día con el derrumbamiento del mito del Progreso.”⁷

*

Pérdida del futuro e incertidumbre. Tras cerrar el PDF, tecleamos “era de la incertidumbre”. Gracias al azar sin azar de la red, encontramos en Internet una “era de la incertidumbre”. Siguiendo con el azar sin azar, resulta que la expresión pertenece, al igual que el *No future*, al año en el que desapareció el futuro. *The Age of Uncertainty* fue el título de una serie documental de trece capítulos escrita y presentada por el economista John Kenneth Galbraith que la BBC emitió en 1977.

Con estilo irónico, la serie divulgativa realiza una crítica al capitalismo de libre mercado y a las desigualdades sociales que provoca. Escogemos, de nuevo al azar, un episodio cualquiera, el número 9, “The Big Corporation”. El episodio comienza con la cabecera del programa, el típico hombre con sombrero de Magritte que nos da la espalda acompañado de una tonada ejecutada al piano tímida y torponamente y de la frase “A personal view by John Kenneth Galbraith”. A continuación, una escena que deja a la vista la tramoya televisiva –el decorado, las cámaras, el equipo de filmación, etc.–. Dentro del estudio, y en un estilo que recuerda al cine negro –tonos ocres, planos picados, etc.–, aparecen los hombres grises de la “gran corporación”.

Tras esta escena, otra igualmente paródica. Al estilo de los gags de Stan y Laurel, pero en color: una familia con sobrepeso y vestida con ropas infantiles de tonos pastel en su casa forrada de plástico brillante y decorada en tonos pastel que consume productos de color pastel y no para de sonreír. Padre, madre e hija son la imagen del consumidor satisfecho, alguien, en palabras de Galbraith, “muy parecido a nosotros, movido por voces externas e internas, incluyendo la elocuente voz de la corporación moderna”⁸. En opinión del economista, el consumidor es una figura manipulable, en este caso, por las corporaciones quienes, no hay que olvidar, también “influyen sobre los gobiernos”.

*

⁷ Edgar Morin: *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1999, p. 43.

⁸ John Kenneth Galbraith: *The Age of Uncertainty*. Episode 9: The Big Corporation. BBC, 1977. <https://www.youtube.com/watch?v=HofggHfMjh8&t=197s> (Última consulta: 10-04-17)

Tres años más tarde, en 1980, Milton Friedman, ideólogo del neoliberalismo económico, respondía a Galbraith en otra serie documental de una cadena pública, esta vez americana. Con *Free to Choose*, el economista de la Chicago School of Economics realizaba una defensa ferviente del libre mercado y la sociedad de consumo, presentándolos como el mejor modelo económico y el mejor modelo social posibles, capaces de asegurar la prosperidad y el bienestar colectivos. A lo largo de la década que daba comienzo, otros dos ideólogos del neoliberalismo, esta vez político, Ronald Reagan y Margaret Thatcher, comenzarían a implementar las medidas de desregularización del mercado propuestas por Friedman y otros economistas de la Escuela de Chicago. Como es por todos sabido, se iniciaría así una serie de cambios políticos y económicos que han acabado determinando el mundo en el que vivimos ahora mismo.

La cabecera de inicio de *Free to Choose* es muy distinta de la de *The Age of Uncertainty*. Su ampulosa banda sonora orquestal recuerda a la de *La guerra de las galaxias*, otro artefacto cultural de 1977. Con ella de fondo, una rapidísima secuencia de imágenes: Friedman frente al Capitolio, unos trabajadores en una acería, el parqué de la bolsa de un país asiático, unas trabajadoras asiáticas en una empresa textil, un niño de ojos azules frente a su pastel de cumpleaños, Friedman de chaqué esperando a recibir el premio Nobel de Economía de 1976. Para finalizar la secuencia, la frase “Milton Friedman, a personal statement”.

A continuación, en el primer episodio de la serie, “The Power of the Market”, una cámara sobrevuela los rascacielos de Manhattan en un día brumoso, mientras una voz en off, la voz de Friedman, relata la historia de la construcción del “sueño americano”, un modelo de éxito que a lo largo de décadas ha atraído a los Estados Unidos a millones de personas que han viajado allí en busca de ver cumplida “la promesa de libertad y abundancia”⁹.

Consumo que se consume a sí mismo

“Libres de elegir” y “La era de la incertidumbre”. Pasadas cuatro décadas, los lemas de *Free to Choose* y *The Age of Uncertainty* siguen describiendo bien la condición contemporánea, entendiendo “condición” en el sentido anglosajón de “enfermedad”: somos consumidores y, como tales, ejercemos nuestro derecho a consumir, un derecho individual inalienable; ese ser libres de elegir entre los abundantes objetos y signos que nos ofrece la sociedad de consumo nos produce ansiedad; esa ansiedad termina deviniendo en sufrimiento y alienación.

Si bien los títulos *Free to Choose* y *The Age of Uncertainty* continúan siendo signos actuales, las dos series aparecen ancladas en su momento. Las imágenes, el estilo, el mensaje, la música, las voces resultan de otra época. No sucede lo mismo con otro objeto

⁹ Milton Friedman: *Free to Choose*. Episode 1: The Power of the Market. PBS, 1980. <https://www.youtube.com/watch?v=D3N2sNnGwa4> (Última consulta: 10-04-17)

cultural de aquellos años. Así, el análisis que Jean Baudrillard realizaba de la sociedad de consumo en el libro de igual título sigue mostrándose como una herramienta útil y válida para entender el mundo en el que vivimos.

En 1970, *La sociedad de consumo* estudiaba un modelo social, en aquel momento aún limitado a los países desarrollados, pero que pasadas un par de décadas se extendería con celeridad por todo el planeta. Un modelo construido alrededor de la idea de consumo – cuatro años antes, Guy Debord proponía el espectáculo como noción articuladora de la sociedad actual¹⁰–. En su libro, Baudrillard presenta el consumo como la actividad básica y central alrededor de la cual se organiza la vida contemporánea. Siguiendo a Thorstein Veblen¹¹, argumenta que el consumo no es la actividad que se encarga de sustituir a la producción, sino su expresión más contemporánea.

En sus primeras páginas, *La sociedad de consumo* comienza a describir el punto de partida de este modelo social: la abundancia, la profusión, la acumulación en aumento de productos y signos que caracteriza a la sociedad postindustrial. En esta nueva sociedad, señala Baudrillard, ha irrumpido un nuevo elemento, “la buena fe en el consumo”, “el derecho natural a la abundancia”¹², el mensaje subyacente bajo la pomposa y orquestal banda sonora de *Free to Choose*, la serie documental de Friedman.

Sin embargo, no es Friedman sino Galbraith aquél que Baudrillard menciona y cuestiona en más de una ocasión dentro de su libro. El filósofo francés analiza la teoría sobre el consumo del autor de *The Age of Uncertainty* –si se quiere, más cercano a sus posiciones que Friedman– y otros “piadosos alienistas”¹³. A todos ellos les critica su perspectiva “utópica” e ingenua al considerar, por ejemplo, a los individuos, potenciales consumidores, como “víctimas puras y pasivas del sistema”¹⁴.

Baudrillard prosigue su crítica. Los “piadosos alienistas” no terminan de entender cómo es que, en plena era “del goce”, no se ha abandonado la represiva ética puritana del capitalismo industrial. Lo que sucede es que la ética puritana productivista es precisamente “lo que impulsa desde el interior y le da su carácter compulsivo e ilimitado” al deseo de consumir. Por su parte, en una relación de retroalimentación, “el proceso de consumo reactiva la ideología puritana, con lo cual el consumo llega a ser ese potente factor de integración y de control social que sabemos que es”¹⁵.

¹⁰ Guy Debord: *La sociedad del espectáculo* (1967). Valencia: Pre-Textos, 2000.

¹¹ En su obra *La teoría de la clase ociosa* de 1899. Thorstein Veblen: *La teoría de la clase ociosa* (1899). México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

¹² Jean Baudrillard: *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras* (1970). Madrid: Siglo XXI, 2009, p. 13.

¹³ *Ibid.*, p. 76.

¹⁴ *Ibid.*, p. 74.

¹⁵ *Ibid.*, p. 77.

Vuelta en bucle sobre lo mismo

A mitad de su libro, el autor analiza una cuestión que nos devuelve al inicio de este texto, el tiempo. En su acepción de tiempo libre, el tiempo es el bien más valorado y privilegiado dentro de la sociedad de consumo. A pesar de encontrarse fuera del ámbito regulado de la producción, el tiempo libre, tiempo liberado para el uso individual, revela la relación de dependencia del consumo para con la producción –más arriba ya se apuntaba que el primero es la expresión más contemporánea de la segunda–. Porque todo el tiempo “está gobernado en su cronometría por la abstracción total, que es la del sistema de producción”¹⁶.

Por “abstracción”, Baudrillard se refiere a la noción de inspiración marxista que sugiere una separación, una pérdida de contacto con los objetos reales, con la realidad de las cosas, y que en última instancia deviene en alienación. Más adelante, se volverá sobre esta idea¹⁷.

*

Regresemos al tiempo, a esa realidad que habitamos y poseemos, pero que se nos escapa entre los dedos. Nunca tenemos suficiente tiempo, no tenemos tiempo, no hay tiempo. Porque, al igual que el dinero, el tiempo no existe aunque, al igual que aquél, estructure y domine todos los gestos de nuestra experiencia cotidiana. No es posible vivir fuera del tiempo y el dinero.

El tiempo es así el bien de consumo que mejor simboliza la “paradoja *trágica* del consumo”¹⁸. Porque, en cuanto accedemos a nuestro objeto de deseo, éste se consume a sí mismo en ese mismo acceder a él. Así, el tiempo –al igual que el deseo– es como una mariposa: te acercas a ella y, en cuanto tocas sus alas, desaparece la mariposa.

“Ya llegó, ya llegó...”

El libro de Baudrillard termina tocando un aspecto que ni Galbraith ni Friedman llegaron a atisbar en sus análisis económicos. La sociedad de consumo viene acompañada de un malestar, un nuevo malestar. Éste se materializa en una serie de fenómenos anómicos –fenómenos que, siguiendo a Émile Durkheim, no tienen normas y desestabilizan las

¹⁶ Ibid., p. 188.

¹⁷ En tiempos recientes, y a raíz de su cita en *El sublime objeto de la ideología* (1989) de Slavoj Žižek, el concepto de “abstracción real” desarrollado por Alfred Sohn-Rethel a partir de su crítica de la política económica de Karl Marx ha experimentado una suerte de revival. Alberto Toscano es el autor que más lo ha tratado recientemente, en artículos como “The Open Secret of Real Abstraction” (2008), “The Culture of Abstraction” (2008) o, en colaboración con Brenna Bhandar, “Race, real estate and real abstraction” (2015). No es a este término concreto al que aquí nos referimos, sino al más general de “abstracción”.

¹⁸ Ibid., p. 189.

relaciones de grupo—, que toman formas que pueden ser destructivas como la violencia sin fin y sin objeto o depresivas como la fatiga, la depresión y la neurosis.

Así, ya no es el fantasma de la escasez el que amenaza a la sociedad de la abundancia. Un nuevo espectro amenazante ha hecho su aparición, la fragilidad. Ésta evidencia la inconsistencia constitutiva de la ilusión de una “vida pacificada”¹⁹ y aplacada que proporciona la sociedad de consumo. En cualquier momento, todo puede saltar en mil pedazos.

*

Vista desde ahora mismo, esta última figura de fragilidad e incertidumbre se nos hace perfectamente reconocible. La imagen de la posibilidad de destrucción del orden en el interior del fortín de la sociedad de la abundancia ha hecho su entrada en varias ocasiones a lo largo del siglo XXI. Hoy, la imagen de la cámara que sobrevuela el *skyline* de los rascacielos de Manhattan en *Free to Choose* mientras la voz en off de Friedman glosa la promesa del sueño americano adquiere otro sentido²⁰.

“...Es el fin, al fin”

Volvamos a Berardi y a su análisis del mundo “después del futuro”. En su libro, así como en otros textos recientes, el autor retoma algunos asuntos que Baudrillard trata en sus trabajos de los años setenta, como son el consumo como elemento disolvente de la cohesión social y fuente de alienación, el malestar y el sufrimiento psíquico como expresiones del proceso de desintegración del individuo ante la presión de la sociedad de consumo, la relación de analogía entre el tiempo y el dinero²¹ o la cuestión que Baudrillard anuncia en *El intercambio simbólico y la muerte* (1976), la de que todo termina hundiéndose en la indeterminación, que “la indeterminación reina”²² y el azar también, que nos encontramos en plena era de la incertidumbre.

Otro asunto que Baudrillard adelanta y Berardi desarrolla es la identificación de toda una serie de procesos de abstracción, entendiendo abstracción en su sentido de pérdida de contacto con la realidad de las cosas, unos procesos que devienen en alienación. En *El intercambio simbólico y la muerte*, Baudrillard describe el proceso de abstracción al que

¹⁹ Ibid., p. 221.

²⁰ Baudrillard tratará la cuestión del atentado contra las Torres Gemelas de Nueva York en 2001 en “La violencia de lo mundial”, una conferencia que pronunció en el Instituto del Mundo Árabe de París y que, junto con otra conferencia de Edgar Morin sobre la misma cuestión, se recoge en *La violencia del mundo* (2003). Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2004.

²¹ Berardi retoma esta relación en su artículo “Tiempo y dinero”, publicado en *Blogs.público*, 07-11-11. <http://blogs.público.es/fueradelugar/1162/tiempo-y-dinero> (Última consulta: 10-04-17)

²² En *Symbolic Exchange and Death* (1976). En Jean Baudrillard: *Selected Writings*. Stanford: Stanford University Press, 2001, p. 126.

se ve sometido el trabajo en los albores del “después del futuro”. “Los horarios flexibles de trabajo, la movilidad, la reconversión profesional, la formación continua, la autonomía, la gestión-control laboral y la descentralización del proceso de trabajo”²³ han hecho del trabajo algo “abstracto” e “intercambiable”. Integrado en nuestras vidas, cada uno de nosotros nos hemos convertido en “terminales de la red”.

En el capítulo “Futuro precario” de *Después del futuro*, Berardi retoma este diagnóstico de la abstracción del trabajo adaptándolo a las circunstancias actuales. Ya no estamos en los albores de la sociedad postindustrial en los que Baudrillard escribió sus primeros libros. Cincuenta años más tarde, nos encontramos en un modelo de sociedad globalizada que cada día que pasa va añadiendo nuevos calificativos a su lista de nombres –se habla de sociedad semio-capitalista²⁴, de capitalismo cognitivo, de capitalismo de los afectos, de capitalismo financiero, etc.– mientras otros términos –sociedad de consumo, del espectáculo, del control, de la información, del conocimiento– parecen pasados de moda, aunque sigan describiendo de forma precisa aspectos del mundo en que vivimos.

En lo que todos parecemos coincidir es en que vivimos en el momento del post-, en un mundo que es postindustrializado precisamente por ser hiperindustrializado, que es postmoderno por ser hipermoderno, posthumano por ser hiperhumano, etc. Un nuevo concepto se ha añadido a la lista. Al parecer, en 2016 hemos entrado a lo grande en la era de la post-verdad: *post-truth*, ha sido el término elegido por los *Oxford Dictionaries* como palabra del año. Empleada como adjetivo, “se relaciona o denota circunstancias en las cuales los hechos objetivos influyen menos en la formación de la opinión pública que la apelación a los sentimientos y a las creencias personales”²⁵.

Rápido y catastrófico diagnóstico

Antes de pasar al análisis que Berardi realiza de la abstracción del trabajo, volvamos a este mundo que no ha cesado de cambiar desde que Dylan cantara *The Times They Are A-Changin'*. Hagamos un breve resumen de lo que ha pasado en todos estos años. Para empezar, ya no hay Guerra Fría y el mundo no está dividido en bloques. Tras la caída en cascada de varias arquitecturas –el muro de Berlín en 1989, las Torres Gemelas de Nueva York en 2001–, el orden geopolítico ha cambiado, y lo ha hecho al gusto de quien manda, el dinero.

²³ Ibid., p. 134.

²⁴ Esta denominación se debe a Berardi.

²⁵ La razón que argumentan los *Oxford Dictionaries* es el aumento del uso del término en la prensa tras los resultados del *Brexit* en Gran Bretaña en junio y de las elecciones presidenciales estadounidenses a principios de noviembre de 2016.

En Alison Flood: “Post-truth named word of the year by Oxford Dictionaries”. En *The Guardian*. 15-11-16. <https://www.theguardian.com/books/2016/nov/15/post-truth-named-word-of-the-year-by-oxford-dictionaries> (Última consulta: 10-04-17)

Se suceden, también en cascada, guerras desastrosas, provocadas por quien manda con la connivencia y aliento de otros agentes interesados. Esas guerras siempre estallan en lugares lejos de nuestras casas, fuera del privilegio del mundo occidental. Éste, envejecido, obsesionado por la seguridad y atezado por el miedo, se ha atrincherado como si fuera un castillo medieval. Al otro lado de la empalizada, hay mucha gente que quiere entrar. No van armados. Buscan refugio. Huyen de las guerras y la pobreza. Ésa es la razón por la cual han viajado hasta los lugares donde se vende “la promesa de libertad y abundancia” de la que hablaba Friedman en su serie, aun a sabiendas de que esta promesa sólo es real para unos cuantos.

A pesar de todo, puede decirse que el sueño de Friedman, Reagan y Thatcher se está haciendo realidad. El neoliberalismo y su libre mercado dominan el mundo. Se ha revelado una verdad bien sabida desde hace tiempo, que el poder político está sometido al poder económico. Las grandes corporaciones gobiernan el mundo y los estados y sus representantes políticos están a su servicio. Se habla de una crisis del sistema de democracia representativa. A través de las urnas, los ciudadanos muestran su descontento dando el voto a opciones peregrinas que prometen el cambio. Los individuos se encuentran confundidos y desalentados, disociados entre un sentimiento permanente de fragilidad extrema, de sentirse mercancía dañada, y cierto entusiasmo esporádico ante la posibilidad de actuar de forma colectiva y cambiar el mundo juntos.

No se habla únicamente de una crisis de la democracia representativa. Se habla de una crisis estructural, total, de una crisis del sistema. La recesión económica de 2008 fue la responsable de deshacer el encantamiento. Entes abstractos como dinero, crédito, deuda y tiempo han pasado a dominar nuestras conversaciones. Viajamos en una nave fuera de control mientras atravesamos el espacio intergaláctico sin movernos del sitio. Hace tiempo que hemos entrado en una zona de turbulencias. Esa zona se llama Antropoceno. La magnitud del impacto de la actividad humana sobre los ecosistemas terrestres da nombre a esta nueva era geológica. La era de la antropía, la entropía y la incertidumbre está marcada por el aumento de la presión demográfica, el desequilibrio ecológico, el agotamiento de los recursos y la destrucción de los ecosistemas. *The Times They Are A-Changin’*. Aún nos preguntamos por lo rápido que hemos llegado a este panorama ballardiano, mientras infructuosamente tratamos de dar con una vía de escape.

Así que viajamos en una nave fuera de control mientras atravesamos el espacio intergaláctico sin movernos del sitio. En cualquier caso, deceleremos un poco y volvamos la vista atrás, a nuestra entrada en el siglo XXI. Fue entonces cuando asistimos a una aceleración sin precedentes de los procesos de globalización. Una de sus consecuencias más visibles fue la rapidez con la que aumentó nuestra movilidad, la de las personas y la de las mercancías. Las ropas que vestimos y los alimentos que ingerimos empezaron a viajar hasta nuestras casas de forma rápida, barata y altamente contaminante desde

lugares exóticos. Nosotros también empezamos a hacerlo en sentido inverso. Así, empezamos a ver mundo. Aunque lo cierto es que para ver mundo ya no necesitamos salir de la habitación. El desarrollo de las tecnologías de comunicación nos permite acceder a otros mundos y conectarnos con personas que están lejos de nosotros. Nuestra relación con la gente, las cosas y la realidad ha cambiado. Cada vez están más mediadas por aparatos y dispositivos tecnológicos con los que mantenemos una relación de intimidad.

Este desarrollo tecnológico imparable también ha alterado la forma en la que trabajamos. La mayoría de nosotros realizamos un trabajo de tipo cognitivo. Producimos bienes inmateriales, mientras a diario comemos, nos vestimos y utilizamos utensilios que han fabricado otros, una mayoría invisible que vive y trabaja al otro lado del mundo en condiciones que desconocemos y que no estamos demasiado interesados en conocer. Nosotros y esta mayoría invisible habitamos un mundo conformado como una gran fábrica, una fábrica social desterritorializada y sin afueras que funciona las veinticuatro horas al día y nunca para.

Nuestras condiciones de vida y de trabajo y las de la mayoría invisible están empeorando desde que hace casi una década se inició la crisis financiera. Otro término abstracto se ha sumado a dinero, crédito, deuda y tiempo en nuestras conversaciones. Se llama precariedad. Resulta que el término, que procede del latín *precarius*, todo aquello conseguido por ruegos y súplicas, comparte raíz etimológica con procacidad. Hay algo obsceno en todo ello.

Han sucedido todas estas cosas y están sucediendo muchas otras más. Mientras tanto, sentados frente a la pantalla, seguimos conectados a nuestra terminal.

*

Tal vez, si es que dentro de unos años volvemos sobre él, este texto nos parezca histórico y agorero, falto de distancia y miope, víctima de una de esas fiebres catastrofistas que cíclicamente invaden el ambiente.

Ejercicios de abstracción

Tras este acelerado y poco halagüeño diagnóstico, volvemos a Berardi y su análisis de los procesos de abstracción que experimenta hoy día el trabajo, un análisis en la línea del trabajo abstracto e intercambiable que Baudrillard apuntara hace cuarenta años en *El intercambio simbólico y la muerte*. El autor italiano habla de un trabajo que ahora se presenta fragmentado, atomizado en “fractales de tiempo, células pulsantes de trabajo se

encienden y apagan en el gran cuadro de mando de la producción global”²⁶. Este tipo de trabajo “fractalizado” se fundamenta en dos principios, la conectividad y la precariedad, que no son más que “las dos caras de una misma moneda”²⁷. De esa manera, y con la ayuda de las tecnologías de la comunicación, el capital es capaz de organizar y destruir el trabajo, convertirlo en pura abstracción.

El pensador italiano suma así a la abstracción del trabajo otros dos nuevos niveles de pérdida de contacto con la realidad: la abstracción digital y la abstracción financiera. Es decir, la virtualización del contacto que se deriva de la cultura digital y el sometimiento de la vida a la entidad abstracta del dinero, a la cultura de las finanzas que nos gobierna. Todos estos niveles de abstracción, superpuestos e interrelacionados, contribuyen a producir más malestar, nuevas dolencias y sufrimientos, que toman formas como la depresión, la psicosis o la angustia²⁸.

*

La hiper-abstracción parece tragárselo todo, reducirlo todo a pura mercancía, a imagen consumible. Nada es capaz de escapar. La propia canción de Dylan con la que comenzó este texto y que anunciaba un mundo de cambios, revueltas y revoluciones no es ajena a ese proceso de deglución. Veamos. En 1984, en la primera junta de accionistas de Apple, aquella en la que se presentó el primer ordenador Macintosh, Steve Jobs recitó unos fragmentos de *The Times They Are a-Changin'*. En 1996, el Bank of Montreal empleó la canción como banda sonora de una campaña publicitaria. En 1994 y en 2005, una compañía de seguros y una firma auditora respectivamente la utilizaron en sus anuncios. En 2010, el manuscrito con la letra de la canción salió a subasta en Sotheby's. El director de un fondo de inversiones lo adquirió por 422.500 dólares²⁹. Etcétera.

Como la mujer de Lot, convertidos en estatuas de sal

Viajamos en una nave fuera de control mientras atravesamos el espacio intergaláctico sin movernos del sitio. Algunas voces exigen pisar al acelerador, aumentar la velocidad de los cambios, llevarlo todo al extremo, al paroxismo. Que todo estalle por los aires.

²⁶ Ibid., pp. 152-153.

²⁷ Ibid., p. 152.

²⁸ Amador Fernández-Savater: “Conversación con Bifo: ‘Una sublevación colectiva es antes que nada un fenómeno físico, afectivo, erótico’”. *El diario*. 31-10-14.
http://www.eldiario.es/interferencias/bifo-sublevacion-afectos_6_319578060.html (Última consulta: 10-04-17)

²⁹ Las referencias pueden encontrarse en la entrada de Wikipedia de la canción de Bob Dylan:
[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Times_They_Are_a-Changin%27_\(song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Times_They_Are_a-Changin%27_(song)) (Última consulta: 10-04-17)

Ése viene a ser el lema del aceleracionismo. Esta corriente de teoría política y social que en los últimos años ha recibido cierta atención defiende la necesidad de que los procesos del capitalismo se expandan y precipiten si es que se pretende propiciar el colapso definitivo del sistema. En busca de cierto margen de autonomía, el aceleracionismo responde, en palabras de Gean Moreno en el editorial del número monográfico que *E-flux Journal* dedicó al concepto, a “la ansiedad por imponer un giro radical a las cosas; en vista del desastre que supone la desaparición de la dimensión crítica, la ansiedad debe estallar en algo concreto”³⁰.

En el mismo número monográfico, Berardi se pregunta si la aceleración conducirá al colapso final del poder. Su respuesta es negativa. En su opinión, no sólo la aceleración se presenta como el rasgo central del crecimiento capitalista, sino que la inestabilidad, otro rasgo asociado, es una de las condiciones para que avance el capitalismo, un sistema caracterizado por su capacidad para prosperar en situaciones de catástrofe.

En un momento concreto de su argumentación, el autor recoge un llamamiento a la velocidad de un slogan popular de mayo del 68, “¡Corre camarada, el viejo mundo está a tus espaldas!”. A continuación, se refiere a una de las inspiraciones de las teorías aceleracionistas, las reflexiones de Gilles Deleuze y Felix Guattari, especialmente, las contenidas en su *Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* de 1972.

En la que sería su primera obra de colaboración, la esquizofrenia se proponía tanto como metáfora de la velocidad capitalista como una “metodología para la acción revolucionaria”³¹. En cualquier caso, señala Berardi, es posible apreciar una evolución entre las propuestas aceleracionistas del *Anti-Edipo* y las que los autores realizarán dos décadas más tarde en *¿Qué es la filosofía?*, su último escrito de colaboración en 1991. A pesar de que la noción alrededor de la que pivota el texto es el caos, resulta significativo el mensaje que lanzan al inicio de su capítulo final:

“Sólo pedimos un poco de orden para protegernos del caos.”³²

Transcurridas dos décadas desde la redacción del *Anti-Edipo*, en 1991 Deleuze y Guattari eran veinte años más viejos. Tal vez, podría argumentarse, se habían hecho más conservadores. Pero no sólo ellos habían cambiado. También los tiempos lo habían

³⁰ Gean Moreno: Editorial: “Accelerationist Aesthetics”. *E-flux Journal*. # 46. June 2013. <http://www.e-flux.com/journal/46/60062/editorial-accelerationist-aesthetics/> (Última consulta: 10-04-17)

³¹ Franco Berardi Bifo: “Accelerationism questioned from the point of view of the body”. *E-flux Journal*. # 46. June 2013. <http://www.e-flux.com/journal/46/60080/accelerationism-questioned-from-the-point-of-view-of-the-body/> (Última consulta: 10-04-17)

³² En “Conclusión: Del caos al cerebro”. En Gilles Deleuze y Felix Guattari: *¿Qué es la filosofía?* (1991). Barcelona: Anagrama, 1993, p. 202.

hecho. *The Times They Are A-Changin'*. En plena postmodernidad, recién quebrado el orden tal como se había conocido hasta entonces –1991 fue el año de la desaparición de la Unión Soviética y de la primera Guerra del Golfo– y en pleno e incierto proceso de reconfiguración del orden geopolítico, apelar a la figura del derrumbe, del no mirar atrás y la huida hacia delante no se presentaba como una opción especialmente radical o interesante.

*

“¡Corre camarada, el viejo mundo está a tus espaldas!” El slogan de mayo del 68 nos remite a otros lemas de la época. Al “Ni un paso atrás, ni para tomar impulso” del recién fallecido Castro, al “Your old road is rapidly aging / Please get out of the new one” del recién premiado Dylan, etc. Todos ellos nos interpelan como cuerpos que ocupamos un espacio. Como cuerpos que, siguiendo la lógica moderna de lo nuevo y nuestra morfología bípeda, caminan siempre hacia delante, mientras a sus espaldas las cosas van cayendo y desvaneciéndose.

Adelante y atrás. Las dos coordenadas espaciales se cierran sobre una imagen, la de una carretera de sentido único por la que caminan nuestros cuerpos, un discurrir lineal, una corriente que fluye. Una imagen que en la cultura occidental ha simbolizado tradicionalmente el tiempo y su paso –el de la historia, las vidas individuales, la duración de los trayectos, etc.–.

Ahora mismo, mientras vemos esta película o escuchamos aquella canción en el ordenador, la línea de tiempo en la parte baja de nuestra pantalla nos recuerda insistentemente esa imagen de la carretera de sentido único.

Pero ahora mismo, en el después del futuro, la imagen de un caminar sin mirar atrás mientras las cosas se derrumban a nuestras espaldas y no queda nada por delante no nos sirve. Tampoco lo hace la figura inversa de la marcha atrás que en los años previos a 1977, el año del “después del futuro”, representaba el movimiento hippy, una opción de radicalidad retrospectiva, de nostalgia de sociedades prepolíticas.

Por otro lado, si bien la opción del hippismo no lograba salirse de las coordenadas espaciales de la carretera de sentido único, la concepción del tiempo de las sociedades prepolíticas orientales y occidentales en las que buscaba inspiración sí lo hacían. Éstas eran sociedades sometidas a las leyes de la naturaleza, en las que el tiempo se concebía de manera cíclica, de una manera distinta de la concepción lineal del tiempo moderno.

Ahora mismo, mientras vemos esta película o escuchamos aquella canción en el ordenador, la línea de tiempo en la parte baja de nuestra pantalla nos recuerda insistentemente esa imagen de la carretera de sentido único.

Resistencia pasiva

Para terminar, volvamos a una de las imágenes de la canción de Dylan con las que se iniciaba este texto. La de las aguas que no cesan de crecer y terminan alcanzándonos al cuello (“And admit that the waters / Around you have grown”). Una vez aceptada la situación, lo mejor que podemos hacer, nos dice el cantante, es nadar (“Then you better start swimming / Or you’ll sink like a stone”).

Aunque también puede optarse por, simplemente, flotar. Flotar consiste en dejarse sostener por la superficie del agua, entregarse sin oponer resistencia. Implica dejarse arrastrar por la corriente. Esta última figura no goza de gran estima crítica –aquéllos que se dejan llevar por la corriente son los acrícos, los sin criterio, los pusilánimes, los desafectos, los “peces muertos”³³-. Por otra parte, también puede afirmarse que flotar, hacer el muerto, es lo más cercano a la experiencia de volar a la que como bípedos podemos aspirar. Hacer el muerto permite trascender las coordenadas espaciales y las imposiciones físicas a las que los cuerpos se ven sometidos en condiciones normales. Porque, cuando se entrega sin oponer resistencia y se deja sostener por la superficie del agua, un cuerpo nunca se hunde.

³³ Siguiendo la frase del periodista y espía británico Malcolm Muggeridge: “Never forget that only dead fish swim with the stream.”

3. ACLARACIONES PROGRAMÁTICAS

3.1. “SÉ FELIZ” / “ESTUDIA DURO”

ALGUNAS MOTIVACIONES Y DOS LEMAS A SEGUIR AL ESCRIBIR CRÍTICA EN GENERAL, Y ESCRIBIR UNA TESIS SOBRE CRÍTICA EN PARTICULAR, O DE POR QUÉ ES IMPORTANTE PARA LOS CRÍTICOS MIRAR A LO QUE HACEN LOS ARTISTAS, ASÍ COMO ESCUCHAR LO QUE ÉSTOS NOS PIDEN EN LETRAS MAYÚSCULAS, EN NEGRITA Y *SANS SERIF*.

Una fotografía de registro fechada el 5 de julio de 2007: un hombre con barba y camisa, las dos de un elegante color gris. Está sentado a una mesa también de color gris sobre la que descansan unas hojas. No las mira, sino que habla a un micrófono que sostiene entre las manos mientras interpela a alguien que no aparece en la fotografía, seguramente, un grupo de personas frente a él. La imagen parece clara: es un conferenciante y está dando su conferencia. Pero no sabemos de qué habla. Tampoco dónde está. La fotografía ofrece datos que permiten especular sobre este último punto. La pared tras el conferenciante es de color blanco y el suelo, como la mesa, la barba y la camisa, de color gris claro. En la pared, a su izquierda, un cartel blanco de 100 cm x 70 cm sostenido por cuatro pinzas abatibles. En grandes letras negras que ocupan toda la superficie del cartel, en una tipo *sans serif*, en mayúsculas y negrita:

**STUDY
HARD
YOUNG
CRITIC**

En la pared, a su derecha, una cartela blanca con pequeñas letras negras ilegibles en la foto. No hay duda ahora: el conferenciante barbado o, según se quiera, barbudo, está dando su conferencia dentro una sala de exposiciones, un cubo blanco “sin sombras, blanco, limpio, artificial”, y, lo que tiene detrás de él, el cartel, es una obra de arte parte de una exposición, con su correspondiente cartela. Siguiendo con esto, podría decirse que también ellos, el conferenciante y su conferencia, forman parte de la exposición, son

obras de arte dentro de un cubo blanco, “montadas, colgadas y distribuidas para ser estudiadas”¹.

Prosigamos pues con el estudio de la fotografía de registro. Ésta nos permite afirmar que la conferencia efectivamente se realizó y que el conferenciante estuvo en la sala de exposiciones, aunque no permita asegurar por cuánto tiempo conferencia y conferenciante formaron parte de la exposición. La conferencia tal vez duró un minuto, una hora o todo el tiempo de duración de una exposición (generalmente, entre seis semanas y tres meses de martes a domingo). Caso de que esta última opción fuera la que efectivamente se dio, podemos imaginar al conferenciante dentro de la sala, como una obra más, expuesto frente a su mesa hablando a un micrófono, dando su conferencia durante horas y horas, días y días, semanas y semanas, en una suerte de conferencia-río, de “discurso que sigue su curso”.

Durara la conferencia un minuto o tres meses, lo cierto es que, durante ese tiempo, conferencia y conferenciante (así como el cartel de fondo) quedaron unidos y detenidos en la “eternidad del *display*”², de manera no disímil a aquélla otra en la que también quedaron detenidos por siempre jamás en la cápsula espacio-temporal de la fotografía de registro fechada el 5 de julio de 2007.

Sigamos especulando acerca del conferenciante y de aquello que dice en su conferencia. Tal vez lo que dice no tenga nada que ver con el arte. Tal vez esté hablando, por ejemplo, de la situación inmobiliaria actual (el “actual” de 2007). Sea cual fuera el contenido de la conferencia, hay algo que resulta claro: todo lo que se haga y se diga dentro del espacio de una exposición está inevitablemente condicionado por el determinismo contextual del cubo blanco, que convierte cualquier hacer y decir dentro de una sala expositiva en un hacer y un decir artísticos.

Paisaje sin figura

Lo que hacía y decía el conferenciante en la sala de exposiciones de la fotografía era por tanto arte. Imaginémonos ahora la misma fotografía sin el conferenciante con barba que da su conferencia. La foto nos muestra la pared de la sala de exposiciones con el cartel y su cartela. Imaginemos ahora que en esa sala de la que sólo conocemos esa pared entra un espectador. En la pared del fondo se encuentra con unas palabras en un cartel, que dicen en letras negras *sans serif*, en mayúsculas y negrita:

¹ Como ya se habrá deducido, las palabras de este entrecomillado y las del anterior pertenecen al conocido texto de Brian O’Doherty de 1976 “Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space” (“Dentro del cubo blanco: apuntes sobre el espacio de la galería”).

² O’Doherty de nuevo.

**STUDY
HARD
YOUNG
CRITIC**

El espectador que acaba de entrar en la sala tal vez tenga aspiraciones a joven crítico, o tal vez no tenga aspiraciones, ni a joven ni a crítico. En cualquier caso, esas palabras del cartel le interpelan y le gritan –la mayúscula es de natural gritón, más aún si va en negrita–. Cada vez que entra en la sala, le envían el mismo mensaje insistente: “Estudia duro, joven crítico (y hazlo en inglés)”.

Pero ese mensaje que siempre dice lo mismo está también sujeto al cambio, un cambio que en el espacio de la exposición, donde “el contexto se convierte en el contenido”³, es contextual. Así, todo cambia dependiendo, por ejemplo, de la autoría del cartel. Si el autor es un artista mayor, el conferenciante barbado de la foto, por ejemplo, acordaríamos que el mensaje es condescendiente, paternalista y un punto aburrido: he aquí la voz de la experiencia que sermonea a quien viene tras ella, mientras para ello se sirve de un cartel que le guarda las espaldas. Si el autor es un artista joven, el sentido del mensaje es otro. Ahora, además de “Estudia duro, joven crítico (y hazlo en inglés)”, dice: “Soy un artista joven que exhorta al crítico que, además de mi contemporáneo, es mi *alter ego*. Así, en cierto modo, no hago más que dirigirme un mensaje a mí mismo, un artista que es joven y tiene que estudiar duro.”

Figuras contra un fondo blanco

Rebobinemos y volvamos a la situación original: a la fotografía de registro fechada en 2007 en la que aparece el conferenciante barbado dando su conferencia en una sala de exposiciones mientras detrás de él un cartel dice:

**STUDY
HARD
YOUNG
CRITIC**

La fotografía de registro en la que se yuxtaponen un conferenciante y un cartel que es una obra de arte corresponde a un momento de la conferencia que Isidoro Valcárcel Medina pronunció la tarde del 5 julio de 2007 en el Gabinete Abstracto de la sala rekalde de Bilbao con motivo de la exposición “Si vas, escíbeme a la llegada”⁴. El autor del cartel

³ Sí, O’Doherty de nuevo.

⁴ La exposición formaba parte del programa “Periferiak 07. Edición especial”, mostraba obras de Discoteca Flaming Star, Karl Larsson y Frans Josef Petersson, Jon Mantzisor, Peter Piller e Isidoro Valcárcel Medina, y la comisarié junto a Oier Etxebarria.

de la pared es Karl Larsson. En 2007, era un artista y poeta joven, nacido en Suecia en 1977, cuarenta años después de que en 1937 lo hiciera Valcárcel Medina en Murcia.

Cinco días más tarde de la conferencia de Valcárcel Medina, el 10 de julio, el artista sueco ofreció otra conferencia junto a Frans Josef Petersson sobre su proyecto editorial conjunto *Message to The Reader*. Los artistas la ofrecieron en otro lugar de la sala, sin la presencia de fondo del cartel y acompañados de una intérprete, que tradujo sus palabras al castellano de manera sucesiva, es decir, después de que ellos hablaran.

No recordamos sobre qué hablaron en la conferencia. Si hablaron del joven crítico o del viejo crítico, del artista joven o del artista viejo. Las únicas palabras que quedan de su presencia en “Si vas, escríbeme a la llegada” están recogidas en una entrevista en un librito que acompañó a la exposición. En ella, no hablan de los deberes del crítico, sino de los del artista. En sus palabras, la responsabilidad del artista es “negativa”, y “consiste en realizar el potencial de la estética como una esfera autónoma de lo social”.

Un inciso de miles de años metidos dentro de un libro

Antes de continuar con las tareas y deberes de artistas y críticos, hagamos un paréntesis y volvamos a la figura del conferenciante barbado de la fotografía, identificado ya como Isidoro Valcárcel Medina. Maestro en el arte de dar conferencias, en la imagen aparece retratado en plena faena. Más arriba ya se apuntó que la suya en la sala rekalde fue una conferencia de duración estándar, que no fue, como sí lo fue la conferencia de *El discurso sigue... su curso* (1993), larga y discontinua⁵. También se ha dicho que lo que recoge la fotografía es un momento de una conferencia que Valcárcel Medina “realmente” dio, no un momento en el que el artista aparece haciendo como si diera una conferencia, posando para la fotografía en un falso *reenactment*⁶.

De lo anterior también se deriva que Valcárcel Medina no se presentó en la sala rekalde con la intención de mostrarse como un objeto de exposición, tal como sí lo hizo vestido con camisa y pantalón a rayas en una exposición organizada por el editor artístico Mario

⁵ Valcárcel Medina realizó *El discurso sigue... su curso*, acción urbana y conferencia ambulante y discontinua en 1993 durante el 2º *Encuentro de performances y nuevas formas de creación* por las calles de Granada. El artista leía fragmentos de una conferencia a los transeúntes que se prestaran a escucharle durante un minuto. Una vez transcurrido el tiempo acordado, se iba a otro lugar en busca de nueva audiencia.

⁶ Algo que sí sucedió en *Performance in Resistance*, una serie de dieciocho fotografías tomadas en 2011 en las que Isidoro Valcárcel Medina aparece ejecutando otras tantas acciones realizadas en diferentes ciudades entre 1965 y 1993. Así, cada fotografía muestra al artista en el gesto de hacer la acción. Valcárcel Medina presentó *Performance in Resistance* en respuesta a la invitación de If I Can't Dance de Ámsterdam y Bulegoa z/b de Bilbao a participar en *Performance in Residence*, un programa que estudia e investiga performances del pasado desde la perspectiva de la práctica actual.

F. Barberá en 1974 en el Instituto Alemán de Madrid. El artista se expuso allí como reclamo publicitario de *La visita*, una “acción domiciliaria” puesta a la venta como obra de tirada limitada para los suscriptores que acudían a la muestra⁷.

En conclusión, Valcárcel Medina dio la tarde del 5 de julio de 2007 en la sala rekalde una conferencia de duración estándar dentro de la exposición “Si vas, escíbeme a la llegada”. Pero, ¿de qué habló en la conferencia? Y, ¿por qué se le invitó? Para hallar la respuesta a las dos preguntas conviene volver a la fotografía de 2007, la del conferenciante sentado a una mesa con un cartel al fondo que dice en grandes letras negras *sans serif*, en mayúsculas y negrita:

**STUDY
HARD
YOUNG
CRITIC**

Si abriéramos la fotografía a un plano general, además del conferenciante a su mesa y el cartel a su espalda, nos encontraríamos con que nuevos elementos entran en la imagen: frente a la mesa, el auditorio, una treintena de personas sentadas en sillas grises que escuchan la conferencia; haciendo ángulo con la pared del cartel, a su derecha, una pared larga y, sobre ella, una serie de fotografías de tamaños y formatos diversos en las que aparecen flechas de señalización (Archivo Peter Piller); sobre el suelo de color gris, dispuestas de manera no pautada, tres alfombras usadas y viejas con frases y palabras dibujadas sobre ellas (Discoteca Flaming Star); en el extremo izquierda de la sala, no lejos de la pared opuesta a la de las fotografías, una peana pintada de blanco. Sobre ella, en dos tomos con tapas de tela roja, uno de ellos cerrado y el otro abierto, un libro.

Un libro colocado sobre una peana. Estamos en el refectorio de un monasterio medieval. Mientras los monjes comen en silencio, uno de ellos lee de un libro colocado sobre un púlpito, casi una peana. El libro es la Biblia. Pero la peana de la foto no es un púlpito, el libro en dos tomos sobre la peana no es un libro sagrado y no nos encontramos en el refectorio de un monasterio medieval. Estamos en una sala de exposiciones, el libro que descansa sobre la peana se titula *2.000 d. de J.C.* y la peana es una peana.

Una peana es una peana. Es decir, denota y connota todo lo que reposa sobre ella como una obra de arte. Y, de la misma manera que lo hacían las palabras en mayúsculas y en cursiva del cartel, una peana grita al espectador, y le dice: “¡Prohibido tocar!”. Siguiendo con esto, *2.000 d. de J.C.*, el libro que Valcárcel Medina produjo en colaboración con la editorial Entre Ascuas en 2001, no se pudo tocar ni abrir durante las cinco semanas que

⁷ La visita es una de las dieciocho acciones, entre las que también se cuenta *El discurso sigue... su curso*, “recreadas” en *Performance in Resistance*.

estuvo abierta “Si vas, escíbeme a la llegada”. Sólo pudieron mirarse, tocarse con los ojos, las dos páginas por las que se abría uno de los dos tomos del libro expuesto.

Así, puede decirse que en “Si vas, escíbeme a la llegada” *2.000 d. de J.C.* fue, en tanto que libro, un libro fracasado y, en tanto que obra expuesta, una obra inintencionadamente opaca, inexpugnable, frustrante y fallida. Por esa misma razón, señalaba también una cuestión tan problemática como evidente, la de cómo presentar y abrir un libro dentro de una exposición, y cómo hacerlo satisfactoriamente, cuando los dos objetos –el libro y la exposición– pertenecen a regímenes espacio-temporales tan dispares. (Decir, en descargo de quienes comisariaron la exposición, entre quienes se cuenta quien esto escribe, que no era *2.000 d. de J.C.*, sino *La celosía*, la obra de Valcárcel Medina que originalmente se quiso presentar en la exposición, algo que finalmente no pudo ser porque la película-libro de 1972 estaba siendo restaurada en aquel mismo momento⁸.)

Ahora ya tenemos la respuesta a las dos preguntas formuladas al comienzo de este inciso. Valcárcel Medina fue invitado a la sala rekalde a ofrecer una conferencia sobre *2.000 d. de J.C.* La invitación era una manera, si bien insatisfactoria, de tratar de abrir un libro que descansaba cerrado no lejos de donde él daba su conferencia.

Al igual que sucedió con la conferencia de Larsson y Petersson cinco días más tarde, apenas recordamos las palabras de Valcárcel Medina durante la suya, pero podemos consultar las que pronunció para la breve entrevista del librito que acompañaba la exposición. Allí, a la pregunta de “¿Cómo surgió *2.000 d. de J.C.*?”, un libro al que dedicó cinco años de trabajo entre distintas bibliotecas especializadas, y en el que se recogen distintos momentos de la historia, uno por cada uno de los años de los dos milenios pasados, respondía:

“Siempre he tenido una aversión especial por la historia. Por ser algo antiguo. Esa aversión se juntó con una pregunta: ‘¿puede tratarse la historia con un sentido creativo?’”

⁸ A modo de breve descripción de la película-libro *La celosía*, se transcribe aquí el texto de su cartel anunciador, al igual que el de Larsson, en letras mayúsculas y negrita. Esta vez, con letras blancas sobre fondo negro:

**En 1957 ALAIN ROBBE-GRILLET PUBLICÓ ‘LA CELOSÍA’
EN 1972 VALCÁRCCEL MEDINA LA HA LLEVADO AL CINE
ESTE ES EL CARTEL DEL FILM**

Café *espresso* y mensaje exprés

Hemos salido del largo inciso en el que se ha dado cuenta parcial del paso de Valcárcel Medina por la sala rekalde en 2007. Y volvemos a una cuestión dejada en el aire por la frase del cartel de Larsson:

**STUDY
HARD
YOUNG
CRITIC**

Crítica de arte, aunque no joven –ni ahora en 2017, ni cuando la leyó por primera vez en 2007–, a quien esto escribe la frase del cartel le habla. Le dice que si su práctica es la crítica, ha de estudiar, duro además. Es un artista quien se lo dice, y eso dota de validez a la exhortación, ya que un artista conoce íntimamente aquello de lo que el crítico comenta y habla –las obras de arte– y está por ello autorizado a hacer recomendaciones sobre la materia.

Sigamos con las exhortaciones de los artistas a los críticos. Para ello, salimos de la fotografía de la conferencia de Valcárcel Medina en la sala rekalde en julio de 2007 y nos trasladamos a otra conferencia suya, más antigua y de la que no se conserva foto alguna. De ella sabemos que se realizó doce años antes, en 1995, y que tuvo como escenario la tertulia de un café, el Spress de León. A diferencia de la conferencia de 2007, para entender esta nueva “vieja” conferencia, es importante conocer su contenido, no sólo su contexto. En cualquier caso, no sirven ya las claves aplicadas al análisis de una conferencia dentro de una sala de exposiciones. Estamos en un café, que nos imaginamos antiguo, ruidoso, lleno del humo de los cigarrillos y decorado con profusión de madera en techos y paredes, ricas tapicerías en los asientos, mármol y azulejos en los suelos⁹. La gente que entra y sale en el establecimiento no ha ido allí necesariamente a escuchar una conferencia, sino por otros motivos que tienen que ver con el consumo de bebidas, el encuentro, la conversación y el esparcimiento.

A diferencia de la conferencia de 2007, de esta otra nos ha llegado una parte transcrita, así como su título, una información que nos da claves para entender sobre qué se habló y por qué se hizo en el lugar en el que se hizo. El título de la conferencia era “La crítica de arte como arte”¹⁰. Siguiendo con el título, Valcárcel Medina habló de crítica y lo hizo en

⁹ Esta descripción no corresponde seguramente con la del café Spress de León real, del cual, felizmente para él –es casi imposible escapar a la omnipotencia de la pulsión archivística–, no hemos encontrado rastro alguno en los armarios sin fondo de Internet.

¹⁰ Isidoro Valcárcel Medina: “La crítica de arte como arte”. Fragmento del texto inédito de una conferencia impartida en *Las tertulias del Spress*, Café Spress, León, el 7 de junio de 1995. En *Ir y venir de Valcárcel Medina*. Barcelona / Murcia / Granada: Fundació Antoni Tàpies / Comunidad Autónoma de la Región de Murcia / Centro José Guerrero, 2002, p. 77.

un café, junto con el club, la gaceta y el periódico, uno de los lugares donde en el siglo XVIII nacerá un género literario cuya vocación será expresar la opinión pública.

Café y opinión pública, artesonado de madera y encimeras de mármol, hombres con reloj de oro en el bolsillo, tiempo de sobra y dinero que gastar, cretonas pesadas y humo pesado en el ambiente. La elección de escenario de Valcárcel Medina no hace más que confirmar las sospechas que se tenían: la crítica es un anacronismo, una antigualla del pasado con difícil acomodo en el mundo contemporáneo. A ese mundo sí pertenece el cubo blanco, un lugar que, no es casual, se reclama a sí mismo como el espacio en el que pensar, ya que no resucitar, la esfera pública nacida alrededor de los cafés del siglo XVIII.

Pero no hay que sucumbir al desaliento. No hay que regodearse morbosamente en pensar que aquello que hacemos, escribir crítica, nace ya muerto. Volvamos a algo vivo, por ejemplo, las palabras de la conferencia de Valcárcel Medina. Como las de Larsson doce años después, el mensaje que lanzan al crítico –y a la práctica de la crítica–, era y es claro y simple. También muy exigente:

“Lo que propongo a los críticos no es que se hagan artistas, porque, si ellos quieren, ya lo son, sino que sean felices.”

Tesis exprés¹¹: “Sé feliz” / “Estudia duro”

Tal como anunciaba su título, este apartado que está a punto de cerrarse pretende dar cuenta de algunas de las motivaciones para escribir crítica en general, y para escribir una tesis sobre crítica en particular. Son varias las motivaciones –entendiendo “motivación” en el sentido de un estímulo que anima a hacer algo– para escribir esta tesis. Dos de ellas, el mensaje de un cartel de 2007 y el de una conferencia de 1995, se han asumido como lemas a seguir durante el proceso de escritura.

En cuanto al orden que se ha seguido para atender las recomendaciones, éste ha sido el orden por edad. Es decir, primero los jóvenes y luego los viejos. No es esto una muestra de falta de consideración hacia la voz de la experiencia. Más bien, lo contrario. Así, en primer lugar, se seguirá una advertencia que ha punteado insistentemente este apartado y que no podemos dejar de plantificar aquí de nuevo:

**STUDY
HARD
YOUNG
CRITIC**

¹¹ Tesis que, como el café, ha sido exprés, ya que se ha realizado bajo presión, la que ha impuesto la premura de tiempo. Eso puede llevarnos a pensar que tal vez se haya hecho con mayor precipitación de la debida o que, por el contrario, ha sido esa misma presión la que ha permitido moler, extraer y filtrar los datos recibidos con mayor cuidado y dedicación que la habitual.

Se sea joven o se sea viejo, estudiar es una tarea que no termina nunca. En el caso de la crítica, las fuentes primarias y de inspiración del estudio son las obras de arte, también los artistas que las hacen, que son sus más severos jueces –de las obras y de quienes las hacen–. Una vez asumida la responsabilidad de ser una persona crítica y hacer crítica a través del estudio duro y continuado, el crítico, siempre más viejo que el día anterior –aunque no necesariamente más sabio–, está provisto y equipado para acometer la segunda tarea.

“Ser feliz”. Se acordará que ésta resulta más compleja y dificultosa que la primera tarea. Es difícil de explicar y de entender, de conseguir y de mantener. Entrenarse y mostrar buena disposición son factores que ayudan, pero no son suficientes. Por todas estas razones, y de cara a la escritura de esta tesis, se ha tratado de seguir la recomendación de modo modesto pero no por ello menos ambicioso. Es decir, durante el proceso de escritura, se ha tratado de no autocensurarse, de no ponerse trabas innecesarias y de escribir todo lo que se quiere decir por el simple placer de verlo escrito. Es decir, se ha tratado de disfrutar en cada uno de los distintos momentos del proceso de estudio y escritura.

3.2. TENER / NO TENER

DE VENCER EL MIEDO AL PAPEL EN BLANCO Y SUPERAR LA ANSIEDAD DE NO TENER NADA ENTRE MANOS A TRAVÉS DE RODEARSE DE COSAS QUE YA SE TIENEN, COSAS ANTIGUAS QUE A TRAVÉS DE LA ESCRITURA SE TORNARÁN EN NUEVAS. // DE ENFRENTARSE A LA TAREA DE ESCRIBIR UNA TESIS CUANDO SE TIENE UN REPERTORIO DEL QUE TIRAR. // DE HACERLO DESARROLLANDO MÉTODOS DE DISTANCIAMIENTO CON RESPECTO DE LO QUE SE TIENE Y LO QUE SE HACE QUE PERMITAN MANTENER LA FRESCURA DE TODO PROCESO DE HACER. // DE SER FIELES A LAS FIJACIONES PERSONALES O TRATAR DE ROMPER CON ELLAS COMO UNA FORMA DE SEGUIR ADELANTE.

PRIMERA PARTE

Tecleo la palabra “repertorio” en el buscador del ordenador. A ver qué sale. Como quien rebusca entre los libros de la estantería. Sin un propósito claro pero guiada por una firme intuición. También apremiada por la necesidad de encontrar cuestiones, excusas y razones por las cuales empezar a escribir.

La búsqueda da muchos resultados. Uno de ellos parece apuntar en buena dirección:
apuntes_estancias_desde_el_cubo.doc

El archivo se encuentra en la siguiente ubicación:

Documentos > bulegoa z/b > programak > programa Z/B 2011 > estancias BNV > iturriak

La secuencia de carpetas indica que el archivo de Word se encuentra dentro de la subcarpeta “fuentes” (*iturriak*) de un proyecto de 2011 de Bulegoa z/b, oficina de arte y conocimiento en la que trabajo junto a Beatriz Cavia, Isabel de Naverán y Leire Vergara. El proyecto, finalmente titulado *Una, dos, tres, cuatro paredes*, formó parte de *Estancias. Prácticas restituyentes sobre la Colección ARTIUM* de Mar Villaespesa y BNV producciones¹.

¹ Desarrollada entre el 8 de octubre de 2011 y el 8 de abril de 2012 en el museo Artium de Vitoria-Gasteiz, en *Estancias* también colaboraron Fundación Rodríguez, Valentín Roma y Laura Traff-Prats. Puede encontrarse más información en las siguientes direcciones:
<http://www.bulegoa.org/afueras/una-dos-tres-cuatro-paredes>
<http://bulegoa.org/dos-tres-cuatro-paredes-0>

El archivo Word, que no recuerdo haber escrito, se presenta como un conjunto de apuntes tomados durante una reunión de trabajo de la oficina de arte y conocimiento que sigue a la invitación de los comisarios de *Estancias*. La discusión parece estar aún en un estadio muy inicial. El texto está lleno de frases inacabadas, de ideas sin desarrollar, de listas de puntos cuya única relación aparente es la de estar enumerados dentro de un mismo listado. El estilo de escritura es deslavazado y apresurado. Son unas notas personales tomadas a vuelapluma con el propósito de recordar y reelaborar a partir de lo dicho y discutido entre cuatro personas que trabajan en un proyecto de colaboración iniciado pocos meses antes, en noviembre de 2010.

“Conjunto de cosas que se tienen”

El documento `apuntes_estancias_desde_el_cubo.doc` ha aparecido al teclear “repertorio” en el buscador del ordenador. Dentro del texto, la palabra aparece una sola vez, en un párrafo que reconozco como redactado a partir de unos comentarios de Isabel de Naverán a los que seguirán un par de visionados en *youtube*, y que se transcribe aquí manteniendo la puntuación anómala y algunas faltas ortográficas:

IDEA DE REPERTORIO (PATRIMONIO)...

“Xavier Le Roy”. Consagración de la primavera de Stravinski, interpretada por Le Roy (vestido de rojo, director de orquesta).

“Veronique Doisneau” Jerome Bel”

Lo primero que me llama la atención es el encabezamiento en mayúsculas, en el que el término “repertorio” se pone en relación con el de “patrimonio”, que aparece entre paréntesis y enigmáticamente seguido de puntos suspensivos. Al encabezamiento sigue una serie de nombres propios (Xavier Le Roy, Stravinski, Véronique Doisneau, Jérôme Bel), cuya relación no resulta clara. Así, el nombre de Xavier Le Roy aparece entrecorillado, mientras el título de la composición de Stravinski que el coreógrafo francés “interpretó” en 2007 ataviado con una camisa roja no aparece ni entrecorillado ni, como corresponde a un título, en cursivas. *Véronique Doisneau*, la pieza de Jérôme Bel que entre 2004 y 2005 interpretó la bailarina del mismo nombre, sí aparece entrecorillada², mientras que el nombre de Bel, coreógrafo y francés como Le Roy, aparece acompañado de una comilla final colgante, como si se tratara de un irónico saludo con la mano.

<http://www.artium.org/images/historico/Exposiciones/Documentos/Estancias.pdf>
(Última consulta: 10-04-17)

² Esto es lo que se cuenta de la pieza en la página web de Jérôme Bel:

“Invitado por la directora Brigitte Lefèvre del ballet de la Ópera de París a hacer una pieza para la institución, Jérôme Bel propuso llevar al escenario una suerte de documental teatral del trabajo de una de las bailarinas del ballet, Véronique Doisneau. (...)”

<http://www.jeromebel.fr/performances/videos?performance=V%C3%A9ronique%20Doisneau>
(Última consulta: 10-04-17)

Volvamos a la relación de analogía entre “repertorio” y “patrimonio” que señala el encabezamiento. Los dos términos parecen apuntar a una misma idea genérica de “conjunto de cosas que se tienen”. Sin embargo, sus definiciones se encargan de singularizar y fijar sus significados. Un repertorio es, según la primera acepción del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, un “conjunto de obras teatrales o musicales que una compañía, una orquesta o un intérprete tienen preparadas para su posible representación o ejecución”. De “patrimonio” dice la misma fuente en su cuarta acepción que es un “conjunto de bienes pertenecientes a una persona natural o jurídica, o afectos a un fin, susceptibles de estimación económica”.

Piezas escénicas por un lado y bienes por otro; piezas escénicas que son bienes, aunque no todos los bienes son piezas escénicas. Antes de seguir por la senda de ese “conjunto de cosas que se tienen”, sean éstas piezas escénicas o bienes, es preciso atender a los sujetos que tienen ese conjunto de cosas. En el caso del repertorio, el sujeto que “tiene” ese conjunto de cosas que son “obras teatrales o musicales” puede ser “una compañía, una orquesta, un intérprete”.

Composición de figuras: súbdito > sujeto < soberano

Detengámonos en el último sujeto, un intérprete. Por ejemplo, una bailarina, Véronique Doisneau. En 2005, en la que será su última actuación en el Palais Garnier, el edificio que alberga la Ópera de París, y en una interpretación recogida en la película de igual título³, la bailarina entra en escena y, dirigiéndose al público, comienza de la siguiente manera:

“Buenas noches. Me llamo Vèronique Doisneau. Estoy casada y tengo dos hijos de seis y doce años. Tengo cuarenta y dos años y me retiraré en ocho días. Para aquéllos que estáis lejos, dicen que me parezco a la actriz francesa Isabelle Huppert.”

Con la cámara apuntando a su rostro en un primer plano, no cabe duda de que Doisneau es dueña de un raro y fotogénico parecido con la aclamada actriz francesa. Como mostrará más adelante, también es dueña de un repertorio, compuesto de piezas clásicas como *Giselle*, *El lago de los cisnes* o *La Bayadère*, que interpreta con precisión y

³ Se recomienda aquí el ejercicio de ver la película que registra la actuación, realizada en 2005 por Pierre Dupouey y Jérôme Bel, junto a *La Danse: The Paris Opera Ballet*, el documental producido en 2009 por Frederick Wiseman. Mientras *Véronique Doisneau* se presenta como un solo, una pieza de cámara que muestra en la intimidad del escenario (si es que es posible hablar de algo así) parte de lo que sucede entre bambalinas, *La Danse* se aparece como una gran pieza coral, donde la cámara recorre distintos momentos y penetra en espacios diversos de la institución (sesiones administrativas en las oficinas, reuniones con los trabajadores en los locales de ensayo para discutir condiciones salariales y laborales, largas y repetitivas sesiones de ensayo, etc.) para terminar con un gran *finale* en el escenario, en el que los bailarines de la compañía bailan frente al público alguna de las piezas del repertorio de la Ópera de París.

maestría, y que ha ensayado y ejecutado en numerosas ocasiones durante su carrera como bailarina del cuerpo de baile de la Ópera de París.

Doisneau puede por tanto reclamar esas piezas como propias. Puede argumentar que ha sido responsable de hacerlas revivir encima de un escenario con su cuerpo y la ayuda de otros cuerpos; que, gracias al ensayo continuado, una férrea disciplina y un trabajo sacrificado, los pasos y movimientos de cada una de esas piezas se han inscrito de manera indeleble en su memoria o, lo que es lo mismo, su cuerpo⁴. Sin embargo, ese repertorio no le pertenece. La bailarina sólo lo ha ocupado temporalmente. Caso de pertenecerle a alguien, el repertorio le pertenece al Ballet de la Ópera de París, del que pasados ocho días la bailarina dejará de formar parte, y a los autores de las piezas, ya fallecidos. La austera entrada de Doisneau en el escenario desnudo del Palais Granier, vestida con mallas de ensayo y calzada con zapatillas de puntas, y con un tutú y otro par de zapatillas bajo el brazo y un botellín de agua en la mano, hace más evidente el carácter frágil y terminal de la relación de la bailarina con su repertorio.

Doisneau prosigue su parlamento frente al público: “En la jerarquía del ballet de la Ópera de París soy un *sujet*. Eso quiere decir que puedo bailar tanto papeles del cuerpo de baile como solos”. En el diccionario francés-castellano, *sujet* aparece traducido de distintas maneras. Una de ellas es “súbdito”. Otro, la más plausible en este contexto, es “figura”. El *sujet* de Doisneau se aparece por tanto lejos de aquel sujeto que tiene “un conjunto de cosas”, un repertorio o, para el caso, de aquél que es “soporte de las vivencias, sensaciones y representaciones del ser individual”⁵.

Después de un silencio, la bailarina continúa: “Gano 3.600€ netos al mes”. Luego, otro silencio. Este silencio se me hace algo más largo que el primero, aunque en realidad no es así.

Figura bajo los focos

En el apartado anterior se ha mostrado cómo la relación que un intérprete mantiene con las obras que lleva a escena es frágil y efímera. El intérprete puede decir de sí mismo que guarda una relación de uso, ocupación y hasta posesión –en el doble sentido de estar “poseído por algo” y de “poseer algo”– con respecto de una pieza escénica, pero nunca podrá reclamar un derecho de propiedad sobre aquella o, para el caso, sobre un

⁴ Ya que es difícil si no imposible pensar en una memoria que no sea corporal.

⁵ Siguiendo la quinta acepción del término “sujeto” de la RAE. Si se consulta la página web del Ballet de la Ópera de París, se comprobará que *sujet* no es en modo alguno la posición en el último escalafón dentro de la jerarquía de la compañía. Así, el orden jerárquico del Ballet es el que sigue: *Etoiles*, *Premiers danseurs*, *Sujets*, *Coryphées*, *Quadrilles*, *Trainees*.

repertorio. Su posición con respecto de una pieza o un repertorio es muy distinta de aquella que puede reclamar su autor o una compañía de ballet⁶.

Una compañía de ballet y su repertorio. Como muestra la pestaña *Repertoire*⁷ de su página web, el Ballet de la Ópera de París, compañía fundada en el siglo XVII, tiene un repertorio compuesto en su mayor parte por piezas de ballet clásico de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. La compañía y esas piezas de danza son iconos, instituciones históricas que, por su propia naturaleza, mantienen una relación de mutua dependencia. Así, el patrimonio del Ballet de la Ópera de París se compone de unas piezas históricas sobre las que ha fundamentado su prestigio, y que aquél produce, reproduce y hace revivir una y otra vez sobre el escenario. Por otro lado, esas piezas de ballet creadas hace más de un siglo precisan para seguir existiendo del Ballet de la Ópera de París, así como de otras compañías de prestigio.

Una pausa se impone de nuevo. Porque en esta relación entre la compañía del Ballet de la Ópera de París y las piezas de ballet clásicas, en esta relación interinstitucional, se ha pasado por alto un elemento, los cuerpos. Los cuerpos de las bailarinas y los bailarines que componen la compañía, y que interpretan *Giselle*, *El lago de los cisnes* o *La Bayadère* durante años para, llegados los cuarenta, pasar a retirarse, no a un segundo plano, sino totalmente de escena. Esos cuerpos son los responsables de, valga la redundancia, dar cuerpo y hacer revivir esas piezas, así como de asegurar que la máquina de producción y reproducción de la institución permanezca engrasada.

Aquí, otra pausa, que sigue a la anterior y se detiene sobre la naturaleza de las piezas de danza y su relación con los cuerpos que las interpretan. Una pieza de danza pertenece a lo que, traduciendo la voz inglesa *live arts*, se da en llamar “artes en vivo”. Siguiendo con esto, en su forma anotada o registrada en forma audiovisual, una pieza de danza existe en estado latente. Una pieza sólo “vive” de manera completa y plena cuando uno o varios cuerpos la ponen en escena. Este argumento podría llevar a discutir cuál de las dos *Véronique Doisneau* está más viva y es más *Véronique Doisneau*: si la pieza de danza ejecutada entre 2004 y 2005 en el escenario de la Ópera de París o la película del mismo título producida en 2005, que a fecha de hoy sigue proyectándose y realizando su gira personal por distintos lugares del mundo⁸. Convendría más hablar –discúlpese el chiste

⁶ Tal vez la única excepción sea la del divo o la diva de la ópera, o el primer o la primera bailarina, intérpretes que, en tanto que iconos cercanos al estatus de institución, podrían reclamar también cierto derecho patrimonial sobre los papeles que han encarnado.

⁷ <https://www.operadeparis.fr> (Última consulta: 10-04-17)

⁸ Según informa la agenda de la página web de Jérôme Bel a fecha del 13 de marzo de 2016, la película se proyectó el 8 de febrero en Le Moulin du Roc de Niort. Las próximas proyecciones están programadas para el 6 de junio de 2016 en el festival TransAmériques de Montréal y el 3 de noviembre en el Walker Art Center de Minneapolis. A diferencia de otras grabaciones de piezas escénicas de Bel, la película no está subida a su página web.

cinéfilo— de una doble vida de Véronique, de dos formas artísticas diferentes y autónomas, cada una de las cuales habita un régimen espacio-temporal propio.

Son por tanto los cuerpos de los intérpretes los que dotan de vida y materialidad a una pieza escénica que por su propia naturaleza es temporal y efímera. A la escucha de la palabra “materialidad”, se impone una nueva pausa, que obliga a trasladarse al ámbito de las artes visuales o plásticas, donde la naturaleza material se aparece como un rasgo propio de las obras. En principio, y aunque sabemos que esto es discutible, este rasgo les asegura a las obras plásticas un carácter permanente y estable. Así, a diferencia de lo que sucede con las piezas escénicas o “en vivo”, una obra plástica es y está físicamente todo el tiempo, no sólo cuando está expuesta, también cuando deja de estarlo y queda guardada en el almacén del museo. En cualquier caso, hay que conceder que es en el momento de la exposición cuando una obra realmente brilla y vibra, tal como lo hace la primera bailarina bajo los focos del escenario.

Aproximación organicista

Siguiendo con la analogía anterior, podría pensarse la obra plástica como un cuerpo autónomo que no necesita de otros cuerpos para existir. Por otra parte, también se podría argumentar lo contrario. Una obra de arte necesita desde el principio del contacto con otro cuerpo, el del artista que la crea y le da forma. Una vez fuera del estudio, la obra ya es autónoma. Sin embargo, seguirá necesitando la proximidad de otros cuerpos, los de los espectadores que la confrontan en el espacio en una exposición.

Volvamos a la analogía de la obra de arte y la bailarina como cuerpos autónomos bajo los focos. Por un lado, una obra de arte es un cuerpo autónomo que junto con otros cuerpos, otras obras de arte, conforma el cuerpo mayor y complejo que es una exposición. Por otro lado, una bailarina es un cuerpo que junto con otros, los del resto de bailarines, conforma otro cuerpo mayor, el de la compañía de ballet.

Si se trata de extender la analogía a la relación que se establece entre la exposición y la compañía, veremos que la analogía deja de funcionar. La exposición es un cuerpo complejo conformado por otros cuerpos más pequeños, las obras. Una de sus mayores virtudes consiste en permitir que cada una de estas obras que se exponen juntas y en una relación de proximidad tenga su propio espacio. La exposición se presenta así como un espacio topológico y abierto a la circulación, un espacio lleno de espacios vacíos que entran en relación a través de las obras que los conectan⁹. Por su parte, la compañía de baile trae a la mente un tipo de imagen diferente, el Leviatán, el cuerpo político hobbesiano, un cuerpo compacto compuesto por cuerpos pequeños entre los que no

⁹ Siguiendo la descripción de Boris Groys en “Politics of Installation”. En *E-flux Journal* # 2, January 2009. <http://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/> (Última consulta: 10-04-17)

quedan espacios vacíos, una gran estructura jerarquizada presidida por una cabeza omnipotente.

Otra imagen de un cuerpo complejo conformado por cuerpos menores: corpus es el nombre que recibe el conjunto de las obras realizadas por un artista a lo largo de su vida. Ese corpus, que en inglés se conoce como *body of work*, es autónomo y excede y desborda el marco espacio-temporal de la vida de un artista individual. En las artes escénicas o “en vivo”, el corpus de obras de un artista recibe el nombre de repertorio. De un repertorio, cuerpo inmaterial conformado por cuerpos –las piezas escénicas– que a su vez precisan para materializarse de otros cuerpos –los de los intérpretes–, puede decirse que en cierto modo tiene una naturaleza espectral.

SEGUNDA PARTE

Forma retrospectiva, forma reactiva

Vuelta a las anotaciones que realicé en mayo de 2011 y dan inicio a este texto, y en las que citaba a Jèrôme Bel y Xavier Le Roy. En el momento en el que tomé los apuntes, el segundo se encontraba trabajando en su primer proyecto expositivo, que se presentaría en la Fundació Antoni Tàpies entre febrero y abril del año siguiente. Basada en una selección de piezas coreográficas individuales del repertorio del artista ideadas entre 1994 y 2010, la exposición se tituló *Retrospectiva*¹⁰.

Diez años antes, otro artista, Isidoro Valcárcel Medina, recibía de la misma institución una invitación a realizar una retrospectiva. Como tiene por costumbre, su respuesta fue reactiva. Es decir, hizo lo que se le pidió haciendo otra cosa distinta. En una entrevista recogida en la publicación que acompañó en 2002 *Ir y venir de Valcárcel Medina*, el artista se hacía la siguiente pregunta: “¿cómo se puede, tocando las obras viejas, no sobarlas y, como consecuencia inevitable, hacer una obra nueva?”¹¹

¹⁰ No mucho tiempo después de escribir esos apuntes en mayo de 2011 Bulegoa z/b invitó a Le Roy a participar en *1, 2, 3, 4 paredes*, la propuesta para *Estancias* de Mar Villaespesa y BNV producciones que se inauguró en el museo Artium en octubre de ese año. Se le pidió contribuir con un texto que pensara el concepto de “forma”, y que más adelante fue leído por dos actores junto con otros textos de Bojana Cvejic, Peter Friedl y Carla Zaccagnini a partir de los conceptos de teatralidad, escritura/lectura y traducción respectivamente. La grabación se escuchó durante una función teatral dentro de una de las salas del museo Artium. La escultura de Jorge Oteiza *Homenaje a Velázquez* (1958), parte de la colección del museo, se encontraba en el centro del escenario durante la hora que duraba la función. Le Roy finalizaba el texto refiriéndose a la singularidad de toda experiencia estética:

“Cada experiencia estética de una obra de arte es vivida y renovada a través de experiencias individualizadas.”

¹¹ “Valcárcel Medina al habla. Valcárcel Medina en conversación con José Díaz Cuyás y Nuria Enguita Mayo” en *Ir y venir de Valcárcel Medina*. Barcelona / Murcia / Granada: Fundació Antoni Tàpies / Comunidad Autónoma de la Región de Murcia / Centro José Guerrero, 2002.

En 2012, diez años más tarde, Le Roy trataba de responder a la misma pregunta desde un planteamiento algo diferente. Tal como indica la nota informativa en la página web de la Fundació Antoni Tàpies, la exposición utilizaba el concepto de retrospectiva “más como modo de producción que como muestra de la trayectoria de un artista”¹². Es decir, no desde un acercamiento patrimonial a través del cual explotar el pasado propio, sino como una estrategia a través de la cual tratar de producir algo nuevo a partir de materiales viejos. En el caso de Le Roy, a la dificultad inherente a una empresa retrospectiva con vocación creadora, se sumaba la de plantear activar unas piezas creadas originalmente para el tiempo y el espacio del contexto escénico en un espacio y un tiempo diferentes, los de la exposición.

Rat race

Una de las condiciones de partida para hacer la retrospectiva de un artista es que el artista en cuestión tenga un corpus de obra, que tenga un pasado, una trayectoria. Así, a un artista las retrospectivas suelen llegarle al final o a mitad de lo que se denomina su “carrera profesional”. Esta expresión, tomada de la jerga administrativo-contable-empresarial, pero utilizada en el mundo del arte con toda naturalidad y sin ningún tipo de cuestionamiento previo, parece equiparar la dedicación al arte a una “competición deportiva de velocidad”. Es decir, a una lucha de uno contra todos, donde lo más importante es llegar a la meta rápido, el primero y cueste lo que cueste.

De pronto, y al sonido de la expresión “carrera artística”, se visualiza una imagen ridícula y absurda: una pista de atletismo, con gente con dorsales a sus espaldas. Todos corren muy concentrados, como si no hubiera un mañana, y cada uno lo hace sin salirse ni un centímetro de su calle y armado de su instrumental de preferencia, sea éste un ordenador portátil, un buril o un pincel. Si alguno de los otros corredores se le acerca un milímetro, ninguno duda en enarbolar el instrumental con gesto amenazante. Su único objetivo es meter la cabeza en la línea de meta el primero.

Aunque la lógica administrativo-contable-empresarial del sistema del arte imponga ciertos modos y maneras, entender la práctica del arte en la forma de una triste carrera de ratas resulta, además de lamentable, erróneo. Porque la del arte –o, para el caso, la de la vida– es una práctica experimental. Como tal, consiste en permitirse pasar y estar todo el tiempo que sea necesario en un mismo sitio, no necesariamente físico; salirse de madre o de calle para parar o despistarse cuando así se precise¹³; compartir dudas,

¹² <http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique1093> (Última consulta: 10-04-17)

¹³ En relación a esto, se extrae un fragmento de una conversación mantenida con Inazio Escudero: “IE: (...) Hay caminos diversos. Yo tengo la tendencia a quedarme dando vueltas en rotondas interminables. Y ése no es el camino. El camino implica apuestas, experiencias, relaciones y crecimiento personal. - MJ: Pero las rotondas también son parte del camino... Cada uno tiene su propia técnica, a pesar de que en ocasiones no sea una técnica muy ‘eficiente’.”

preocupaciones, conversaciones y encuentros con quienes se tiene cerca y están en lo mismo; aceptar el fallo y la incertidumbre como elementos constitutivos de todo proceso creativo; entender el resultado final únicamente como parte de un proceso que no tiene finalidad más allá de sí mismo.

Retrospectiva prospectiva

Prosigamos con la jerga administrativo-contable-empresarial. Una retrospectiva, ya se ha dicho antes, le puede llegar a un artista, o bien al final de su vida, cuando poco puede importarle ya, o a mitad de ésta, cuando es mucho lo dejado atrás y lo que queda por delante se le presenta como una incógnita. A “mitad de carrera”, la botella puede aparecerse medio llena o medio vacía. Puede que se favorezca esta última opción. El artista se encuentra inevitablemente en una edad conservadora: hay mucho que perder y poco que ganar. Lo que años atrás se veía en potencia, ya se materializó en acto en algún momento. Ahora, sólo queda amortizar el capital acumulado y hacer una *mid-career retrospective*¹⁴ que alivie en lo posible una previsible *mid-career crisis*¹⁵.

Podrá tacharse de cínico el argumento recién expuesto, que no hace más que replicar el cinismo del mercado del arte. Éste funciona como una máquina trituradora que se rige por la máxima de la obtención del máximo beneficio, a cualquier precio y caiga quien caiga –los caídos, fácilmente reemplazables, suelen ser la mano de obra–. Así, de la misma manera que exige al artista exitoso producir sin parar si es que quiere seguir siéndolo, el mercado emplea la retrospectiva como una manera económica de, presentando lo viejo como nuevo, generar novedad a partir de lo ya producido y seguir ganando dinero. Porque, ya que se ha invertido en algo, es de ley amortizarlo y sacarle rendimiento. Y si no se ha invertido en ese algo pero, al hacer una prospección en el pozo petrolífero de la historia del arte, uno se topa casualmente con él, también es de ley explotarlo y sacarle provecho.

Comentario de texto, comentario crítico

Salimos del tono cínico y frívolo de los párrafos anteriores. Leo una entrevista de Iñigo Astiz a Txomin Badiola del 30 de enero de 2016 en el diario en euskera *Berria*. La frase que encabeza el titular “Lotsa ematen dit artea nola dagoen ikustea” (“Me da vergüenza ver cómo está el arte”)¹⁶ se continúa dentro del texto con esta otra: “Nik lotsa sentitzen

En Miren Jaio: “Entrevista con Inazio Escudero: Entre el malestar y el goce”. *Eremuak* # 2, octubre 2015, pp. 47-54. <http://www.ereuak.net/es/pdf-ereuak2-564-mb> (Última consulta: 10-04-17)

¹⁴ 168.000 entradas en la búsqueda en Google con fecha del 15 de marzo de 2016.

¹⁵ 1.710.000 entradas en la búsqueda en Google con fecha del 15 de marzo de 2016.

¹⁶ Iñigo Astiz: “Elkarrizketa Txomin Badiolarekin: ‘Lotsa ematen dit artea nola dagoen ikustea’” *Berria* 30-01-16. http://www.berria.eus/paperekoa/1836/025/001/2016-01-30/lotsa_ematen_dit_arte_nola_dagoen_ikusteak_.htm (Última consulta: 10-04-17)

dut ikustean artean ere gainontzeko guztian bezala nagusitzen den paradigma merkatuarena dela” (“Me da vergüenza cuando veo que en el arte, como en todo lo demás, el paradigma dominante es el del mercado”).

En la entrevista, el artista cuenta de su reciente exposición en la galería bilbaína CarrerasMúgica. También de dos miradas atrás pendientes: el catálogo razonado de Oteiza del que es autor y que presentará en marzo de 2016 y la retrospectiva que prepara para otoño de ese mismo año en el museo Reina Sofía de Madrid. En relación a este último tema pendiente, cita el aforismo tardío de Arthur Schopenhauer:

“Los primeros cuarenta años nos dan el texto, los treinta siguientes, el comentario.”¹⁷

La frase que el filósofo alemán escribió a mediados del siglo XIX podría haber sido redactada un siglo más tarde por un estructuralista francés¹⁸. La vida tiene una forma textual, donde el texto se corresponde con el momento de la acción de los años de juventud y madurez y el comentario con el de la reflexión de la vejez. La frase puede trasladarse igualmente a la trayectoria de un artista, tal como hace Badiola quien, tras treinta y cinco años dedicados a la práctica artística, a escribir el texto, se enfrenta a la redacción del comentario en una retrospectiva. Como todo comentario, éste habrá de ser necesariamente crítico y consciente de su momento histórico. Porque una retrospectiva obliga a un artista a posicionarse con respecto de lo hecho en el pasado, y hacerlo desde el aquí y ahora.

Insistir sobre lo mismo, ser coherente

“Los primeros cuarenta años nos dan el texto, los treinta siguientes, el comentario”. En las obras de los primeros cuarenta años de la práctica de un artista es posible reconocer un repertorio formal propio, unas preocupaciones recurrentes, unos temas que más adelante se repetirán una y otra vez. Llegado el momento del comentario, el artista seguirá seguramente insistiendo sobre lo mismo. Pero, ¿es posible acometer de esa manera un propósito experimental? ¿No se agota la frescura inicial en esa insistencia sobre lo mismo?

Un cambio de tercio y una vuelta al pasado. Hace veinte años, en 1996, entrevisté a Txomin Badiola en su casa en Nueva York. Nacido en 1957, el escultor tenía entonces treinta y nueve años, y era, al igual que ahora, alguien con experiencia y conocimiento,

¹⁷ Arthur Schopenhauer: “Aforismos sobre la sabiduría de la vida”. En Arthur Schopenhauer: *Parerga y Paralipómena I* (1850). Madrid: Alba Editorial, 2009, pp. 329-510.

¹⁸ Resulta significativo que al buscar la frase en Google la primera entrada sea la de la página www.sabidurias.com y la segunda, más reveladora y deprimente aún, www.liderazgoevolutivo.com

una figura autorizada. Yo tenía veintiocho años. La grabación en cinta de casete y la transcripción de la entrevista las perdí en una mudanza. De lo dicho y lo hablado apenas sí recuerdo algo.

Entre lo poco que recuerdo, está una pregunta que formulé con candor y vehemencia, en la que venía a plantear si es posible en una práctica dilatada en el tiempo insistir sobre lo mismo sin que el afán experimental se agote. Como ejemplo ofrecía el de Dan Flavin, cuyo trabajo se fundamenta en un vocabulario limitado de elementos. En aquel momento, Flavin mostraba su obra en el edificio diseñado por Frank Lloyd Wright en el Guggenheim de Nueva York –una institución antipática para mí, ya que en ese momento trabajaba allí como becaria, y me sentía culpable por ello–. Pocos meses después, en noviembre de 1996, el escultor fallecía a los sesenta y tres años.

Nacido en 1933, Flavin empezó a trabajar con luces fluorescentes a partir de 1963. Es decir, cuando contaba treinta años, dos años más que los que yo tenía cuando llena de candor y vehemencia le pregunté Badiola si tenía o no sentido insistir en lo mismo. A la vista se aparecían dos vías que, en mi opinión, resultaban irreconciliables: o bien ese insistir es un rasgo acomodaticio y de agotamiento propio de la mediana edad y connivente con un mercado que siempre exige más de lo mismo, o bien la insistencia sobre lo mismo es una condición necesaria en todo propósito de experimentación.

Recuerdo la expresión entre irónica y divertida de Badiola. También mi ingenuidad. La respuesta de Badiola a su pregunta fue que sí, que era posible volver una y otra vez sobre lo que se tiene. Porque lo que se tiene es lo que se tiene. Y punto.

Cuando visito la exposición de enero de 2016 en CarrerasMúsica que motivó la entrevista del *Berria* a Badiola, me encuentro con el mismo catálogo limitado de imágenes de 1996: la guitarra colgante, “EL PADRE” en mayúsculas, la fotografía del grupo GAUR... Todos ellos motivos que conforman el repertorio formal de una obra, como un motivo decorativo o una frase musical que se repite. También motivos en el sentido de aquello que dota a algo de causa o razón.

Ganar frescura

Vuelvo una vez más sobre las preguntas que formulé más arriba: esa insistencia sobre lo mismo, ¿no termina haciendo perder la chispa y marchitar la frescura necesarias en todo proceso de experimentación? ¿Cómo hacer para desarrollar una práctica artística que se renueve en la insistencia? John Cage ofrece una solución. Al igual que Schopenhauer, en forma de un aforismo, que ha sido repetidamente citado, también en esta tesis:

“Estoy tratando de revisar mis hábitos de ver, a fin de ganar frescura.

Estoy tratando de no familiarizarme con lo que hago.”¹⁹

Quitarse querencias

Cuando algo se tiene tan cerca que ya deja de verse, hay que procurarse técnicas de distanciamiento que permitan salir y mirarse desde fuera. Un distanciamiento que, por el mero hecho de imponer una distancia, ya será crítico, como lo es, por ejemplo, el comentario de texto de Schopenhauer. En su caso, la distancia crítica viene dada por la distancia temporal, por la llegada de la vejez. Pero lo cierto es que, ahora mismo, estamos en el siglo XIX y no pueden esperarse tantos años. Todo nos impulsa a actuar con prisa, a producir el comentario crítico y reflexivo junto con el texto.

Hay otra técnica muy útil de distanciamiento crítico con respecto de lo que se hace que, en lugar de proponer como estrategia metodológica la insistencia sobre un mismo repertorio formal, incide precisamente en lo contrario, en renunciar a esos motivos tan queridos. De ella supe por primera vez a través de Jon Mikel Euba y su trilogía de 2001 *K.Y.D., Kill'em All*, compuesta de los vídeos *Kontuz K.Y.D., Kydnapping* y *K.Y.D.*

“*K.Y.D., Kill'em All* (...) es la suma y resolución de diversas preocupaciones, imágenes y referencias que tienen su punto de inicio en una imagen primera vista por el artista en Donostia-San Sebastián en 1995: la figura de un yonqui tumbado en un descampado, en el límite entre el cuerpo caído y el cadáver. (...)”

“(...) [en referencia a las “preocupaciones, imágenes y referencias”] en este último trabajo de la trilogía lo están por su pertenencia al mismo campo afectivo: todas ellas son *darlings* del artista. *K.Y.D.* es el acrónimo de *Kill Your Darlings*, el mandato tomado prestado a Faulkner con el que Ingmar Bergman prescribía la necesidad de liberarse (en el sentido terapéutico) en la práctica propia de aquellas querencias que terminan deviniendo rasgo de estilo.”²⁰

El llamamiento a *Kill Your Darlings* —originalmente formulado por Sir Arthur Quiller-Couch como *Murder Your Darlings* en una conferencia publicada en 1916— se revelaba en *K.Y.D.* a través de la presencia en pantalla de elementos próximos al artista como el paisaje local o sus amigos haciendo el muerto, elementos que tras la trilogía desaparecerían del trabajo de Euba. El artista se aplicaba así la demanda de Bergman de que hay que “actuar como si fuéramos nuestros propios críticos, unos críticos totalmente objetivos y nada neuróticos, sin crisis de conciencia”²¹. Cabe preguntarse cómo afecta el

¹⁹ John Cage: “Sobre Robert Rauschenberg, artista y su obra” (1961). En John Cage: *Silencio*. Madrid: Ardora Ediciones, 2007, p. 106.

²⁰ Miren Jaio: “Análisis en fragmentos de cuatro vídeos de Jon Mikel Euba”. En VV.AA.: *Miradas críticas en torno a la colección MUSAC*. León: MUSAC, 2008, pp. 62-69.

²¹ Stig Björkman, Torsten Manns, Jonas Sima: *Bergman on Bergman. Interviews with Ingmar Bergman* (1968). New York: Da Capo Press, 1993.

requerimiento de celo crítico a los propios críticos, a quienes se les pide que, además de olvidar unas crisis de conciencia inservibles y poco útiles, renuncien a caer en manías y manierismos.

Una última cosa, añadida más tarde

Mientras escribo, me encuentro con *Runaway*, un libro de relatos de Alice Munro. Conforme se avanza en la lectura del libro, va desplegándose y adquiriendo forma un estilo de escritura particular. En un relato concreto, aparecen atisbos del paisaje, de personajes y situaciones de relatos anteriores. Lo mismo sucede en el siguiente. Así hasta terminar el libro. Más tarde, recuerdo cada historia leída como una unidad cristalina cerrada sobre sí misma. Sin embargo, un mismo aire de familia recorre los relatos, como si fueran variaciones de un mismo tema.

Al terminar de leer *Runaway*, vuelvo al principio, a la introducción de Jonathan Franzen, otro autor de ficción:

“La historia que Munro cuenta todo el rato es la siguiente: una chica brillante y sexualmente ávida crece en la zona rural de Ontario sin mucho dinero, (...) tan pronto como puede, escapa del campo a través de una beca o un acto interesado y decisivo. (...) Cuando inevitablemente regresa a Ontario, se encuentra con que el paisaje de su juventud ha cambiado de manera perturbadora. (...)”

“Y eso es todo. Ése es el riachuelo que ha alimentado la obra de Munro por más de cincuenta años. Los mismos elementos recurren una y otra vez (...). Lo que hace que el crecimiento de Munro como artista sea tan nítida y deslumbrantemente visible (...) es precisamente la familiaridad de sus materiales. Mira lo que hace, nada más que con su pequeña historia: cuantas más veces vuelve sobre ella, más encuentra.”²²

“La familiaridad de sus materiales”. Los materiales son los mismos, resultan familiares, pero la experimentación prosigue. Una y otra vez, la escritora busca maneras de perder la familiaridad con aquéllos, de mirarlos como si fueran nuevos. Ésa es la lógica de un proceso de experimentación, que se vale del material, del repertorio, para volver repetidamente sobre él y seguir trabajando.

En la introducción, Franzen recoge unas palabras de Munro: “La complejidad de las cosas –las cosas dentro de las cosas– simplemente parece inagotable”. El material no se agota. Si algo es susceptible de hacerlo es el empeño y el deseo de producir formas con él. Y prosigue la escritora: “Quiero decir que nada es fácil, que nada es simple.”²³

²² Jonathan Franzen: Introduction to Alice Munro’s *Runaway*. London: Vintage, 2006, pp. v-vi.

²³ Ibid.

3.3. “UNA ROSA ES UNA ROSA” / “UNO ROSA Y OTRO COMO ROSA”

SOBRE EL CONSUELO Y LAS CERTEZAS QUE OFRECEN LOS LÍMITES Y LOS NÚMEROS. // SOBRE EL ENSAYO COMO GÉNERO QUE HA DE PRACTICARSE DE MANERA INSISTENTE Y CONTINUADA. // SOBRE LOS OBJETOS CON LOS QUE NOS RELACIONAMOS Y SOBRE LO QUE ÉSTOS DICEN DE NOSOTROS. // SOBRE TRABAJO FÍSICO Y TRABAJO INTELECTUAL. // SOBRE UN MUEBLE QUE SIRVE PARA SENTARSE Y UN UTENSILIO QUE SIRVE PARA LIMPIAR EL SUELO. // SOBRE LAS DESIGUALDADES, DISIMETRÍAS SOCIALES Y DE GÉNERO. // SOBRE LA DESIGUAL DISTRIBUCIÓN SOCIAL DEL TIEMPO. // SOBRE IDENTIFICACIONES Y ALTERIDADES. // SOBRE CUERPOS INMÓVILES Y CUERPOS EN MOVIMIENTO. // SOBRE GESTOS Y COSAS QUE SE HACEN CON LAS MANOS. // SOBRE LENGUAJE ESCRITO Y LENGUAJE ORAL. // SOBRE UNA MUJER Y OTRA MUJER. // SOBRE VARIAS MUJERES.

No he escrito mucho. Y cuando lo he hecho casi siempre ha sido por encargo. Es decir, apenas he escrito de motu proprio. Durante un tiempo –que en su momento me pareció que nunca tendría fin–, no había que preocuparse, era fácil encontrar sitios en los que escribir crítica de arte. Ese tiempo pasó y un buen día ya no había lugares en los que escribir. Y, como ya no me pedían que escribiera, dejé de hacerlo.

Durante aquel tiempo en el que publicaba con regularidad, eran tres las limitaciones externas con las que me encontraba a la hora de escribir: la extensión, el plazo y el tema. Como todas las limitaciones, resultaban muy útiles. Fijaban un marco al que circunscribirse.

Eso sólo cambió durante los dos años en los que me encargaron ocupar una columna. El tema aquí era libre. Se podía escribir de todo y de nada, de lo que se quisiera y como se quisiera. Eso sí, había que seguir atendiendo a las dos primeras limitaciones externas, que se expresaban en forma numérica. Los números marcaban los límites espaciales y temporales de lo que se escribía: 2.400 eran los caracteres con espacios que admitía una columna; 15, los días que pasaban entre una entrega y la siguiente.

Idealmente, el objetivo de un texto con aspiraciones literarias es la producción de un espacio. No era el caso. Aquellas columnas nacían miedosas y apresuradas. Ni aspiraban a producir un espacio, ni pretendían ocuparlo. Su única preocupación era rellenarlo, de la misma manera que el lápiz cubre de color el espacio que encierra una silueta en un

cuaderno de colorear. Eran textos de relleno. No respondían a un plan. Tampoco a una necesidad.

Preludio a una escena

Hace poco me pongo a leer *El naufragio del hombre*, una compilación de ensayos de Santiago Alba Rico y Carlos Fernández Liria. Los textos del primero son artículos cortos, de entre 4.000 y 7.000 caracteres, que fueron publicados originalmente en medios periódicos. Si se consultan las fechas en las que aparecieron por primera vez, se ve que están escritos –de nuevo, los números y sus certezas– de manera regular y periódica entre 2008 y 2010.

Mientras voy leyendo los artículos uno tras otro, me imagino la situación de doble urgencia bajo la que fueron escritos: la urgencia por ser enviados en fecha a una redacción, la urgencia por responder a la actualidad del momento. Sigo leyendo y se me hace claro que los ensayos expresan una opinión propia y responden a un plan general. Escritos con gracia y solvencia, en todos ellos se reconoce una intención formal, una voluntad por ocupar y producir un espacio.

Uno de los ensayos de Alba Rico es, sin embargo, un intento fallido. Cuando leo por primera vez “Elogio del aburrimiento”¹, los mimbres que sostienen el argumento y su tesis me atraen de inmediato. Los mimbres los conforman un par de anécdotas de la biografía de dos escritoras, sor Juana Inés de la Cruz y Rosa Chacel. La tesis defiende, entre otras cosas, que el trabajo de la escritura está acompañado de momentos de concentración que tradicionalmente han sido percibidos como tiempos estériles, improductivos y de holganza. Esa percepción negativa se hace más notoria cuando quien realiza el trabajo de la escritura es una mujer.

La figura de sor Juana Inés de la Cruz es un asunto que me interesa. Las condiciones en las que las mujeres se han dedicado a la escritura a lo largo de la historia, también. De Rosa Chacel, apenas sé nada. A la cabeza me viene la imagen de una anciana plácida con gafas y pelo blanco. Podría ser una abuela cualquiera, una de mis abuelas, por ejemplo. No me recuerda a otras mujeres regresadas del exilio de físicos más singulares. María Zambrano, por ejemplo, siempre acompañada en las fotografías de un sofisticado cigarrillo con boquilla. He ahí una mujer que demuestra independencia de pensamiento y que piensa, parece indicar el elegante y superfluo giro de muñeca de la filósofa mientras sujeta la boquilla.

¹ Santiago Alba Rico y Carlos Fernández Liria: *El naufragio del hombre*. Hondarribia: Hiru, 2010, pp. 70-71.

Súbita entrada en escena

Ensayos fallidos se han escrito y publicado a porrillo. Así que me pregunto por el motivo por el cual vuelvo sobre este ensayo concreto, qué es lo que me lleva meses después de su primera lectura a obsesionarme con él de tal manera que llego al extremo de dedicarle este texto. Más allá de lo más o menos pobre y apresurada que me resulte su argumentación, la razón que me devuelve a “Elogio del aburrimiento” una y otra vez es un párrafo que me choca y desconcierta. El párrafo en cuestión describe la escena autobiográfica referida por esa anciana con gafas y pelo blanco que parece una plácida abuela y podría haber sido mi abuela. La escena muestra a dos personas dentro de una habitación. Es una escena normal y banal, que transcurre en silencio:

“Contaba Rosa Chacel, una de las más grandes novelistas españolas del siglo XX, que en los años cincuenta, mientras redactaba su novela *La Sinrazón*, tenía la costumbre de pasar horas recostada en un sofá de su salón. La mujer de la limpieza, mientras barría, le dirigía siempre miradas entre compasivas y reprobatorias: ‘Si hiciera usted algo, no se aburriría tanto’. Pero es que Rosa Chacel hacía algo: estaba pensando; y hasta cambiar de postura podía distraerla de su introspección o devolverla dolorosamente a la superficie.”²

Retrato de mujer recostada (i)

En esta escena referida por Chacel pero contada por Alba Rico, aparecen dos mujeres, aunque podría decirse que en la habitación hay más de dos. Así, está (1) la mujer que la escritora siente que es, una mujer que piensa en una novela mientras permanece inmóvil y recostada en un sofá. También está (2) la mujer que la escritora ve mientras piensa recostada en el sofá, una mujer que limpia su casa. Una última es (3) la mujer que la escritora piensa que la mujer que barre su casa ve, una mujer indiferente y holgazana medio tumbada en un sofá.

En la escena hay otras mujeres. Por ejemplo, (4) la mujer que la que barre siente que es o, también, (5) la que esa misma mujer ve recostada en un sofá mientras ella barre. A esas se podría sumar (6) cualquiera de las mujeres que leen la escena relatada por Chacel a través de Alba Rico, yo en este caso. Podríamos seguir con el juego de espejos en el que dos figuras silenciosas dentro de una habitación se miran la una a la otra y ven cosas diferentes mientras otras figuras también silenciosas las miran desde fuera de la habitación. Pero el juego no nos sirve. Esas otras figuras no hacen al caso, porque quien cuenta la historia es Chacel, una mujer en un sofá, que piensa mientras otra mujer barre.

² Ibid., 70.

El ensayo también puede encontrarse en la revista digital *Rebelión* con fecha de publicación del 26-11-09: <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=95921> (Última consulta: 10-04-17)

Retrato de mujer recostada (ii)

Los elementos de la escena –dos mujeres, un sofá y una escoba– pintan un retrato de una realidad social de hace seis décadas, una realidad que, como todas las realidades sociales, es disimétrica. Su contenido puede resumirse en la siguiente frase: hay una mujer que está recostada en un sofá *porque* hay otra mujer que barre su casa.

Busco información sobre Chacel en la red. Me encuentro con que la escritora nacida en 1898 en Valladolid partió con su marido y su hijo al exilio tras el estallido de la guerra civil española. En los años cincuenta, vivió en Brasil y Argentina y pasó estrecheces económicas. Esos años, casi una década, coinciden con los que dedicó a la redacción de *La sinrazón*, que terminó de escribir en 1958, aunque no publicó hasta 1960. La escena del sofá sucedió a lo largo de esos años. Y, como refiere Alba Rico, lo hizo de forma recurrente.

La información matiza algo el enunciado de que “hay una mujer que está recostada en un sofá *porque* hay otra mujer que barre su casa”. Chacel se presenta en la escena como lo que era por origen, formas de ser y estar, de vivir y pensar: una mujer burguesa. Sin embargo, esta mujer burguesa, en lugar de tomar el té con las amigas, dedica el tiempo a pensar y escribir libros. La matización no termina de eliminar algo que se presenta como el reconocimiento crudo de una alteridad: alguien piensa mientras alguien barre.

Retrato de mujer recostada (iii)

Me pregunto qué cambiaría si lo hicieran los géneros de los personajes. Si, por ejemplo, el que aparece recostado en un sofá fuera un hombre. Ahora, la desigualdad no sería de clase, sino de género. Una desigualdad estructural, propia del sistema patriarcal. Por su parte, si los papeles se invirtieran, si fuera el hombre el que barre y la mujer la que descansa en el sofá, nos encontraríamos ante una inversión de una realidad tan incuestionable como que el sol sale por el este y se pone por el oeste. Una inversión seguramente operada con el objeto de producir –nos encontramos en un hogar de un país latinoamericano en los años cincuenta del siglo pasado– efectos cómicos.

Pero, ¿qué sucedería si las dos figuras fueran las de dos hombres? Un hombre se recuesta en un sofá mientras otro barre. Como en las variantes anteriores, la escena arrastra una carga de violencia. Pero ésta se nos aparece ahora de forma más cruda. Ya no estamos frente a una escena doméstica y cotidiana que retrata el sometimiento de la mujer al hombre. Tampoco frente a otra escena doméstica y cotidiana, no por ello menos brutal, de señora y mucama en un hogar burgués de Latinoamérica hace sesenta años.

No. Cuando la escena del sofá y la escoba la protagonizan dos hombres, la violencia de pronto se nos presenta sin matices. ¿Por qué en ese caso nos parece que estamos ante una

realidad que escapa a un contexto cultural dado? Y, ¿por qué eso nos lleva a pensar que las desigualdades sociales y de género son concretas y específicas, casi coyunturales, de menor importancia? Lo cierto es que, repentinamente, debido a la irrupción de dos figuras masculinas, la escena alcanza proporciones míticas. La figura del sofá y la figura de la escoba se nos presentan como arquetipos, símbolos del principio que gobierna las relaciones humanas: dominar o ser dominado.

Al menos, así me lo parece a mí. El pasaje del Amo y el Esclavo referido por Hegel en su *Fenomenología del espíritu* (1807) es uno de los responsables de que reconozca las dos figuras masculinas en una relación de dominación que se presenta en términos de universalidad³. Según el filósofo, la relación dialéctica entre amo y esclavo que rige las relaciones humanas marca el comienzo de la historia. El deseo –desatado en el caso del amo, reprimido en el del esclavo– es el motor de la relación. Y es el trabajo del último el que le permite al primero acceder al objeto de deseo.

Volvamos a la escena que describe Chacel por persona interpuesta. Una mujer burguesa se recuesta en un sofá mientras su criada barre el suelo de la habitación. En esta escena, hay trabajo: lo hay en el barrer de una mujer que limpia para otra que se recuesta y piensa –queda pendiente de determinar, como se verá más adelante, en qué medida el pensar de esta última es un trabajo–. Sin embargo, tal y como se expresa en el relato de Alba Rico, en esta relación de desigualdad, no hace aparición el deseo. Lo que media entre las dos figuras –una mujer recostada en un sofá, una mujer que barre a su lado– es una indiferencia mutua.

Retrato de mujer recostada (iv)

Quizás, imaginar las dos mujeres de la escena doméstica en forma de arquetipos o símbolos tal como lo hace Hegel me ayude a superar ese bloqueo del que no consigo salir cada vez que leo el párrafo sobre Chacel en “Elogio del aburrimiento”. Me ofusca la crudeza con la que se refiere lo que allí acontece. Aunque, a decir verdad, lo que acontece sea bien poco. Lo que realmente me desconcierta es la indiferencia con la que las dos figuras –sobre todo, la de aquélla que aparece recostada y relata–, explicitan un reconocimiento mutuo de sus diferencias, de los universos paralelos pero radicalmente separados en los que las dos habitan.

Trato de ver las figuras de la escena en forma de arquetipos. Despojo a la mujer que se recuesta y a la mujer que barre de sus atributos (nombre, edad, estado civil, idioma,

³ En su día llegué al pasaje, no directamente, sino a través de la lectura de *Hegel, Haiti, and Universal History* (2000) de Susan Buck-Morss, originalmente publicado en *Critical Enquiry*, Vol. 26, no. 4 (Summer 2000), pp. 821-865.

contexto cultural, historia personal...), y mantengo dos. Uno para cada una, el sofá y la escoba son los únicos atributos que les corresponden en esta historia.

Pensar y barrer son haceres silenciosos, actividades propias de la vida humana, ésas que Hannah Arendt analizará y catalogará en tres grupos en *La condición humana*. Detengámonos un momento en la filósofa. Acabamos de toparnos con otra mujer de mitad de siglo XX que, como Zambrano, se presenta en las fotografías de época sujetando un cigarrillo con un gracioso y coqueto giro de muñeca. Un giro que dice: “Soy una mujer que muestra independencia de pensamiento. Soy una mujer que pienso.”

Ya se ha dicho más arriba que no he encontrado ninguna fotografía que muestre a Chacel con un cigarrillo en la mano. En casi todas las fotos que he encontrado de ella, sólo veo la abuelita plácida y jovial. Una abuelita sin manos. Por una razón que desconozco, éstas no aparecen dentro de plano. Puede que las tenga colocadas sobre el regazo. Chacel y Arendt coinciden sin embargo en algunos detalles: la novelista terminó *La sinrazón* en 1958, el mismo año en el que la filósofa publicaba *La condición humana*. En ese año, las dos eran mujeres maduras que vivían lejos de sus países de origen. Chacel tenía sesenta años, Arendt, cincuenta y uno.

(De pronto, un capricho, una ocurrencia. Un libro imposible. De doble título, fue escrito a cuatro manos, en dos lugares diferentes y al mismo tiempo, en medio del siglo moderno: *La condición humana. La sinrazón*.)

Aunque he leído *La condición humana*, no sé nada de *La sinrazón*. No la he encontrado por ningún lado ni sé de qué trata, si bien leo en algún lugar que Chacel consideraba la novela como su “obra magna”⁴. Siguiendo lo que he encontrado por Internet sobre la escritora, me imagino *La sinrazón* como una novela difícil, de corte intelectual. Chacel siguió, sobre todo en sus obras iniciales, el concepto de “la deshumanización del arte” acuñado por José Ortega y Gasset, de quien era discípula. En su ensayo de igual título de 1925, el filósofo se refería con ese término al arte de vanguardia con el que experimentaban distintos grupos de artistas como los de la generación del 27, grupo al que perteneció la escritora. Este nuevo arte deshumanizado trataba de “eliminar los ingredientes ‘humanos, demasiado humanos’, y retener sólo la materia puramente artística”⁵. Todo esto lo leo con una imagen de fondo, la de una abuelita plácida y jovial que reposa las manos mansamente sobre el regazo y podría haber sido mi abuela.

Pero volvamos a Arendt. Tres décadas después de que Ortega y Gasset respondiera a la irrupción de las vanguardias, la pensadora ofrecía herramientas para interpretar la historia

⁴ Esperanza Rodríguez: “El peso de la culpa o *La sinrazón* paradójica de Rosa Chacel”. En *Berceo*, n. 125, Logroño, 1993, pp. 127-136.

⁵ En el apartado “Irónico destino”, en José Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (1925). Madrid: Espasa Calpe, 1987, p. 79.

convulsa de la primera mitad del XX y entender cómo vivir en comunidad y actuar colectivamente a partir de la segunda mitad del siglo. *La condición humana* distingue tres tipos de actividad en la vida humana, lo que la autora denomina la *vita activa*: 1. la labor, las actividades necesarias para el sostenimiento de la vida cotidiana; 2. el trabajo, la producción de objetos; 3. la acción, aquello que nos hace realmente humanos, lo que nos permite desarrollar nuestra capacidad de ser libres.

Labor, trabajo y acción. El orden en el que Arendt presenta los tres grupos de actividad implica ya una jerarquía de valor entre ellos. Cada grupo casi parece describir un estadio en la historia de la humanidad. Siguiendo con esto, la labor, el conjunto de actividades necesarias para el mantenimiento de la vida, se encuentra en la base de la pirámide que representa la totalidad de las actividades que hacen humanas a las personas:

“Los hombres pueden vivir sin laborar, pueden obligar a otros a que laboren por ellos, e incluso decidir el uso y disfrute de las cosas del mundo sin añadir a éste un simple objeto útil; la vida de un explotador de la esclavitud y la de un parásito pueden ser injustas, pero son humanas.”⁶

Así, cuando barría la casa de Chacel en los años cincuenta, la mujer de la escoba laboraba. Realizaba una labor necesaria, ahora mismo, uno de los trabajos más invisibles y menos especializados y valorados. La mujer de la escoba era una *homo laborans* al servicio de alguien que, por esa misma razón, podía permitirse no laborar.

Pensemos en esa otra persona, en Chacel. Además de librarse de laborar, ¿qué es lo que hacía cuando permanecía recostada? ¿En qué categoría cabría incluir la actividad pensante de sus horas de sofá? Y, ¿qué valor tiene una actividad invisible y silenciosa que aún no es nada ya que no ha cobrado forma?

Arendt, pensadora ella misma, sitúa la actividad de pensar dentro del segundo capítulo de *La condición humana*, aquél que dedica al trabajo. Lo hace en su parte final. En ella habla del pensamiento y de la producción de obras de arte. Ni trabajo ni acción, pensar “por sí mismo no produce ni fabrica cosas tangibles, tales como libros, pinturas, esculturas o composiciones”. Sin embargo, pensar una obra de arte, una novela en el caso de Chacel, es un tipo de “pensamiento que precede a la acción”⁷. En cualquier caso, el pensamiento que produce obras de arte “únicamente empieza a afirmarse como fuente de inspiración donde se alcanza a sí mismo, por así decirlo, y comienza a producir cosas inútiles”⁸.

⁶ En el apartado 24 “La revelación del agente en el discurso y la acción”, en el capítulo V. Acción. En Hannah Arendt: *La condición humana* (1958). Barcelona: Paidós Ibérica, 2006, pp. 200-201.

⁷ Ibid., p. 186.

⁸ Ibid., p. 188.

Mientras permanecía recostada en un sofá –soy incapaz siquiera de imaginarme esas largas e inmóviles horas de sofá a lo largo de diez años–, Chacel pensaba. Su acción invisible y silenciosa sólo cobraría forma tiempo más tarde. La forma resultante sería algo inútil, pertenecería al grupo de “objetos que no guardan relación con las exigencias materiales o intelectuales, con las necesidades físicas del hombre ni con su sed de conocimiento”⁹. Sin embargo, esa forma estaba llamada a ocupar un lugar en ese mundo que no la necesitaba.

Retrato de mujer recostada (v)

El recurso a los arquetipos me ha servido para exponer con cierto distanciamiento las diferencias irreconciliables entre la mujer que piensa y la mujer que barre. Pero no me ha permitido arrojar luz sobre el enigma que rodea a la figura de Rosa Chacel, una mujer-esfinge recostada en un sofá. Una vez más, recurro a la red. Allí me encuentro con que en 1915, cuando contaba diecisiete años, ingresó en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid con el objeto de estudiar escultura.

Antes de ser escritora, Chacel quiso ser artista, quiso tocar la materia con los dedos. Tocar la materia con los dedos de esas manos que las fotografías de la escritora me escamotean. No sigo por la senda por la que me llevan los dedos de Chacel y su deseo de tocar. No sabría qué decir. No he logrado ver esas manos.

La información sobre los años de juventud de la escritora me lleva a otro lugar, a imaginar todas las obras que una estudiante de Bellas Artes contempla durante sus años de formación y que le permiten aprender a través de las formas. Formas que se concretan en imágenes, formas culturales como la escena en una habitación de una mujer recostada y una mujer que barre. Chacel debía saber exactamente que su escena contada de dos mujeres en una habitación produciría en el lector toda una serie de asociaciones con otras imágenes vistas de la historia del arte.

Tres lienzos de formato apaisado: la *Venus de Urbino* (1583) de Tiziano, la *Odalisca con esclava* (1842) de Jean-Auguste-Dominique Ingres y la *Olympia* (1863) de Édouard Manet. En todos ellos, una figura preside la composición: una mujer desnuda recostada en un diván. A su lado, una mujer vestida se afana en sus tareas. Nos encontramos ante una disposición similar a la que describía Hegel en su pasaje del amo y el esclavo: un ama –la diosa del amor, una odalisca, una prostituta– y una esclava –dos sirvientas de espaldas, una esclava del serrallo que toca un instrumento, una criada negra vestida de blanco que sujeta un ramo de flores–. La violencia implícita en la composición conecta sin embargo con lugares que desbordan la superficie del lienzo. Diosa de la mitología

⁹ Ibid.

romana, favorita del serrallo o prostituta de lujo, la figura del ama desnuda se encuentra doblemente sometida: al capricho de la mano del artista y al de la mirada del espectador. Me entretengo comparando los tres cuadros como si jugara al juego de los siete errores. En una de éstas, me sale al paso una frase de Rosa Chacel de otro artículo de Alba Rico. La cita se relaciona con esas dos figuras femeninas –de su escena relatada, de los tres cuadros de la gran historia del arte– que, colocadas en una relación de desigualdad, comparten una misma realidad confortable y doméstica, un mismo encierro en interiores decorados con telas estampadas y cojines mullidos. La frase de la escritora dice lo siguiente: “El lugar natural de la mujer es el harén.”¹⁰

De nuevo, la brutalidad de las palabras de la anciana de gafas y pelo blanco que tiene las manos en el regazo me golpea como un puñetazo. “Lugar natural” rima con “techo de cristal”, aunque no creo que las palabras escondieran una queja y una resignación, sino un reconocimiento descarnado que era también una aceptación desapasionada.

Vuelvo al juego de los siete errores y a los tres cuadros. La lujosa y artificiosa estancia en la que Ingres retrata su odalisca y su esclava –una estancia que es todo menos un “lugar natural”– se presenta como un escenario apropiado para el harén del que habla Chacel. En *Odalisca con esclava* es posible reconocer elementos que lo distancian de los cuadros de Tiziano y Manet. Frente a estas dos composiciones, dominadas y presididas por la figura desnuda, en la del pintor francés la esclava vestida ocupa casi el mismo espacio visual que la odalisca.

En tanto que pintura, el cuadro de Ingres me resulta de menor interés que el de Tiziano o el de Manet. Sin embargo, presenta unos rasgos distintivos que permiten hacer avanzar la argumentación, y con ella procedo. Una dulce, la otra desafiante –las dos igualmente seductoras–, la *Venus de Urbino* y la *Olympia* dirigen sus miradas al espectador. Las masas claras que componen sus cuerpos y las sábanas sobre las que descansan contrastan dramáticamente contra los fondos oscuros. Lo que el contraste produce es un efecto propio de la pintura, ése que consiste en generar un espacio de vibración entre la superficie del lienzo y el lugar en el que se encuentra el espectador.

En *Odalisca con esclava* no sucede eso. Es un cuadro que está más dibujado que pintado. Más frío y cerebral, en él las cosas suceden dentro del cuadro, en las relaciones que se establecen entre los elementos figurativos y formales que lo componen. Así, a diferencia de la *Venus de Urbino* y la *Olympia*, la odalisca no mira al espectador. Su cuerpo y su mirada se quiebran en una torsión que se dirige hacia la figura de la esclava. Con la boca entreabierta mientras toca un instrumento de cuerda, esta última parece entonar un canto

¹⁰ Redactado poco antes que “El elogio del aburrimiento” y titulado “Las ventajas de estar hueco (en un mundo demasiado lleno)”, el ensayo no forma parte de la recopilación de *El naufragio del hombre*, y puede encontrarse en la siguiente dirección: <http://www.rebellion.org/noticias/2009/7/88663.pdf> (Última consulta: 10-04-17)

que no vemos ni escuchamos, y que sólo imaginamos a través de los ojos entrecerrados de la odalisca y su torsión afectada y voluptuosa. Caso de existir una relación entre las dos figuras, ésta no es la relación de alteridad que describiera Hegel, sino una relación erótica, donde el desnudo se aparece menos como un cuerpo real y más como una ensoñación, un efecto visual producido por la música.

Prosigamos con el esquema compositivo. El de la *Venus de Urbino* y el de la *Olympia* están dominados por una línea quebrada, una diagonal descendente a la que continúa una horizontal –el desnudo–. En *Odalisca con esclava*, por su parte, las dos figuras se entrelazan en esa misma línea quebrada que preside la composición: una línea que comienza a la derecha con una vertical –la esclava– y se continúa a la izquierda en una suave diagonal ascendente –la odalisca–. Al fondo, en un segundo plano, una línea vertical oscura, periférica pero muy presente. Es la figura de perfil de un guardián que vigila lo que allí sucede. En el harén, “el lugar natural de la mujer”, ninguna mujer, tampoco una odalisca, era libre. Todas eran esclavas del señor del serrallo.

Retrato de mujer recostada (vi)

Aunque Chacel abandonó en 1918 los estudios de Bellas Artes para dedicarse a la escritura, siempre tuvo cerca la pintura. Su marido, Timoteo Pérez Rubio, era pintor. Subdirector del Museo de Arte Moderno de Madrid en la II República, durante la guerra civil participó en el traslado a Ginebra de las obras del Museo del Prado.

En la red topo con un retrato pintado de la escritora firmado por Pérez Rubio y con fecha de 1925. De formato alargado, en él Chacel ya no es una plácida abuelita de gafas y pelo blanco. Es una mujer joven de pelo oscuro. Está recostada, pero no tal como me la había imaginado. No aparece medio derrumbada como una odalisca indolente en un diván. Su cuerpo no forma una línea quebrada compuesta de una suave diagonal descendente y una horizontal que se ofrece al espectador como el cuerpo de una sirena varada en la playa.

No. Para empezar, Chacel no está sentada en un sofá, sino en un sillón. Enfundada en un vestido negro y una rebeca azul, la forma de su cuerpo se recorta contra el fondo claro del sofá. Su figura oscura compone sobre la superficie del lienzo una grácil línea curva, casi un motivo decorativo. La línea está dominada por la vertical del tronco, a la que sigue una breve diagonal, las piernas retrepadas sobre el asiento del sillón. La retratada aparece absorta en sus propios pensamientos, indiferente a lo que sucede fuera –alguien está retratándola en ese mismo momento, un momento que podría prolongarse a lo largo de las horas o, como ahora sabemos, los años–.

Una primera elucubración a partir de un retrato: el cuadro de 1925 se adelanta treinta años a la escena que se describe en “Elogio del aburrimiento” en la que aparecen una

mujer que piensa y una mujer que barre. Es un fragmento de aquélla, como si la escena doméstica de los años cincuenta estuviera pintada sobre una vasija de cerámica que más tarde se hubiera roto en pedazos que viajaron a distintas épocas –aquí, faltaría determinar dónde viajó en el tiempo, si es que lo hizo, la mujer que barre, una figura con poco éxito dentro de la iconografía del arte–.

Una segunda elucubración a partir de un retrato: cabe imaginar cómo hubiera sido el cuadro de la mujer que piensa y la mujer que barre caso de que Pérez Rubio lo hubiera pintado. Podría haber sido un díptico, un díptico extraño. Dos lienzos verticales juntos pero separados, en los que dos mujeres habitan sus propios universos, mudos e irreconciliables.

Encuentro unas palabras en uno de los obituarios que se le dedicaron a Chacel a su muerte en 1994. Se diría que la frase hubiera sido escrita mientras se miraba al retrato de la escritora de 1925:

“Rosa Chacel estaba siempre demasiado atareada con su mundo como para ocuparse del de los demás.”¹¹

Retrato de mujer recostada (vii)

He omitido un detalle singular del retrato de Pérez Rubio. En el cuadro hace su aparición –¡por fin!– una mano de la escritora. La mano izquierda. Como el lector no tiene delante el cuadro, se hace obligado explicar la manera en la que se produce ese extraño fenómeno por el cual una de las manos de Chacel, tan ocultas en otras imágenes, entra finalmente dentro de plano. Sentada en el sillón, vestida con un traje negro y una rebeca azul, la escritora se presenta en el ademán de cruzar los brazos. La mano derecha está oculta en el hueco que deja el antebrazo izquierdo al doblarse. Este último se alza en vertical sobre el pecho. Coronando la vertical azul, hace aparición la mano izquierda. En un giro de muñeca hacia dentro, inverso al de las fumadoras pensadoras, pero igualmente coqueto y caprichoso, la mano se precipita sobre el pecho negro, como un pájaro blanco que aletea.

Más tarde, me he encontrado con una fotografía de Chacel, ya mayor, con sus gafas y su pelo blanco, en el que se ve la misma mano, de uñas cuidadosamente pintadas, y el mismo gesto. En esta ocasión, la mano sobre el pecho juguetea con las cuentas de un collar de perlas. Es inevitable preguntarse qué es lo que nos dice ese giro de muñeca, inverso, pero al fin y al cabo tan parecido al de las fumadoras pensadoras: es un signo de clase –las mujeres que entonces barrían no giraban la muñeca de esa manera–, de época –las mujeres que ahora escriben tampoco lo hacen–, etc. Pero, más allá del contexto cultural concreto, ese gesto dice también otra cosa. Quien gira la muñeca, parece estar

¹¹ Andrés Trapiello: “Adiós a una maestra: enteramente libre”. *El País*. 29-07-94.

pidiéndole al tiempo que permanezca detenido un rato más, para así seguir concentrada en los propios pensamientos.

Retrato de mujer recostada (viii)

Busco retratos de otra escritora de la primera mitad del XX, Virginia Woolf. Era algo más mayor que Chacel –nació en plena era victoriana, dieciséis años antes que ésta, que lo hizo en 1898–, y falleció pronto y por decisión propia –en 1941, durante la segunda guerra mundial, cincuenta años antes de que lo hiciera, casi centenaria, la escritora vallisoletana–. Sin embargo, es mucho lo que comparte con la autora de *La sinrazón*, aunque esto sea una mera intuición, ya que apenas sé de Chacel.

En los retratos en solitario, Woolf aparece en distintos ademanes y atuendos –tocada con sombrero, con un cigarrillo entre los dedos, con la mano apoyada la mejilla y con los dedos rozándole las sienes, un gesto que en ella parece habitual...–. Además del cuerpo de la propia Woolf, hay un elemento que se repite en muchos de estos retratos. El elemento recurrente es el sillón sobre el que la escritora aparece sentada. Un sillón que puede ser orejero y de color ocre, como el de los dos retratos sin rostro que su hermana Vanessa Bell pintó en 1912, o bajo y estampado con motivos geométricos, como el de la serie de fotografías que la muestran sosteniendo un libro –o tal vez sea un cuaderno de notas– mientras se deja iluminar el rostro por la luz que entra por una ventana.

Ha hecho su aparición el sillón. Podrá argumentarse que el sillón no es el lugar natural y convencional de las escritoras de la primera mitad del XX, sino el de todas aquellas personas que entonces posaban con el objeto de ser immortalizadas en cuadros y fotografías. El término inglés *sitter*, que denomina al modelo que posa para un retrato, avala el argumento. Para posar, es preferible hacerlo mientras se está sentada, en un lugar cómodo a ser posible. Sin embargo, hay algo en el objeto que es el sillón que lo hace aparecer como un elemento característico de la “habitación propia” desde la que escribía Woolf.

Cuando se leen los ensayos y los relatos de ficción de la escritora, de inmediato se hace patente lo siguiente: ésta escribe desde la conciencia profunda de ser un cuerpo, un cuerpo que mantiene consigo mismo una relación conflictiva. Así, “decir la verdad sobre mis propias experiencias como cuerpo” será una de las tareas que se impondrá Woolf en su vida profesional, una tarea que, a pesar de todo, no logrará cumplir, y que duda “que ninguna mujer haya logrado” resolver¹².

Ese cuerpo conflictivo de Woolf se encuentra situado en un lugar concreto del mundo. Hablar desde un lugar implica una imposibilidad para ocupar y habitar otros lugares, tal

¹² En “Professions for Women” (1931). Virginia Woolf: *Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 144.

como la escritora hará notar en “Memories of a Working Women’s Guild”, la introducción a *Life as We Have Known It by Co-Operative Working women*. Editado en 1931 por Margaret Llewelyn Davies, el libro recoge relatos autobiográficos de mujeres asociadas a la cooperativa. En su ensayo introductorio, Woolf habla de las vidas y los cuerpos de esas mujeres de la clase trabajadora. O, mejor dicho, habla de la imposibilidad de hacerlo, porque sus vivencias personales son bien distintas de las de esas otras mujeres: “No puedes ser la señora Giles de Durham porque tu cuerpo nunca ha estado frente a un cubo; porque tus manos nunca han retorcido ni restregado.”¹³

El cuerpo de Woolf ha vivido otras experiencias físicas, experiencias que están relacionadas con objetos distintos del cubo de la señora Giles de Durham: “Te sientas en un sillón o lees un libro. Ves paisajes y marinas, tal vez en Grecia o en Italia”. Acaba de hacer su aparición uno de los dos objetos que articulan este texto. El sillón, una señal de clase, una evidencia del lugar que se ocupa y desde el que se habla. Y, hablar de otras vidas donde “no hay sillones, ni luz eléctrica ni agua caliente”¹⁴ mientras una está cómodamente sentada en un sillón, resulta “físicamente incómodo”, porque, “por mucho que simpatizamos, nuestra simpatía es sobre todo ficticia; es la simpatía del ojo y la imaginación, no la del corazón y los nervios”¹⁵. El sillón es también una evidencia de que se tiene tiempo para hacer un gesto de muñeca superfluo e inútil, que se tiene el privilegio de tener tiempo para pensar y escribir.

Retrato de mujer recostada (ix)

En “Memories of a Working Women’s Guild”, Woolf continúa hablando de esas mujeres proletarias cuyas vidas y cuyos cuerpos desconoce. Sus rostros carecen de la variedad de expresión que asumen las de las mujeres de su clase. Sus manos grandes “no tocan nada con suavidad”¹⁶. Es imposible imaginarlas haciendo ese caprichoso giro de muñeca con el que posan en las fotografías las “damas”¹⁷. Cuando se ponen a escribir, como lo han hecho en el libro que Woolf prologa, estas mujeres de cuerpos recios y corpulentos “agarran el papel y los lápices como si fueran escobas”.

Y aquí hace su aparición el segundo objeto recurrente de esta historia, la escoba. Sillón y escoba nos devuelven a la escena inicial de este texto y a las dos figuras que habitan mundos distantes dentro de una misma habitación. También nos devuelven a Chacel, otra

¹³ En “Memories of a Working Women’s Guild” (1931). Virginia Woolf: *Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press, 2009, pp. 146-159.

¹⁴ *Ibid.*, p. 149.

¹⁵ *Ibid.*, p. 152.

¹⁶ *Ibid.*, p. 150.

¹⁷ Podría traducirse el *ladies* de Woolf como “señoras”, aunque para enfatizar el contraste con la señora Giles de Durham (“Mrs Giles of Durham City”) o la señora Phillips de Bacup (“Mrs Phillips of Bacup”) se ha optado por “damas”, como en la frase “Ladies in evening dress are lovelier far, but they lack the sculpturesque quality that these working women have” (p. 152).

mujer que, como Woolf, mantenía una relación de extrañamiento con los cuerpos ajenos. Un extrañamiento que antes que nada era un des-reconocimiento del cuerpo propio, un reconocimiento de su otredad. Como prueba, otra frase de la escritora en el mismo ensayo en el que Alba Rico recoge la cita de Chacel “El lugar natural de la mujer es el harén”. Igualmente desconcertante, la frase dice: “Escribo como un caballo.”

Dos mujeres en la niebla (i)

Dos mujeres en la niebla es el título de una película de la que de pequeña oí hablar a mi madre. Es la única película que, por lo que tengo entendido, se rodó en el siglo pasado en Bermeo, de donde procedo. Busco referencias de la película y veo que se estrenó en 1947. Cuando la rodaron, mi madre tendría unos ocho años. En plena posguerra, la magia del cine irrumpía en una realidad gris y sombría.

El título siempre me ha traído a la mente imágenes de mujeres perdidas entre las brumas marinas. Sin embargo, en la ficha técnica de la película, esto es lo que se lee: “Tres naufragos se refugian en un faro. Ajeno a estas circunstancias, el joven Romo, nieto del farero, conoce en un bar del puerto a Mara, una bella joven de la que se enamora. Decepcionante drama, que apenas logra captar el interés”¹⁸. Ni rastro de las mujeres en la niebla.

Dos mujeres en la niebla (ii)

Aunque no he logrado leer *La sinrazón*, sí he conseguido hacerme con una pequeña serie de relatos de Chacel publicados en 1961, un año después de que la novela escrita a lo largo de una década saliera a la luz. El relato que da título a la serie, *Ofrenda a una virgen loca*, permite acercarse algo a esa mujer enigmática que se sienta en un sillón y apoya la mano sobre el pecho, y de quien Javier Marías dijo que era “perspicaz y despiadada, tanto con los demás como consigo misma”¹⁹.

El narrador de *Ofrenda a una virgen loca* se presenta como “un antropófago”, que sale “a la calle, como el lobo baja al llano, (...) dispuesto a devorar todo lo que se encuentre”²⁰. En una de sus salidas de caza, se encuentra con la virgen loca del título. Ésta es una mujer pobre de cincuenta años que viste estrafalariamente y camina entre la multitud. Cada cierto tiempo, se detiene en medio de la calle y ejecuta un extraño ritual: levanta el brazo en un ademán que “podía ser el de detener un vehículo, pero también podía ser el

¹⁸ <http://decine21.com/peliculas/dos-mujeres-en-la-niebla-29744> (Última consulta: 10-04-17)

¹⁹ En <http://blogs.20minutos.es/poesia/tag/rosa/> (Última consulta: 10-04-17)

²⁰ Se ha seguido una versión digital en la plataforma *Scribd*. La referencia bibliográfica de esta colección de relatos, sorprendentemente clasificados como “relatos infantiles” en la entrada de Wikipedia de la escritora, es la siguiente: Rosa Chacel: *Balaam y otros cuentos*. Barcelona: Mondadori, 1989.

de decir adiós o llamar a alguien desde muy lejos”. Un gesto que, sin embargo, no es “un simple movimiento de la mano”, y por el cual se transfigura, pasa a convertirse en una mujer “perfectamente joven, joven como la primavera misma, como las chicas de las ‘reclames’”.

La historia relata el proceso de extrañamiento de sí del narrador y su proyectarse en la otredad. Recuerda a otra deriva urbana alucinatoria, *El hombre de la multitud*, el relato que Edgar Allan Poe escribió en 1840. Al final de las dos historias, el “anciano decrepito” y la “virgen loca”, alter egos de los propios escritores –no importa que Chacel eligiera una figura masculina para su narrador; lo realmente importante es que la virgen loca sea, como lo era la escritora, una mujer– se pierden entre la multitud. El relato de Poe comienza con una frase que parece aplicable no sólo a los protagonistas de las dos historias, sino a sus autores: “Con razón se ha dicho de cierto libro alemán que *lässt sich nicht lesen* (que no se deja leer)”²¹.

Dos mujeres en la niebla (iii)

Este texto ha discurrido por el sendero de las distancias insalvables entre dos figuras femeninas de mediados del siglo pasado, la señora intelectual de clase media y la empleada doméstica iletrada. Más que un enfrentamiento personal real, las dos figuras acompañadas de un sillón y una escoba encarnan, tal como se ha apuntado al citar *La condición humana*, dos tareas que se aparecen como irreconciliables: la primera es la *labor* de Arendt, las labores de mantenimiento de la vida doméstica, aquéllas que tradicionalmente se atribuyen a las mujeres; la segunda es aquella tarea que las mujeres a partir de los inicios del siglo moderno comenzarán a reivindicar para sí mismas, la tarea de pensar, así como el tiempo del que precisa.

A lo largo de este texto, se ha recurrido a ejemplos de mujeres pensadoras de principios del xx como Chacel, Zambrano, Arendt o Woolf. No se han mencionado, sin embargo, casos anteriores, como el de sor Juana Inés de la Cruz, que recoge “Elogio del aburrimiento”. En su artículo, Alba Rico refiere el castigo que sus superiores impusieron a la escritora, y que consistió en obligarla a abandonar la lectura y la escritura y enviarla a la cocina del convento.

A pesar de los sometimientos a todo tipo de penas y sanciones, sor Juana Inés de la Cruz se mostró siempre como una mujer libre. En 1691, publicaba en forma de carta *Respuesta de la poetisa a la muy Ilustre sor Filotea de la Cruz*. En ella, contestaba a la frase de la Primera Epístola de San Pablo a los Corintios, *Mulieres in Ecclesiis taceant, non enim permittitur eis loqui* (“Las mujeres callen en las iglesias, porque no les es dado hablar”).

²¹ En “The Man of the Crowd”. En Edgar Allan Poe: *Tales of Mystery and Imagination*. Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1993, p. 386.

La carta de la poetisa y dramaturga mexicana era una protesta final. Tras publicarla, abandonaba la escritura y vendía su extensa biblioteca. La escritora acataba la orden de San Pablo, pero antes escribía y exponía su causa. Imaginamos que seguiría hablando, ya que no escribiendo²².

Hay muchos retratos pictóricos de sor Juana Inés de la Cruz. Casi todos son variaciones de un único modelo iconográfico. El más conocido de ellos fue pintado por Miguel Cabrera en una fecha cercana a 1750, años después de que la autora abandonara la escritura, cincuenta y cinco después de que falleciera. El cuadro la muestra sentada frente a su escritorio, vestida con el hábito de la orden de San Jerónimo y portando un gran medallón sobre el pecho. Tras ella, un reloj y una librería cubierta de los libros de su biblioteca. Sobre el escritorio, una mano blanca descansa sobre un libro abierto. Vuelve a aparecer la mano expresiva y en reposo de la mujer que escribe.

Dos mujeres en la niebla (iv)

Del siglo XX al XVII y de ahí al XV a través de los libros y las mujeres que los leyeron y escribieron. De comienzos del último siglo data la extensa producción de Cristina de Pizán, la primera escritora profesional que se conoce –se dedicó a escribir como medio para mantener a su familia tras enviudar joven–.

Las miniaturas de la época retratan a la famosa escritora en distintas escenas –sola junto a su cama, sorprendida por la visita de la diosa Minerva, ofreciendo una disertación a cuatro hombres...–. En cualquier caso, en todas ellas, se repite una misma pose, no muy distinta de aquéllas vistas en los retratos de escritoras que se han repasado hasta el momento: De Pizán aparece en una habitación, rodeada de libros y sentada en un asiento. Éste no es ya un sillón, sino una cátedra, un atributo de su profesión y de su autoridad intelectual.

La escritora comienza *La ciudad de las Damas* –el libro publicado en 1405 por el cual se la reconoce como precursora del feminismo moderno y que sigue el modelo de *La ciudad de Dios* de San Agustín– presentándose en la postura que se acaba de describir:

²² Un siglo antes de la publicación de *Respuesta de la poetisa a la muy Ilustre sor Filotea de la Cruz*, en 1584, el canónigo Pedro Sánchez pintaba en su *Árbol de consideración y varia doctrina* el retrato de la mujer ideal, una mujer a la que se le recomendaba callar, olvidarse de las labores intelectuales y ocuparse de las labores del hogar:

“No ay necesidad de que sepa escribir [...] si supiese leer, lea en libros de devoción y de buena doctrina, que el escribir quédese para los hombres. Sepa ella muy bien usar de una aguja, de un huso y una rueca, que no a menester usar de una pluma.”

Citado en Fernando Bouza: *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*. Salamanca, *Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas*. Sociedad Española de Historia del Libro – Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 1999, p. 148.

“Sentada un día en mi cuarto de estudio, rodeada toda mi persona de los libros más dispares, según tengo costumbre, ya que el estudio de las artes liberales es un hábito que rige mi vida (...)”²³.

Tras la introducción, que nos presenta quién es aquella que habla y nos la muestra en su habitación de estudio, la escritora narra cómo tras leer un libro comienza a preguntarse por las razones por las cuales tantos hombres, “clérigos y laicos”, vituperan y censuran a las mujeres. Después de lamentar haber nacido en un cuerpo equivocado, lanza las siguientes preguntas:

“—¡Ay Señor! ¿Cómo puede ser, cómo creer sin caer en el error de que tu sabiduría infinita y tu perfecta bondad hayan podido crear algo que no sea bueno? ¿Acaso no has creado a la mujer deliberadamente, dándole todas las cualidades que se te antojaban?”

Unas páginas más adelante, la escritora obtiene respuesta a sus súplicas, en forma de la aparición de tres Damas, la Providencia, la Derechura y la Justicia. Éstas la sorprenden hundida en “tristes pensamientos” y apoyada “sobre el recodo de mi asiento, la mejilla apesada en la mano”. Al leer estas últimas palabras, inmediatamente vienen a la cabeza una serie de fotografías en primer plano de Virginia Woolf. En todas ellas, la escritora británica aparece en un gesto que parece habitual: con la cabeza levemente inclinada, apoya la mano en la mejilla, las puntas de los dedos apenas rozándole las sienes.

Dos mujeres en la niebla (v)

Tres siglos más atrás, en el siglo XII, los amantes Heloísa y Abelardo discutían epistolariamente. Hablaban sobre las circunstancias de su amor malogrado y su renuncia a seguir juntos para poder así dedicarse a las tareas intelectuales. La descripción de Eloísa de lo que supondría la vida matrimonial para su antiguo amante y padre de su hijo parece remitir a esa escena de mediados del siglo XX en la que cohabitan dos universos distantes —el ruidoso ajeteo de las labores domésticas, el apartamiento silencioso del trabajo intelectual—, dos universos que ya en el siglo XII aparecen como antagónicos:

“No podrías ocuparte con igual cuidado de una esposa y de la filosofía. ¿Cómo conciliar los cursos escolares y las sirvientas, las bibliotecas y las cunas, los libros y las ruecas, las plumas y los husos? Quien debe absorberse en meditaciones teológicas o filosóficas, ¿puede soportar los gritos de los bebés, las canciones de cuna de las nodrizas, el ajeteo de una domesticidad masculina y femenina? ¿Cómo tolerar las suciedades que hacen constantemente los niños pequeños? Pueden hacerlo los ricos que tienen un palacio o una casa suficientemente grande

²³ En Christine de Pizán: *La ciudad de las Damas*. Madrid: Ediciones Siruela, 2001, p. 25.

para poder aislarse, cuya opulencia no siente los gastos, que no están diariamente crucificados por las preocupaciones materiales. Pero ésa no es la condición de los intelectuales (filósofos), y quienes deben preocuparse por el dinero y las cuestiones materiales no pueden entregarse a su ocupación de teólogos o de filósofos.”²⁴

Mostrándole todas las molestias y privaciones a las que ya no ha de enfrentarse, Heloísa trata de convencer a Abelardo de que la renuncia a casarse fue una sabia decisión que le ha permitido sustraerse a las urgencias y necesidades de la vida doméstica y dedicarse al ocio del estudio²⁵. Cabe adivinar que, cuando interpela a su antiguo amante, en realidad, está hablando de sí misma –en ese momento, ya era abadesa de Paraclet y gozaba de los privilegios del retiro conventual–²⁶.

La relación epistolar entre Abelardo y Heloísa se ha acompañado en diversas ocasiones de una ilustración procedente del *Roman de la Rose*, poema alegórico de amor profano y ejemplo de la literatura cortesana compuesto en el siglo XIII por Guillaume de Lorris y Jean de Meun. A diferencia de otras miniaturas del poema, que muestran los encuentros eróticos de los dos amantes y distintas escenas junto con otros personajes, en esta

²⁴ Fragmento de una carta de Heloísa a Abelardo en la que aquélla le exhorta a renunciar a la idea del matrimonio recogida en Jacques Le Goff: *Los intelectuales en la Edad Media*. Barcelona, Gedisa, 1986, p. 51.

Puede consultarse también la siguiente versión del pasaje en *Cartas de Abelardo y Heloísa. Historia Calamitatum*. Textos de Carme Riera y Paul Zumthor. Barcelona: José J. de Olañeta, 1982, p. 55.

“Pero dejemos el obstáculo que constituye la filosofía” –argumentaba Heloísa–. “Piensa en la situación en que te colocarías a través del matrimonio: ¿qué relación habría entre los trabajos de la escuela y el cuidado de un hogar, entre un pupitre y una cuna, un libro o un anaquel y una rueca, un lápiz o una pluma y un huso? ¿Quién, mediando la Escritura o los problemas de la filosofía, soportaría los vagidos de un recién nacido, las canciones de la nodriza que lo mece, la multitud ruidosa de sirvientes y de doncellas, la turbulencia habitual de la infancia? Los ricos lo pueden, me responderás. Sin duda, pues sus palabras, sus vastas mansiones tienen habitaciones reservadas; su opulencia los coloca al abrigo de preocupaciones económicas y de las solicitudes cotidianas; pero la condición de los filósofos es muy diferente, y aquel que busca fortuna o aplica sus cuidados a las cosas de este mundo no se entrega nunca a los estudios teológicos ni a la filosofía. Ésta es la razón por la cual los grandes filósofos de la antigüedad despreciaban al mundo. Abandonando, o mejor, huyendo del siglo, se prohibieron cualquier voluptuosidad y no reposaban más que en el seno de la filosofía.”

²⁵ Los términos “escuela” y “ocio” proceden del griego *skholè*. Siguiendo con este origen común, Pierre Bourdieu se refiere de la siguiente manera al tiempo de ocio como tiempo de estudio:

“El tiempo liberado de las ocupaciones y preocupaciones prácticas es la condición misma del ejercicio escolar y de las actividades arrancadas a las necesidades inmediatas, tal como el deporte, el juego, la producción y la contemplación de las obras de arte y todas las formas de especulación gratuita que no tienen otro fin que ellas mismas.”

En Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, París, Seuil, 1997, p. 25 [trad. al español: *Meditaciones pascalianas*, Barcelona, Anagrama, 1999]

²⁶ En relación a este punto y a unas interesantes cuestiones de traducción que condicionan la interpretación de este pasaje de la carta, se recomienda la lectura de “Astonishing Heloise” de Barbara Newman. En *London Review of Books*. Vol. 36, no. 2. 23-01-14, pp. 5-7.
<http://www.lrb.co.uk/v36/n02/barbara-newman/astonishing-heloise> (Última consulta: 10-04-17)

ocasión, Abelardo y Heloísa aparecen solos en una habitación. Sentados en un banco y ataviados con sus ropas habituales, se dirigen el uno al otro, los dos con una mano levantada y con la palma abierta en señal de animada conversación.

Dos mujeres en la niebla (vi)

En esta última escena, ha irrumpido una nueva figura, la oralidad. Pese a su carácter ruidoso, ésta se encuentra en una relación de desventaja con respecto de la escritura, la figura silenciosa a la que se ha dedicado este texto. Así, es posible representar visualmente el gesto de quien habla, tal como muestra la conversación entre Abelardo y Heloísa en la miniatura. Sin embargo, el contenido de lo que se dijeron los dos amantes sólo es posible representarlo a través de la palabra escrita.

Las palabras dichas del ágrafo se las lleva el viento. Caso de haberlas pronunciado —y seguramente lo hizo—, las palabras de la mujer que limpiaba el piso de Chacel no llegaron muy lejos, desaparecieron como el polvo que barrió con su escoba. Por el contrario, las palabras de la escritora siguen ahí, fijadas al papel.

Como el resto de textos del apartado “Aclaraciones programáticas preliminares”, el que nos ocupa lleva un doble título, “Una rosa es una rosa / Uno rosa y otro como rosa”. El título mantiene una relación de analogía con la escena de la mujer que se recuesta y piensa y la mujer que barre que nos ha acompañado a lo largo de este texto. “Una rosa es una rosa” representa la cultura letrada y escrita. “Uno rosa y otro como rosa” representa la cultura iletrada y oral.

No es la primera vez que “Una rosa es una rosa” y “Uno rosa y otro como rosa” aparecen juntas. Las dos frases —la primera de ellas, un aforismo; la segunda, una frase que casi no es una frase— lo hicieron en forma de citas al inicio de un texto de encargo que escribí hace veinte años para un catálogo. El texto, titulado “Insistencias”, trataba sobre la noción deleuziana de diferencia en la repetición, o algo así. Las dos frases aparecían al comienzo, de la siguiente manera:

“Una rosa es una rosa.”

Gertrude Stein

“Uno rosa y otro como rosa.”

Inazia Ibarluzea

No hace falta presentar a Stein y su famoso aforismo. La autora estadounidense es junto con Woolf una de las grandes escritoras de la literatura moderna en lengua inglesa. A Ibarluzea y su cuasi-frase sí es necesario presentarlas. Ibarluzea era mi abuela, una de esas dos abuelas mías con las que, tal como dije al principio de este texto, Chacel

guardaba cierto parecido. La verdad es que no es así: aunque nacieron por los mismos años, mis abuelas lo hicieron en un entorno rural de clase trabajadora, no estudiaron y nunca llevaron las uñas pintadas. Y, aunque no barrieron la casa de nadie, sus madres sí lo hicieron.

Cuando me encargaron escribir el texto del catálogo, mi *amuma* Inazia, mujer no muy habladora pero muy perspicaz y de gran precisión oral, había empezado a dejar de hablar aquejada de demencia senil. Decidí que, ya que era casi seguro que nadie lo fuera a hacer, era pertinente citarla. Citar expresiones suyas –“uno rosa y otro como rosa” era una anécdota suya absurda y humorística–, para que así no se las llevara el viento. A partir de entonces, decidí referir las palabras de mis abuelas –todas ellas ágrafas y pertenecientes a ese lado de la escena en el que aparece la mujer que no escribe, todas ellas portadoras de un conocimiento y una riqueza de lenguaje transmitidos por vía oral, y por ello destinados a desaparecer–. Hacerlo siempre que se me presentara la ocasión.

A este afán vindicativo mío se le puede responder diciendo que es producto del capricho de alguien que seguramente pasa más tiempo recostada en un sillón que barriendo.

Dos mujeres en la niebla (vii)

Releo *Ofrenda a una virgen loca*. Me detengo en uno de esos momentos en los que la virgen loca repite su extraño ritual, se detiene en medio de la calle y levanta el brazo como si quisiera parar un coche o saludara a alguien. Se me ocurre que, a pesar de todo, Chacel no era en modo alguno indiferente a los gestos llamados a perderse de los otros. Justo lo contrario. Dice el narrador hacia el final de su relato mientras admira a la virgen loca que ejecuta su gesto insignificante en medio de la calle:

“Incansablemente, con la misma frescura y el mismo impulso, brotaba el gesto, la línea, la belleza que no había sido vista. Porque el que ella esperaba, yo u otro cualquiera que, como yo –un periodista, dueño del éxito, de la palabra pública que se difunde y va de un extremo al otro mundo–, pudiese darle realidad, no había acudido a su llamada.”²⁷

²⁷ Ibid.

3.4. *I SEE / YOU MEAN*

CONTAR CÓMO EMPIEZA TODO ESTO. // HACERLO A PARTIR DE UN ENCUENTRO EN UN BAR. // SOBRE MUJERES QUE TRABAJAN JUNTAS EN PISOS, DISCUTEN, SE ENFADAN Y NO SE PONEN DE ACUERDO. // DE CÓMO CONFIAR EN LAS SEÑALES Y LAS INTUICIONES PROPIAS. // DE AGARRADEROS Y PUNTALES SOBRE LOS QUE CONSTRUIR UN RELATO. // SOBRE EL ENSAYO Y LA FICCIÓN. // SOBRE ACCIONES REFLEXIVAS SOBRE EL SÍ. // DE CÓMO RELACIONARSE CON MATERIALES QUE SIRVEN DE MODELO PERO QUE PERTENECEN A UN MOMENTO HISTÓRICO QUE NO ES EL ACTUAL.

Estoy en *Ámsterdam* en viaje de trabajo. La vez anterior, prometí no volver. La anterior, también. La anterior a ésta, lo mismo. Y así sucesivamente. Es una ciudad en la que nunca lo he pasado bien. Es decir, lo he pasado mal, y en el viaje de vuelta a casa siempre me prometo no volver. Pero acabo haciéndolo. En esta ocasión, es noviembre de 2015. Nadie del trabajo puede ir a la reunión. No hay más remedio. Vuelvo a *Ámsterdam*. La reunión será tediosa, si bien menos de lo que esperaba. Al finalizar, me voy a tomar una cerveza con la mujer que la ha dirigido. Es la persona que mejor conozco de todas las que están allí. Es alta y rubia y nació en el mismo año que yo.

Una vez, compartimos apartamento durante dos semanas en una ciudad desconocida. Yo entendía algo el idioma. Ella no. El apartamento estaba en un edificio en lo alto de una colina. Visto de lejos, se aparecía como un rascacielos moderno, airoso y consistente. Junto a otros rascacielos igualmente modernos, airosos y consistentes, punteaba de manchas blancas la densa vegetación de la colina. Aquí y allá brotaban otras colinas a distintas alturas, igualmente cubiertas de una vegetación densa y tupida punteada por rascacielos modernos, airosos y consistentes. El conjunto resultante era una vista de una gran metrópolis, un campo de protuberancias verdiblanco que se extendía hasta lo que el ojo llegaba a ver. Un fenómeno natural moderno. Una promesa de futuro tropical.

De cerca, todo cambiaba. Para empezar, lo hacían las escalas. Una vez te acercabas con el taxi, había que reajustar la imagen de lo que se había visto desde lejos. De pronto, el edificio alto y estrecho ya no era un rascacielos. Era más bien una maqueta a gran escala de un rascacielos. Lo mismo les sucedía al resto de edificios que se alineaban a lo largo de las calles en cuesta, todos ellos, estructuras exentas separadas las unas de las otras por

espacios de perímetro delimitado. De cerca, el conjunto seguía manteniendo un aire de utopía tropical, aunque ahora todo era más pequeño y menos espectacular. También, más real.

El edificio en el que estaba el apartamento y que de lejos parecía un rascacielos era una construcción estrecha, de altura y proporciones modestas. De cerca, los materiales de construcción eran más precarios. El pavimento de las aceras de las calles en cuesta, más irregular y desordenado. Cuando soplabla el viento, algo que sucedía a menudo, hacía frío en el apartamento, que no estaba preparado para los cambios de temperatura. En el descansillo de nuestro piso no funcionaba la luz. Cuando llegábamos de noche y salíamos del ascensor, nos guiábamos hasta la puerta del apartamento con la luz del móvil.

Por las mañanas, yo hacía yoga en la sala mientras la mujer alta y rubia desayunaba. La sala era pequeña y estrecha, como el resto de habitaciones de la casa, como el propio edificio. En cierto modo, nos arreglamos bien, aunque una tarde, en una reunión de trabajo en la sala, discutimos acaloradamente. “Tiene el agujijón. Es Escorpio”, me dijo alguien más tarde. Escuchar lo del agujijón de escorpión me tranquilizó. A esas explicaciones, si se quiere, arbitrarias y caprichosas –horóscopos semanales, tiradas de cartas del Tarot, lectura de manos, explicaciones somático-esotéricas...– les concedo un gran valor. Son herramientas con las que guiarse por el mundo. Son pistas, agarraderos, puntos claves del relato.

En el bar de Ámsterdam en noviembre de 2015 hablamos de amigos comunes y nos ponemos al día. Ella me cuenta de sus clases de yoga y de sus progresos con la cerámica. Yo le cuento de mis clases de yoga, de otros progresos y de mi plan de, por fin, hacer la tesis. Todo lo que le explico es vago y confuso. Las cervezas, el cansancio del viaje y el esfuerzo de hablar en un idioma que no es el mío no ayudan. En cualquier caso, lo que realmente sucede es que aún no tengo una idea clara de qué quiero hacer. Es por eso que todo lo que digo es vago y confuso. Sí sé lo que no quiero hacer, mientras fantaseo con todo lo que me gustaría hacer y no hago.

Mientras farfullo palabras vagas y confusas, la mujer alta y rubia me dice que lo que le cuento le recuerda a un libro que escribió Lucy Lippard en los años setenta. A diferencia de sus libros anteriores, éste tomó la forma de un ensayo literario. Ensayo literario. No recuerdo si ésas fueron las palabras. Tampoco si fue ella o fui yo la primera en pronunciarlas. Lo cierto es que de pronto se instala en mí algo así como una intuición, algo que aún no es una convicción, aunque puede terminar siéndolo. Puedo escribir una tesis como si escribiera un ensayo literario. Puedo concederme esa libertad, darme el permiso para hacerlo. Yo soy la que manda en este barco. Ésta es mi fiesta. Puedo invitar a quien me apetezca. Bailar como me dé la gana. He dicho.

Al día siguiente dejo Ámsterdam. Es la primera vez en la que me digo que tal vez no sea la última. Y no pasa nada. Ya en casa, busco en Google información sobre el libro de Lippard. Su título es *I See / You Mean*. Trato de comprarlo. Apenas hay copias circulando por Internet. No es fácil. Los precios son desorbitados. No puedo permitírmelo. Pero *I See / You Mean* sigue persiguiéndome, como un bajo continuo. En los dos meses que siguen, no escribo nada, pero pienso y paseo mucho. Por el camino me encuentro con algún texto de Lippard, escucho una conferencia suya, doy con otros textos que me salen al paso, etc. Todo evoluciona con suavidad y ligereza. Me maravilla que las cosas puedan ser tan sencillas.

Pasados dos meses, empiezo a escribir. Ahora sí que me pongo a ello, a dar forma a algo que aún no la tiene. Una tarde a principios de 2016, voy a una conferencia para despejarme. Allí me encuentro con otra mujer. Es alta y morena. También es alguien a quien he terminado conociendo bien a través del trabajo. Nunca compartimos apartamento en una ciudad extraña, aunque durante un par de años trabajamos estrechamente en un proyecto con otras dos mujeres. Nos reuníamos en casas. Las nuestras. No fue fácil. Discutíamos mucho entre las cuatro y nos costaba ponernos de acuerdo. Hubo momentos de tensión. Recuerdo una fuerte discusión en la sala de mi casa con una de las otras tres mujeres, amiga mía desde hace más de veinte años. Sus hijos jugaban en la habitación de al lado. Se asustaron.

La cuarta mujer del grupo, alta y rubia, la mayor de todas, murió repentinamente. Fue el día de la presentación del trabajo, un informe, ante los clientes, una institución pública. Ella era la portavoz del grupo. Esa mañana nevió mucho. No llegó a la cita. Tenía la edad que yo tengo ahora. Poco más tarde, los clientes institucionales nos pidieron reformular el trabajo. De pronto, las otras tres compartíamos más cosas que antes: un proyecto inacabado y un vacío raro, imposible de rellenar.

Termina la conferencia de principios de 2016 a la que he ido para despejarme, y hablo con la mujer alta y morena. Tengo un proyecto pendiente con ella, un libro. Es la editora, y lleva seis años animándome a que lo escriba. Siempre le he dicho que no, con la excusa de que tengo una tesis pendiente de escribir que nunca escribo. Pero hace un año cojo el teléfono para decirle bruscamente que sí, que voy a escribir el libro. Lo hago después de decidir, también bruscamente, que no voy a escribir la tesis que tengo registrada desde hace años.

Pero ahora, a principios de 2016, después de una conferencia, me la encuentro y voy y le digo de sopetón que no voy a escribir el libro. Que escribiré una tesis. Que hace unos meses hice una tirada de *I Ching*. Y que mi pregunta tenía que ver con el libro. Que salió *Holding Together*. Y que éste no es el momento. Que el libro no puede ser. Que será una

tesis. Todo esto se lo digo de carrerilla. Todo suena absurdo e incongruente. Sin embargo, mi convicción es firme. Como una roca.

*above K'AN THE ABYSMAL, WATER
below K'UN THE RECEPTIVE, EARTH*

*HOLDING TOGETHER brings good fortune.
Inquire of the oracle once again
Whether you possess sublimity, constancy, and perseverance;
Then there is no blame.*

*Those who are uncertain gradually join.
Whoever comes too late
Meets with misfortune.*

Me siento idiota al escucharme decir las palabras: “Me eché el *I Ching*. No puede ser. No puedo escribir el libro. Escribiré la tesis”. Pero, como he dicho antes, yo a esas cosas en principio banales y triviales como los horóscopos semanales, las tiradas de cartas del tarot, la lectura de manos o el *I Ching*, les concedo su importancia. Dotan de sentido y estructura a los relatos que se van configurando conforme pasa la vida. Un ejemplo: “Escorpio, tiene agujijón”. No, no hay que darle más importancia, tiene explicación. Otro ejemplo más: “Whoever comes too late / Meets with misfortune”. No, no quiero llegar tarde, no quiero encontrarme con la desgracia.

Le doy un disgusto a la mujer alta y morena. Se lo noto en la cara, que de pronto se le ensombrece. Es una persona a la que resulta fácil leerle la expresión. Seguimos hablando y me cuenta que dentro de la colección donde iba el libro que ya no voy a escribir publicarán por primera vez una traducción. El libro es *I See / You Mean* de Lucy Lippard. Ahora es a mí a quien le cambia la cara. Se me ilumina. Esa coincidencia no es casual, me digo. Es causal. Semanas más tarde, la mujer alta y morena me entrega una copia fotocopiada. Me pide que sea discreta. El libro aún no se ha publicado. Es a finales de febrero. En la portada, leo:

I SEE / YOU MEAN
A NOVEL BY LUCY R. LIPPARD

El ensayo literario de Lucy Lippard es, además de un ensayo literario, una novela. Esto me pone en guardia. Una cosa es un ensayo, otra cosa es la ficción. Fabular, por mucho que se utilicen mimbres de la realidad –como en el caso de Lippard, que al parecer se inspiró en sus vivencias personales–, es algo que me resulta ajeno. En mi caso, tiene que ver con una incapacidad para imaginar otras posibilidades. También con una imposibilidad para hablar desde un sitio que no sea la experiencia propia. También con una ineptitud natural para mentir. No sé cómo puede ayudarme *I See / You Mean*.

Así y todo, empiezo a leer el libro, si bien con cierta aprensión. Y muy pronto decido dejarlo. Lo hago en la página 17. Aún estoy en un estadio muy inicial del proceso de escritura. Estoy muy lejos de mi página 17. Si sigo leyendo *I See / You Mean*, me desfondaré, lo sé, terminaré arrojando la toalla. El libro de Lippard ya ha cumplido su cometido. Mencionado por una mujer alta y rubia en un bar de Ámsterdam, ha funcionado como el signo de un oráculo. Ha sido una inspiración, un estímulo, un empuje. Una vez dado el salto, no hay que mirar atrás.

Así que dejo las fotocopias encuadernadas de *I See / You Mean* a un lado, aunque no muy lejos, sobre una balda junto a la mesa donde escribo. La portada y la contraportada me quedan siempre a la vista, en la primera página de las fotocopias encuadernadas, anilladas y protegidas por una lámina de plástico transparente dinA4. La cubierta del libro la ocupa un mapa en negativo, un fondo oscuro contra el que se perfilan las letras del título y una serie de líneas blancas –líneas de costa, líneas del trazado de los ríos, líneas de las corrientes marinas–. En la misma balda se encuentran las fotocopias de otros textos que me han salido al paso mientras buscaba información sobre *I See / You Mean*.

Los otros textos fotocopiados son *Handbook in Motion, An account of an ongoing personal discourse and its manifestation in dance* (1974) de Simone Forti y *Working Title: Journeys from Berlin/1971* (1979) de Yvonne Rainer. Las dos son artistas coetáneas de Lippard. Es mucho lo que las tres comparten más allá de su vínculo con el minimal y el conceptual estadounidenses. Las tres son figuras referentes, mujeres que vivieron un momento de cambio histórico, el del periodo de interregno que dio fin a la modernidad y comienzo a la postmodernidad. Ése fue un momento en el que se radicalizaron y coincidieron las posiciones de las vanguardias estéticas y las vanguardias políticas.

A las tres autoras les tocó desarrollar su trabajo en medio de un paisaje diverso, efervescente y hasta extravagante. El paisaje respondía a las tensiones del momento histórico, que estaba dominado por la división polarizada del mundo entre el bloque capitalista y el bloque socialista durante la Guerra Fría. Ahí, empezaron a surgir toda una serie de formas nuevas. Éstas disentían del orden establecido, y tenían como objeto lograr la liberación, la transgresión de los tabús culturales y el derribo de las convenciones sociales. Forti, Lippard y Rainer vivieron en propia carne fenómenos como la contracultura, la liberación sexual, el feminismo o la protesta política –aunque la primera nunca se implicó en lo último de la manera activa en que lo hicieron las otras dos–.

I See / You Mean, *Handbook in Motion* y *Working Title*. Una novela, un libro de notas y un guión para una película. Agrupados en juegos de fotocopias, los tres descansan sobre la misma balda. Todos ellos parten de vivencias personales. Quien habla es siempre una mujer, incluso en el guión polifónico de Rainer, en el que finalmente emerge una voz, la

de “un monólogo frente a la cámara de una mujer de cincuenta años conocida como la ‘paciente’”¹. Las tres obras –puede hablarse de ellas en esos términos– hablan de procesos de posicionamiento en el mundo, de tomas de conciencia individual en un momento en que hacerlo resultaba obligado. Revelan un mismo acercamiento experimental al arte y a la vida. El arte como proceso experimental. La vida como experimento.

Me pregunto cómo pueden servirme los tres textos fotocopiados para esto que tengo pensado hacer, escribir una tesis. Es claro que pueden funcionar como referentes en los que reflejarse y reconocerse, modelos en los que inspirarse. Una obra de arte es aquel objeto que produce efectos estéticos en la persona que lo experimenta, unos efectos que, idealmente, llevarán a esta última a producir nuevas formas estéticas. Por mucho que se coincida con esta aseveración, no es menos cierto que los tres textos son iconos, tótems anclados a un momento de cambio histórico concreto, y que sólo es posible leerlos en relación a ese momento.

En sus vidas y en sus obras, Forti, Lippard y Rainer estaban ensayando nuevas formas de posicionarse en el mundo, nuevas tomas de conciencia individual. O, como diría Michel Foucault poco tiempo más tarde, en 1982, iniciado ya el ciclo postmoderno, estaban desarrollando “nuevas formas de subjetividad”. Estas formas se producían a través del uso de las “tecnologías del yo”, un conjunto de tecnologías que:

“(…) permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad.”²

Foucault presentaba las formas de subjetividad como expresiones que rechazan “el tipo de individualidad que se nos ha impuesto durante siglos”³, expresiones que albergan un potencial emancipador. Con el paso del tiempo, la vida como experimento, como proyecto personal, se convertirá en la gran inquietud del individuo contemporáneo. A través del desarrollo de todo tipo de tecnologías del yo, el individuo tratará de dotar de sentido a la vida y combatir así la angustia existencial. Lo que en los años sesenta y

¹ “An on-camera monologue by a fifty-year-old woman designated ‘patient’”. En Yvonne Rainer: “Working Title: Journeys from Berlin/1971”. En *October*. Cambridge MA: MIT Press. Vol. 9, verano de 1979, pp. 80-106.

² En el ensayo “Tecnologías del yo”, que recoge la transcripción de los seis seminarios que Foucault impartió en la universidad de Vermont en el otoño de 1982. Michel Foucault: *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1990, pp. 48-49.

³ Michel Foucault en “Pourquoi étudier le pouvoir: la question du sujet”, p. 308. Citado por Miguel Morey en la introducción a Michel Foucault: *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1990, p. 25.

setenta se limitaba a los entornos contraculturales, años más tarde se generalizaría, convirtiendo el diseño del sí en la expresión más clara de consumo. Un diseño que se manifestará en distintas formas de auto-expresión, aquella “expresión o afirmación de la personalidad propia, como en la conversación, el comportamiento, la poesía o la pintura”⁴ o, podría añadirse a la lista, la tesis doctoral.

Vuelvo a los textos escritos por tres autoras en los años setenta que descansan sobre una balda. Los textos de Lippard y Rainer son piezas construidas y autosuficientes, operaciones conceptuales complejas y limpias, creadas a través de un trabajo de montaje de elementos dispersos que configuran una unidad de sentido, forma e intención. En el caso de la novela de la primera, signo del oráculo de este trabajo de escritura que quiere terminar siendo una tesis, es posible comprobarlo con tan sólo llegar a la página 17.

Pero me he prometido no abrir ni leer *I See / You Mean* hasta no terminar el trabajo. Así que me conformo con mirar las dos hojas anilladas tras la lámina de plástico transparente de tamaño dinA4, las que muestran la portada y la contraportada. En esta última, dentro de un recuadro blanco, leo:

“(...) A través de un collage de fotografías verbales, diálogos escuchados, encuentros sexuales, material encontrado y dispositivos de auto-identificación (astrología, I Ching, lectura de manos, tarot), traza las corrientes cambiantes entre dos mujeres y dos hombres desde el pasado al futuro. (...) La crítica de arte Lucy Lippard escribió esta novela en 1970 y se hizo feminista en el proceso: ‘Empecé a escribir y me di cuenta de que me avergonzaba de ser mujer. Entonces, tenía que encontrar la razón para ello. Entonces, me enfadé mucho. (...)’”⁵

Encontrarme con el listado de horóscopos semanales, tiradas de cartas del tarot, lecturas de manos y tiradas de *I Ching* –cosas banales y caprichosas, también herramientas que ayudan a dotar de sentido y estructura a los relatos– como elementos constitutivos de la novela hace que la intuición surgida en un bar de Ámsterdam en noviembre de 2015 se instale definitivamente como convicción. De nuevo, una coincidencia que no es casual. Que es causal.

El listado aparece agrupado bajo la denominación de “dispositivos de auto-identificación”. Es un término que no he oído nunca, pero que es fácil reconocer como perteneciente al conjunto de acciones reflexivas sobre el sí al que también pertenece la categoría “auto-expresión”, unas acciones que producen nuevas formas de subjetividad y que hoy dominan el mundo contemporáneo como si fueran una epidemia.

⁴ En la entrada de “*Self-expression*” en *Webster’s Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*. New York: Gramercy Books, 1996, p. 1.294.

⁵ En Lucy Lippard: *I See/You Mean*. Los Angeles: Chrysalis Books, 1979.

En la nota de la contraportada hay también otras cosas en las que me puedo reconocer, cosas como la vergüenza y el enfado. Me avergüenza y me enfada reconocerlo dentro de este vehículo concreto de auto-expresión que ha recurrido a dispositivos de auto-identificación para su formalización. Así y todo, voy y lo digo. Y, después de hacerlo, paso a otra cosa.

Me detengo en el libro de Forti, *Handbook in Motion*. Su forma es más abierta que las de los textos de las otras dos autoras. El origen del libro, un encargo, explica en parte su estructura fragmentaria, compuesta de breves narraciones autobiográficas, frases y párrafos de tipo aforístico, descripciones técnicas de acciones, fotografías de registro y dibujos, unos dibujos delicadísimos. Hay montaje pero, frente a la unidad sin fisuras de los textos de Lippard y Rainer, prevalece la autonomía de los fragmentos. Éstas son las palabras de Forti en la introducción que escribió en 1997 con ocasión de la tercera edición del libro:

“De tanto en tanto alguien me dice que este librito le ha servido de ayuda, como un ejemplo íntimo de una artista que busca su camino. Ésta es la tercera edición de *Cuaderno de notas en movimiento. Relato de un discurso personal en curso y su materialización en danza*. La invitación original a hacer un libro me llegó en 1972 desde The Press of the Nova Scotia College of Art and Design. Kaspar Koenig, el editor, estaba invitando a distintos artistas a escribir sobre su trabajo para la The Nova Scotia Series, *Materiales de referencia para el arte contemporáneo*. A mí me incluyó por las piezas de danza/constructivas minimal y conceptuales que hice a principios de los años sesenta. Pero ahora estábamos a principios de los setenta y me sentía cambiada. El cambio parecía girar en torno a mi experiencia en el festival de Woodstock y el año de inmersión en la cultura psicodélica que le siguió.”⁶

Un libro que “ha servido de ayuda”. Hace su aparición un tercer neologismo de las acciones reflexivas sobre el sí. El de Forti es un libro de auto-ayuda. Y lo cierto es que así es. Es un libro que ayuda. Es “un ejemplo íntimo de una artista que busca su camino”, un camino en el que el cambio –“y me sentía cambiada”– se asume como parte consustancial del proceso. Porque sólo es posible escribir –o hacer cualquier otra cosa, sea o no una acción autorreflexiva– desde el momento en el que se está. *Handbook in Motion* es un conjunto de *materiales de referencia para el arte contemporáneo*. No hay duda. Es un modelo que ayuda a entender los procesos de la vida y del trabajo en arte. Un modelo del que puedo aprender. No creo que haya que decir mucho más.

⁶ Simone Forti: *Handbook in Motion, An account of an ongoing personal discourse and its manifestation in dance*. Hooksett: Cummings Printing Company, 1998, p. 5. [Primera edición: Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1974]

3.4. FANTASÍA / SOBERANA

DE CÓMO UNA POSICIÓN DE PARTIDA ES TAMBIÉN UNA MEDIDA TÁCTICA. // DE CÓMO ESA POSICIÓN DE PARTIDA, AUNQUE TÁCTICA, ACABA DETERMINANDO LA FORMA DE ESTAR EN EL MUNDO. // UN BREVE REPASO EN EL TIEMPO A LA MARGINALIDAD COMO CONDICIÓN BUSCADA. // DE IR A UN ESPECTÁCULO CON EL OBJETO DE APRENDER ALGO Y APRENDER POCO. // DE TÉRMINOS QUE SON ABSOLUTOS AUNQUE TAMBIÉN RELATIVOS. // DE LA NECESIDAD DE MOVERSE TODO EL RATO PARA ENCONTRAR EL LUGAR PROPIO. // DE LAS CONSECUENCIAS DE UNA ELECCIÓN. // DE SER PRESOS DE LAS CONVICCIONES PROPIAS. // DE CÓMO SEGUIR SIENDO COHERENTES Y NO PERDER LA CALMA.

Los poetas son expulsados de la polis en la *República* de Platón. Pensemos ahora en la imagen que le sigue a continuación. No en aquella que describe la ciudad diseñada por Platón, una ciudad sin poetas. El filósofo ya se encargó de hacerlo, de explicar cómo se organizaría la República ideal compuesta de trabajadores manuales, guerreros y dirigentes-filósofos. No es ésa la escena que nos interesa. Queremos saber qué pasó con los poetas una vez traspasaron las puertas de la ciudad camino del destierro.

Seguramente, los poetas marcharon ligeros de equipaje. Es difícil imaginárselos arrastrando carros pesados, tal como hemos visto hacer a los judíos expulsados de Egipto camino de la Tierra Prometida en las escenas bíblicas. Para empezar, la Tierra Prometida era lo que los poetas dejaban atrás, esa polis ordenada y regulada por el Estado que no los necesitaba y de la que se les había arrojado.

Ligeros de equipaje, ¿se fueron con la música a otra parte? Podría decirse que sí. En la Grecia antigua, la narración poética era oral y se asociaba a la música. Pero, ¿a qué otra parte? Siguiendo con el símil del Éxodo judío, tal vez decidieron atravesar el desierto, aunque lo más seguro es que decidieran quedarse en él. Algunos de ellos acordaron vivir juntos, agrupados en torno a comunidades cenobíticas; otros, eligieron el aislamiento y la soledad de los eremitorios.

La anterior es una imagen verosímil. Busquemos otra, inspirada de nuevo en la Antigüedad. Quizás, los poetas hicieron como otros griegos antiguos antes que ellos, construyeron una gran escultura en forma de caballo y se valieron de ella para

introducirse y conquistar la polis de la que habían sido expulsados. Pero no nos engañemos. Semejante capacidad de estrategia y organización se les aviene mejor a los guerreros y gobernantes que se quedaron dentro de la República. Cuesta trabajo imaginar a poetas y escultores acometiendo semejante empresa.

Busquemos otra imagen más plausible. Los poetas se lanzaron a los caminos y, como los goliardos de los siglos XII y XIII, se dedicaron a deambular y vagar por aquéllos, entregándose a la bebida, el canto y la declamación. Los caminos llevan de un lugar a otro, generalmente, de una población a otra. El destino –nunca definitivo, siempre fijo– de los clérigos vagabundos y estudiantes pobres de vida errante eran las ciudades. En ellas podían cantar, declamar, criticar y parodiar a unos y a otros y hacerlo a su gusto; ser escuchados y cobrar por ello. En las ciudades era donde vivía la gente, donde estaba el dinero.

Esta última es seguramente la opción más verosímil de todas. Los poetas de la *República* se quedan extramuros, fuera de la ciudad, aunque nunca demasiado lejos. Porque, si bien marginados y expulsados de la ciudad, dependen de ésta. Por su parte, la ciudad también necesita de ellos, tal como necesita los frutos de las tierras que se disponen más allá de sus murallas.

Una toma de poder pospuesta

No nos llevemos a engaño. Cuando en la *República* condenaba a los poetas al destierro, Platón no se refería a todos los poetas. Lo hacía sólo a aquéllos que practicaban un tipo concreto de poesía –la poesía mimética de transmisión oral, representada por Homero, según el filósofo, malsana e inadecuada para la educación de los jóvenes–, y lo hacía en un momento también concreto, caracterizado por la restauración de la democracia ateniense tras la guerra del Peloponeso.

En cualquier caso, y a pesar de estar enmarcada en un contexto histórico particular y concreto, la crítica del pensador inauguraría una relación de fricción y antagonismo entre la filosofía y la poesía que ha perdurado a lo largo del tiempo, y que explica que algunos pensadores contemporáneos hayan vuelto sobre la escena del crimen –la de los poetas expulsados de la ciudad– en distintos momentos y desde distintos abordajes. Ahí están, por ejemplo, María Zambrano en *Filosofía y poesía* (1939), Giorgio Agamben en *El hombre sin contenido* (1970) o Alain Badiou en *La República de Platón. Un diálogo en dieciséis capítulos* (2012).

Hace ocho décadas, la primera, filósofa pero también poeta, escribía su ensayo desde el destierro. Atrás no dejaba los muros de una república ideal, sino las ruinas de una república real, la II República española. Al inicio del texto, Zambrano realizaba dos

constataciones. La primera era que la poesía sigue viviendo “en los arrabales, arisca y desgarrada diciendo a voz en grito todas las verdades inconvenientes; terriblemente indiscreta y en rebeldía”¹. La segunda era que, a pesar de que la filosofía ha logrado consumir su particular “toma de poder”, imponer su dominio epistemológico, sin embargo, y por mucho que Platón hace veinticinco siglos así lo anunciara, no ha “gobernado aún ninguna república”².

La marginalidad como promesa

La anterior no es la única vía que ha hecho pervivir la escena de la expulsión de los poetas de la polis. Si se mira con atención, podría decirse que la figura del artista moderno ha sido modelada a partir de la escena de los poetas desterrados. En la versión más extrema de la figura, nos encontramos con el artista bohemio del XIX, el dandi que Charles Baudelaire describió en *El pintor de la vida moderna* (1863), y que él mismo encarnó en su vida. Al igual que el dandi, el artista moderno pertenece a una “casta provocadora”, una “nueva clase de aristocracia”, caracterizada por su “oposición y rebeldía”³. No atiende a horarios y lleva una vida desordenada. Como los goliardos, vaga y deambula. Sin embargo, ya no lo hace por los caminos y veredas que rodean la ciudad, sino que lo hace dentro de ella, por las calles y avenidas de las nuevas y modernas metrópolis. Porque “su pasión y su profesión *es desposar la multitud*”. Mientras callejea y se interna en la espesura brumosa de los paraísos artificiales, el artista moderno “aspira a la insensibilidad”⁴.

La inutilidad como premisa

El nuevo artista moderno busca la belleza allí donde nadie la encuentra. No busca copiar y contemplar, sino sentir y pensar⁵, experimentar la vida. Por ello, se lanza a recorrer las calles de la ciudad, ésa de la que fue expulsado y que lo considera malsano para las jóvenes sensibilidades. Allí, trata de fundirse y confundirse con la multitud. Mientras tanto, permanece insensible, indiferente a todo aquello que no sea lo imprescindible, a todo lo que no pertenezca al ámbito de su quehacer.

Y, ¿cuál es el quehacer del artista, ése al que ha de atender? ¿Cuál es la función del arte?

¹ María Zambrano: *Filosofía y poesía* (1939). México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 14.

² Ibid.

³ En “III. El dandi”. En Charles Baudelaire: *El pintor de la vida moderna* (1863). Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos / Librería Yerba / Cajamurcia / 1995, p. 116.

⁴ En “III. El artista, hombre de mundo, hombre de la multitud y niño”. Ibid., p. 86.

⁵ En referencia a la frase en la que Baudelaire criticaba a los pintores de paisajes quienes, “a fuerza de copiar y contemplar, se olvidan de sentir y de pensar”. En Charles Baudelaire: *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: A. Machado Libros, 2005, p. 240.

Dos décadas después de que Baudelaire falleciera, Oscar Wilde aclaraba la cuestión en una carta. Junto con el poeta francés, Wilde encarnó la figura del artista moderno del XIX hasta sus últimas consecuencias, representó “el último destello de heroísmo en las decadencias”⁶. Así, los dos escritores murieron a edad temprana, a los cuarenta y seis años: Baudelaire lo hizo pobre y aquejado de sífilis; Wilde, igualmente pobre y –aparece aquí de nuevo el sino de los poetas expulsados de la polis– en el exilio.

La carta en cuestión iba dirigida a Bernulf Clegg, un joven admirador que le inquiría por la última frase del prefacio a *El retrato de Dorian Gray*, “Todo arte es completamente inútil” (*All art is quite useless*⁷):

“16, TITE STREET, CHELSEA. S.W.

Estimado señor,

El arte es inútil porque su intención consiste simplemente en producir un estado de ánimo. De ninguna manera pretende instruir o influir una acción. Es magníficamente estéril, y la nota de su placer es la esterilidad. Si la contemplación de una obra de arte se ve seguida de una actividad de cualquier tipo, o bien la obra es manifiestamente de segunda fila, o bien el espectador ha fracasado en recibir una impresión artística completa.

Una obra de arte es inútil de la misma manera que una flor es inútil. La flor florece para su propio disfrute. Nosotros obtenemos un momento de disfrute al mirarla. Esto es todo lo que hay que decir sobre nuestra relación con las flores. Por supuesto, el hombre puede vender la flor, y de esa manera hacerla útil para sí mismo, pero eso no tiene nada que ver con la flor. No es parte de su esencia. Es accidental. Es un mal uso. Temo que todo esto sea muy oscuro. Pero el asunto es muy amplio.

Atentamente,

Oscar Wilde”⁸

⁶ Ibid., p. 116.

⁷ Oscar Wilde: *The Picture of Dorian Gray*. London: Penguin Books, 2001, p. 4.

⁸ En *Manuscripts and Letters of Oscar Wilde*. The Morgan Library & Museum, New York City. <http://www.themorgan.org/collection/Oscar-Wilde> (Última consulta: 10-04-17)

La ciudad como antagonista

A finales del XIX, Wilde explicaba con sencillez el *art for art's sake*, el lema que proclama la independencia del arte con respecto de cualquier otro valor –moral, social, etc.– que no sea el valor estético. El argumento había sido puesto en práctica a lo largo del siglo por toda una serie de artistas amantes de la pureza y la decadencia.

Pocos años después de la muerte del escritor en 1900, las vanguardias históricas surgían a comienzos del nuevo siglo con una doble misión. Por un lado, se adherían al reclamo moderno de que, en arte, el valor estético está por encima de cualquier otro. Por otro, reivindicaban que el arte es capaz de constituirse como un agente de transformación social. Las vanguardias establecían así una de las antinomias modernas, aquélla que enfrenta en una relación de tensión la autonomía del arte y su inserción en la vida. En el último tercio del XX, Theodor Adorno en su póstuma *Teoría estética* (1970) y Peter Bürger en la *Teoría de la vanguardia* (1974) teorizarían y criticarían ampliamente la antinomia.

Detengámonos en este punto. Hemos atravesado alegremente y a trote ligero más de un siglo, dando por supuestas cosas que no necesariamente conocemos. Por ejemplo, la autonomía del arte. Alguien es autónomo cuando es capaz de gobernarse a sí mismo, cuando es soberano con respecto de un poder externo. La autonomía no es así una categoría absoluta –como sí lo es la soberanía–, sino una categoría relativa o relacional. Siguiendo con esto, cuando el arte reclama su autonomía, ¿con respecto de qué o quién lo hace?

La respuesta nos devuelve a la escena inicial con la que comenzaba el texto, aquélla que muestra a unos poetas en el momento en el que son expulsados de una ciudad. Una vez fuera, éstos se establecen ajenos al orden social y al gobierno soberano de la ciudad que les ha desterrado. (En cualquier caso, tal como mostraban los goliardos de los siglos XII y XIII, los poetas nunca llegarán a alejarse demasiado de la ciudad, a la que se encuentran inexorablemente atados.)

El arte es por tanto autónomo respecto de la ciudad, quien a su vez rechaza el arte, que encuentra inútil. Ni esa autonomía ni ese rechazo son –ya se ha visto más arriba– absolutos. Poetas y ciudad –o, para el caso, arte y sociedad– mantienen una relación de interdependencia que es también una relación de mutua incomodidad: mientras el artista se siente constreñido por las ataduras sociales que representa la ciudad, ésta se encuentra con que no es capaz de dar uso a lo que hacen los artistas, que le dan cosas que ni necesita ni ha pedido.

En el interior de las murallas

Una escena que atraviesa veintiséis siglos hasta llegar a 2014. De nuevo, los artistas y la ciudad. Detengámonos en esta última. Aviñón, una ciudad francesa popularmente conocida por dar nombre al Gran Cisma de Occidente, el que dividió temporalmente la Iglesia Católica entre finales del siglo XIV y principios del XV. También por sus señoritas, acompañantes de los artistas bohemios –aunque, como se sabe, el título del cuadro de Picasso se refería a las prostitutas, no de la ciudad francesa, sino de la calle Avinyó próxima a la Rambla barcelonesa–.

Y los artistas. Esta vez, se encuentran intramuros. Como se verá, no es que hayan asaltado la ciudad y se hayan hechos fuertes en el interior de sus murallas. Pero lo cierto es que ahora mismo ahí están, en una escena de interiores, dentro de un anfiteatro con un enorme patio de butacas abarrotado de gente armada de acreditaciones y carpetas sobre las que aparece impreso un mismo logotipo. En el escenario, dentro de un marco de cuadro de proporciones ridículas por lo gigantescas, seis personas sentadas en butacas e iluminadas por potentes focos.

La escena recoge una de las mesas de debate del Foro de Avignon de 2014, un evento que con carácter anual busca “fortalecer los lazos entre cultura y economía”⁹. A lo largo de la historia, el espacio urbano ha sido el lugar natural de encuentro entre la cultura y la economía. No hay más que detenerse en algunos de los momentos que fugazmente se han visitado en este texto –el florecimiento de la polis ateniense en el siglo V a. C., el desarrollo de las ciudades en la Europa de los siglos XII y XIII con el nacimiento de las universidades y de una pujante burguesía...–. El título de la edición de 2014 del Foro de Avignon hace referencia a esa posición central: “La ciudad como ecosistema cultural”.

Ese año, sin embargo, los muros que rodean y acogen a los artistas no son los del recinto amurallado de la ciudad francesa. Son los muros de Bilbao, ciudad vasca sin restos de muralla medieval, también modelo viviente de ciudad en declive relanzada en el cambio de siglo gracias a la conjunción estratégica de cultura y economía.

El regreso del hijo pródigo

En 2014, el Foro de Avignon se celebra en Alhóndiga Bilbao, el centro de ocio y cultura ubicado en el antiguo almacén de vinos de la ciudad. La noticia seguramente hubiera hecho reír y brindar a los goliardos. Lo cierto es que hace mucho que el olor a vino y vinagre desapareció del lugar. El nuevo edificio de diseño conserva únicamente los muros perimetrales del antiguo almacén.

⁹ Tal como se expresa en su página web:

<https://www.forum-avignon.org/en/le-forum-davignon> (Última consulta: 10-04-17)

La mesa de debate de la escena que nos ocupa –en la que seis personas iluminadas por los focos se sientan en butacas en un escenario rodeado por un marco plateado de dimensiones gigantescas y dudoso gusto– lleva por título “Los artistas como promotores del cambio cultural y social de las ciudades”. Los artistas son invitados a regresar a los centros de poder de la ciudad. Platón, Baudelaire y Wilde se hubieran llevado las manos a la cabeza. Cada uno de ellos, por sus propios motivos. Los artistas de las vanguardias históricas de hace un siglo ni siquiera podrían haber imaginado que su sueño utópico viraría hacia semejante dirección, en pos de lo grotesco.

El traje nuevo del emperador

Formateado y empaquetado por vez primera en noviembre de 2008, el Foro de Avignon es un evento que, más que celebratorio –una ocasión para conmemorar la feliz colaboración entre cultura y economía– es auto-cebratorio –su fecha de inauguración, recién iniciada la crisis, es suficientemente expresiva–. En su edición de 2014, todo se desarrolla como un mecanismo de relojería y conforme a programa. Un programa apretado de eventos y sucesos. Aunque, como se verá, en el auditorio de Alhóndiga Bilbao no sucederá nada.

Somos cinco. Llegamos al auditorio armados de las acreditaciones y las carpetas con logotipo que hemos recibido a la entrada. Ya en el hall, en el ambiente se respira una particular y reconocible sensación de júbilo y excitación colectiva. Una sensación típica de los grandes eventos de masas, como los festivales de música, los acontecimientos deportivos o el primer día de rebajas en unos grandes almacenes. Lo que distingue al Foro de Avignon es que, fuera del nombre, no hay nada más. El espectáculo formateado y empaquetado para el nuevo y desastrado milenio es una puesta en escena auto-cebratoria, un ejercicio de representación de sí mismo.

Una vez en el auditorio, en el abarrotado patio de butacas la sensación de euforia es ya absoluta. Se siente un “aquí hemos venido porque aquí estamos, todos juntos compartiendo tiempo y espacio, mientras llevamos nuestras acreditaciones al cuello y nuestras carpetas bajo el brazo”.

Y la cosa, el apretado programa, comienza. El moderador presenta a los invitados a la mesa “Los artistas como promotores del cambio cultural y social de las ciudades”: tres gestores culturales y dos artistas –del total de dieciséis invitados que participan en el Foro, trece son gestores culturales; dos, artistas; uno, historiador–. A continuación, el moderador da paso a las cortas y en general insulsas intervenciones.

Éstas van acompañadas de una multi-proyección en una pantalla colocada detrás de los ponentes. La pantalla muestra un abigarrado collage de estímulos visuales cambiantes. En un mismo plano, aparecen: los invitados en sus butacas, los dibujos que unas manos

realizan en tiempo real de lo que allí sucede, unas tablas con datos y gráficos, unas fotos de la *Superlambanana* –las esculturas públicas con forma de cordero-plátano que pueblan la ciudad de Liverpool desde que en 2008 celebrara su Capitalidad Cultural–, etc.

De vez en cuando, y para completar la ensalada, saltan a pantalla los *tweets* que escribe alguien dentro de la sala y en los que se refiere todo lo que allí está sucediendo. Algo sorprendente, porque lo cierto es que en el auditorio de Alhóndiga Bilbao no pasa nada. Absolutamente nada. Todos, portadores de acreditación y carpeta incluidos, estamos allí con el objeto de rellenar el vacío, un vacío que cuanto más se trata de llenar, más vacío aparece. Todos miramos hacia delante, donde el emperador pasea con su traje nuevo. Está desnudo. Y todos hacemos como si no pasara nada ni nadie.

Flujos, regustos y retrogustos

La única nota discordante de la mesa es la intervención del segundo artista, que lee lo que ha traído escrito, unas notas. Lo que dice no suena con el entusiasmo con el que se presentaron los datos de los beneficios económicos del festival musical bilbaíno con nombre de banco o las fotos de ese icono que ha logrado cohesionar a la ciudadanía de Liverpool alrededor de él, la *Superlambanana*. En el auditorio estamos celebrando una fiesta, y lo que cuenta este ponente suena a funeral. Su mensaje es pesimista y crítico. Distinto del resto. Y, sin embargo, para su desgracia –resulta claro que su intención no era ésa–, sus palabras quedan homologadas con las del resto, dentro del mismo puré de naderías. Porque el medio es el mensaje. El medio domina, aplasta y tritura el mensaje.

El mensaje del ponente, Txomin Badiola, entronca con la línea de los artistas desterrados de la *República* de Platón, los goliardos de los siglos XII y XIII, los artistas modernos del XIX y los vanguardistas de principios del XX. Dice cosas que los artistas saben y que, sin embargo, sienten que es obligado repetir cada vez que se les brinda la ocasión, como en este caso, frente a un público compuesto por gente armada de acreditaciones y carpetas con logotipos que ha venido a participar en una fiesta:

“El papel de los artistas que hoy día están trabajando (los muertos tendrían otra categoría) resulta incomprensible para la mayoría de la sociedad, y tan sólo somos tolerados por ella, no sin cierto resentimiento, por nuestro carácter marginal. Es decir, como pertenecientes al gabinete de curiosidades, a lo raro, a lo excepcional.”¹⁰

¹⁰ Puede visionarse la presentación de Txomin Badiola así como las del resto de ponentes en la siguiente dirección: <http://forum-avignon-bilbao.com/es/espanol-comienza-el-forum-davignon-bilbao-con-los-primeros-debates/> (Última consulta: 10-04-17)

A continuación, Badiola se refiere al título de la mesa: “Los artistas como promotores del cambio cultural y social de las ciudades”. En su opinión, es difícil, si no indeseable, que los artistas colaboren con los poderes políticos y económicos de las ciudades. Cuando se da el caso, lo que sucede no es una colaboración. Lo que en esos casos suele ocurrir es que –el escultor cita de pasada la participación de Frank Gehry y Richard Serra en el Guggenheim-Bilbao– el arte termina sometido al lenguaje del otro, y los artistas acaban convertidos en “meros suministradores de contenidos”.

Mientras se suceden las palabras, viene a la memoria un olor olvidado a vino y vinagre. Un olor que cumple el papel de la madalena de Proust. Acre y penetrante, recuerda un viejo proyecto de centro cultural para el antiguo almacén de vinos de Bilbao, el lugar en el que nos encontramos sentados ahora mismo, con nuestras carpetas y nuestras acreditaciones. El proyecto –ejemplo de la imposible relación de diálogo de tú a tú entre el arte y el poder político-económico– lo ideó en 1988 Jorge Oteiza, maestro de Badiola, bajo el auspicio del entonces alcalde de la ciudad, José María Gorordo.

Cuando termina la mesa, nos vamos a un bar a tomar algo. Ya ahí y mientras hablamos de las distintas intervenciones, uno del grupo, un comisario extranjero, comenta en referencia a la presentación de Badiola: “Ah, sí. El que defendía la soberanía del artista.”

El poder de la fantasía

Pero volvamos a la apretada presentación de diez minutos de nuestro ponente, que aún no ha terminado. Badiola se refiere a la cultura, una idea con respecto de la cual, en tanto que “supuesto agente cultural”, mantiene “un sentimiento ambivalente”. La cultura es, dice, una forma consensuada, una forma de “acuerdo social”. Así, la cultura es –el artista no llega a decirlo, aunque pueda deducirse de sus palabras– una suerte de ficción.

Si se sigue con el argumento, se podría decir que es legítimo y hasta necesario responder a una ficción con otra nueva ficción. Y, si se piensa, eso es lo que por definición hacen y han hecho los artistas cuya genealogía se ha repasado aquí fugazmente, lo que trata de hacer Badiola con sus palabras en el Foro de Avignon: confrontar la ficción del pacto social, del “consenso normativo” que representa toda cultura, con la ficción de la soberanía del artista. O, dicho en palabras de otro artista, Carl Andre, en una entrevista de 2012:

“Y tienes que permitir que tu autoridad entre en conflicto con la autoridad del mundo, para que así puedas crear algo que el mundo aún no tiene, que es de lo que en gran medida trata el arte.”¹¹

¹¹ “In conversation: Carl Andre with Michèle Gerber Klein and Phong Bui”. En *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture*. 01-02-12.

El gobierno interior

Los diez minutos de presentación de Badiola en el Foro de Avignon están a punto de terminar. Hacia el final, el artista se refiere a la función del arte, que no es otra sino poner “en cuestión el acuerdo social que es la cultura”. Hacerlo desde “esa marginalidad que nos marca a los artistas” para, en el mejor de los casos, convertir la puesta en cuestión en “algo útil para el discurso de lo público”. Para ello, prosigue el artista, “es necesario definir ese afuera que para empezar no es otro que un adentro”, y hacerlo “previa superación de esa especie de vergüenza epistemológica que tradicionalmente arrastramos los artistas”.

Además de nuevas ficciones –como el afuera y el adentro o, para el caso, la exterioridad y la interioridad–, acaba de hacer aparición la falta de legitimidad que el arte y los artistas arrastran en su destierro de la República ideal de Platón. El dominio del conocimiento no les pertenece, se les ha dicho por activa y por pasiva. Porque el conocimiento es el ámbito de los filósofos y la filosofía.

Sin embargo, lo cierto es que el arte sí comporta y aporta un saber, si bien éste no habla en el lenguaje de la filosofía. El arte habla desde otro lugar, un lugar no sometido necesariamente a las categorías epistémicas de verdad, justificación, objetividad o realidad. Desde ahí, produce otros lugares y espacios posibles, tal como apuntaba Zambrano en relación a la poesía:

“De ahí ese temblor que queda tras de todo buen poema y esa perspectiva ilimitada, estela que deja toda poesía tras de sí y que nos lleva tras ella; ese espacio abierto que rodea toda poesía.”¹²

Pero volvamos a las nociones –también ficciones– de intramuros y extramuros, a la necesidad de “definir ese afuera que para empezar no es otro que un adentro” de la que habla Badiola en su presentación del Foro de Avignon. En sus palabras, ese afuera-adentro es el “de las funciones propias del arte”, un afuera-adentro situado al margen de la relación dialéctica entre arte y ciudad.

Cuando el escultor habla de ese lugar “de las funciones propias del arte”, parece referirse a una suerte de ciudad interior del arte. Una ciudad que recuerda al “castillo interior” que Teresa de Jesús recorre en sus *Moradas*. Se diría que Badiola entiende por “funciones propias del arte” las funciones estéticas, aquéllas que, siguiendo al argumento “autonomista” de Wilde, son las “propias” del arte.

<http://www.brooklynrail.org/2012/02/art/carl-andre-with-michle-gerber-klein-and-phong-bui>
(Última consulta: 10-04-17)

¹² Ibid., p. 22.

También podría pensarse en esa ciudad interior del arte en otros términos. Hacerlo como si se tratara de una ciudad que acoge el mundo del arte, aquello que se conoce como la institución “arte”, y que Peter Bürger definirá de la siguiente manera en su *Teoría de la vanguardia*:

“Con el concepto de institución arte me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras.”¹³

Historia de dos ciudades

Finalizada la presentación de Txomin Badiola. También el Foro de Avignon de 2014. También la conversación en un bar en la que tratamos de explicarnos qué es lo que hacíamos en un gran auditorio mientras asistíamos a una representación. Es raro que nos hiciéramos la pregunta. No hay nada de lo que extrañarse. Al fin y al cabo, un auditorio, distribuido entre patio de butacas y escenario, es el lugar natural del teatro. No podemos decir que no sabíamos a qué íbamos.

Mejor proseguir con los artistas y la ciudad. Con ellos se ha iniciado este texto. Detengámonos en la institución “arte”, ésa a la que se le acaba de llamar la ciudad interior del arte. Esa ciudad pequeña no se encuentra, como los artistas, desterrada, fuera de la ciudad genérica. Todo lo contrario. Está perfectamente integrada dentro de sus murallas. Si la ciudad grande representa esas realidades intangibles pero ubicuas y omnipresentes como el Sistema, el Poder, la Hegemonía o el Orden social, la ciudad pequeña las reproduce igualmente pero en una estructura de escala menor, la del sistema económico-socio-político-cultural que soporta la institución arte.

Ciudad grande y ciudad pequeña. Al fin y al cabo, ciudades. Con las dos, el artista mantiene una relación de tensión. Una relación que es de mayor conflicto y dependencia cuanto más pequeña es la ciudad. Porque –parafraseando el dicho en euskera “Herri txikia, infernu handia”¹⁴– cuanto más pequeño el pueblo, más grande el infierno; cuanto mayor la cercanía, mayor el roce. Y –siguiendo con los refranes–, si con el roce nace el cariño, también lo hacen la fricción y el desacuerdo.

Ese oscuro objeto de deseo

Detengámonos en el trabajo de los artistas, ése que en última instancia sostiene la estructura conocida como institución “arte”, la ciudad pequeña alrededor de cuyas murallas se arremolinan los artistas. En ella, las contradicciones y los conflictos

¹³ Peter Bürger: *Theory of the Avant-Garde* (1974). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009, p. 61.

¹⁴ En euskera, “Pueblo pequeño, infierno grande”.

derivados de la antinomia moderna del arte “autonomía versus inserción en la vida” se expresan en su forma más cruda y desnuda.

¿Cuáles son las condiciones necesarias para que se desarrolle el trabajo del artista? Todos sin excepción –independientemente de la posición que mantengamos con respecto del reclamo moderno de autonomía artística, del *l’art pour l’art*, el *art for art’s sake*– estaremos de acuerdo en afirmar que hay una única condición de partida: sólo es posible trabajar en arte si se hace “por amor al arte”.

Dicha con sorna, en el lenguaje cotidiano, “trabajar por amor al arte” es una expresión que define el trabajo hecho de mil amores y sin esperar retribución económica alguna. Dicho sin sorna alguna, en el lenguaje del arte, “trabajar por amor al arte” es una afirmación de Perogrullo. Define la condición primera y necesaria para hacer arte.

“Trabajar por amor al arte” es así el argumento que los artistas emplean para explicar las razones por las cuales se dedican a su práctica. También para justificar las condiciones – generalmente de auto-explotación– en las que la desarrollan. La no espera de retribución económica del “trabajo por amor al arte” está compensada por otras esperas. Éstas tienen la forma de un largo listado de retribuciones simbólicas e intangibles: lograr el reconocimiento de los pares de uno; alcanzar una posición de influencia dentro de la institución “arte”; acceder al prestigio social y la fama; conseguir que el trabajo de uno llegue a espacios y tiempos donde uno no lo hará; ser querido en vida; trascender una vez muerto; etc. Ese listado de compensaciones produce en quien las espera una sensación de plenitud. Se ocupa un lugar en el mundo. Desaparece el vacío.

Ese otro oscuro objeto de deseo

El vacío existencial es uno de los lugares que la literatura poética ha visitado de manera más asidua y recurrente. Hay otro vacío que es menos aludido y menos insigne dentro del mundo de la poesía, aunque, por su propia naturaleza material, física y corporal, resulta difícil de obviar. Ese vacío es el vacío de estómago.

La falta de dinero es la principal responsable de vaciar los estómagos. A menudo relegado a contracampo, el dinero es sin embargo uno de los grandes temas del arte. Vagabundos errantes, los goliardos le dedicaron varios de sus poemas cantados recogidos en los *Carmina Burana*. Entre ellos, *In terra summus rex est hoc tempore nummus* (“En la tierra rey supremo es hoy en día Dinero”)¹⁵.

Siglos más tarde, Marina Ivánovna Tsvietáieva, como Baudelaire y Wilde, ejemplo del “último destello de las decadencias”, no dedicó poesías al dinero, aunque sí escribió

¹⁵ *Carmina Burana. Antología*. Madrid: Alianza Editorial, 2006, pp. 52-54.

abundantes párrafos en prosa motivados por el vacío del estómago y los agobios producidos por la falta de dinero. Dentro de uno de aquéllos, esta frase: “Obtener versos del dinero no está mal, pero es mejor sacar dinero de los versos.”¹⁶

Como Baudelaire y Wilde, la poeta rusa murió pobre, pronto y mal. Como ellos, nunca perdió su fe inquebrantable en el poder del arte. Un arte alejado del poder, que no precisa de la compañía de nada ni de nadie, que no sirve para nada y a nadie sirve.

En uno de sus párrafos en prosa, Tsvietáieva defiende su compromiso con ese arte que es tan inútil como necesario. En él, confronta dos ficciones de las que se hablaba más arriba, la soberanía del arte y el pacto social que presupone toda cultura. Por consensuada y nunca cuestionada, la ficción que representa el pacto social –viene a decir la poeta– es la menos real y verosímil. También la más fraudulenta:

“El médico y el sacerdote son más necesarios que el poeta porque ellos están junto al lecho de muerte y nosotros no. El médico y el sacerdote son humanamente más relevantes, todos los demás son socialmente más relevantes. (Si la sociedad misma es relevante – es otra cuestión de la que sólo podré hablar con derecho cuando me halle en una isla desierta.)”¹⁷

Un destello de luz fugaz y engañoso

La isla desierta como lugar en el que refugiarse tras ser expulsados de la ciudad. Pero no nos equivoquemos: la isla desierta no es la tierra prometida de los poetas de la que se hablaba al comienzo de este texto. Aunque tal vez sí sea su horizonte. Otra frase de Tsvietáieva:

“Todos los versos y toda la música – son promesas de la tierra prometida, la cual no existe.”¹⁸

Porque lo cierto es que la ciudad no ha dejado de ejercer su fuerza de atracción centrípeta. Y no lo va a hacer nunca. Seamos realistas. Es imposible escapar.

Más luz sobre los oscuros objetos de deseo

Leamos las palabras de otro artista en una carta. En ella, negocia con el poder de esa ciudad de la que no es posible escapar. El artista es Carl Andre, quien algo más arriba proponía acometer la negociación con la ciudad desde una toma de posición que enfrenta

¹⁶ Marina Ivánovna Tsvietáieva: *Locuciones de la Sibila*. Castellón: Ellago Ediciones, 2008, p. 43.

¹⁷ *Ibid.*, p. 53.

¹⁸ *Ibid.*, p. 57.

la autoridad propia a la “autoridad del mundo”, y que permite al artista “crear algo que el mundo aún no tiene”.

En la carta, el escultor y poeta envía unas especificaciones manuscritas para la realización de una escultura, *Fall* (1968). Dice en letras mayúsculas –las mayúsculas hablan alto, se imponen; tal vez por eso las utilizaron tanto los artistas de su época–:

31 ENERO 1968

GENE

AQUÍ VAN EL DIBUJO Y LAS ESPECIFICACIONES PARA LA PIEZA DEL
MOMA

SI SE NECESITA UN TÍTULO LLAMARLA FALL
21 ELEMENTOS DE ACERO LAMINADO EN CALIENTE
DOBLADOS EN ÁNGULO RECTO
CADA PATA 28” X 72” X ½”
LIBRAS / ELEMENTO 575
TOTAL 12075 LIBRAS

COMO DIJO BRANCUSI HACER LA COSA ES BASTANTE FÁCIL PERO
PONERSE EN LA SITUACIÓN PARA HACERLA ES EXTREMADAMENTE DIFÍCIL
GRACIAS DE NUEVO POR OFRECERME DE NUEVO UN LUGAR PARA
TRABAJAR

A PASARLO BIEN

CARL ANDRE [en firma]¹⁹

Analicemos las dos últimas frases de la carta. La primera, que Andre atribuye a Brancusi, expresa con claridad todo lo que un artista necesita para producir una obra. Lo que necesita es “ponerse en situación”, algo que implica –volviendo a un sentido del que la traducción tal vez se haya alejado– una “toma de posición”.

Un cuerpo se mueve en el espacio, toma posición. Ese movimiento corporal es también una toma de posición ideológica, que termina produciendo una escultura, en este caso titulada *Fall*. Una obra de arte es así una operación crítica, es “algo que el mundo aún no tiene”, que éste no ha pedido.

La frase que sigue a esta primera hace avanzar el argumento, y lo hace salir de la esfera de la autonomía relativa del arte. Andre da las gracias, reconoce su relación de dependencia con la institución, con la ciudad, que le ofrece “de nuevo un lugar para trabajar”.

¹⁹ VV.AA.: *La idea de arte*. Heras: Ediciones La Bahía / Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria, 2014, p. 233.

Primera frase: el artista es quien se pone en situación, toma posición para hacer una obra, él solo. Segunda frase: para ello necesita un lugar, un contexto en el que trabajar, que él solo no puede proporcionarse.

La carta de Andre da por sentada una relación contractual entre artista e institución. Implica un reconocimiento mutuo y la aceptación de una serie de condiciones. Por un lado, está el reconocimiento de la necesidad de independencia del artista para desarrollar un proceso experimental –la autonomía relativa del arte–. Por otro, el artista reconoce su dependencia con respecto de la institución artística, un museo en este caso, parte del “aparato de producción y distribución del arte” de la institución arte –la inserción del arte en la vida–. Para terminar, la institución arte deja patente que, para tener razón de ser, necesita las obras que el artista produce –si bien lo hace por omisión–.

Una escultura iluminada

Hay algo en la carta de Carl Andre, su seca concisión, su pragmatismo y perfecta economía, que la hace aparecer como de una pieza. Esa carta es un bloque escultórico del que no parece posible extraer ni añadir nada más.

La carta presenta la relación contractual entre el artista y la institución arte –la ciudad interior del arte– como una conversación de tú a tú. Tal como reivindicaba Badiola en su presentación en el Foro de Avignon. Es un contrato planteado en términos ideales, ejemplares, imposibles de alcanzar.

Pasa el tiempo, la escultura permanece iluminada

Transcurridas cinco décadas, la realidad se aparece ahora más ruidosa y confusa. Cuando el escultor escribió su carta, la realidad era igualmente ruidosa y confusa. Sin embargo, el presente tiene una cualidad de la cual el pasado carece. El presente es multiforme y no cesa de mutar, es muchas cosas sucediendo a la vez: voces que empujan de un lado, cuerpos que nos rozan al pasar, coches que se nos vienen encima, semáforos que cambian súbitamente de color. Resulta difícil saber qué está pasando realmente. Mientras tanto, la carta de Andre permanece estable dentro de una vitrina²⁰.

²⁰ Junto con el dibujo que la acompaña, la carta forma parte de la colección del Archivo Lafuente, que la mostró en *La idea de arte*, la exposición celebrada en 2014 en el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Cantabria y Santander.

La luz que ilumina los oscuros objetos de deseo quema y produce agujeros negros

Ahora mismo, pasadas cinco décadas desde que Andre escribiera su carta, el vacío del estómago se aparece como un horizonte más factible que el de la isla desierta. Se aparece como una posibilidad real. Hace no tanto, se veía como un anacronismo, una condición únicamente reivindicada y ensalzada por bohemios victimistas, decadentes y delirantes con nostalgia del XIX.

Volvamos sobre un último “último destello de las decadencias”, otro bohemio victimista, decadente y delirante, Jack Smith. El artista escribió abundantes y ácidas diatribas contra el dinero y sus miserias, algunas de ellas recogidas en sus “Declaraciones, ‘disparates’ y epigramas”. Hace tres décadas, en 1988, pronunciaba las siguientes frases en un auditorio de Nueva York, que nos imaginamos más pequeño y modesto que el de Alhóndiga Bilbao. Seguramente, también más sucio:

“Mi falta de visibilidad fue mi culpa. No me he organizado bien. (...) No sabía de esas cosas. Estaba dedicado a producir arte, sin más. Sacrifiqué mis dientes, descuidé mi salud, y no escribí todas esas cartas, no hice nada de ese tipo. He sido influyente, pero de la manera equivocada, de la manera más horrible. Quiero decir que no quería esto, crear una raza de prostitutas *drag queen*. Me avergüenzo de ello.”

“Hace como año y medio, de pronto me di cuenta de que tenía mucho trabajo que mostrar, y que el teatro no me lo iba a pagar. Les dije: ‘Me tenéis que pagar una buena cantidad de dinero. No voy a subirme a un escenario delante de todos esos yupis sanos, todos ellos con dientes, y resulta que yo soy el único en la sala que no tiene dientes.’”²¹

El estilo histérico y cáustico de Smith es un estilo propio. Smith no era una persona fácil, como tampoco lo era la Nueva York de 1988 o la situación del artista en aquel momento, en plena crisis del VIH. Smith pertenecía a una categoría propia de artista. Sin embargo, la descripción que hace de las condiciones del trabajo en arte no por rabiosa e histriónica, es menos ajustada y real. Hay alguien que actúa. Enfrente, otros aplauden. El primero no tiene dientes. Los segundos, todos tienen.

²¹ Jack Smith: “Remarks on Art & The Theater”. En Jack Smith: *Historical Treasures*. Madras/New York City: Hanuman Books, 1990, pp. 125-127. [En “The Artist Versus The Hippopotamus,” The First True Comedy Symposium, con William Niederkorn, celebrado el 15 de agosto de 1988, en The True Comedy Theatre Company, Nueva York.]

Tiemblan todas: cúpulas, trompas y pechinas

Más arriba hemos dicho que el vacío del estómago se aparece ahora mismo como un horizonte más verosímil que el de la isla desierta. Y, junto a esa imagen en el horizonte, hace su aparición el pánico. También el miedo y el enfado.

Ha llegado la falta de dinero, ésa que vacía los estómagos. Tiemblan los muros de la ciudad pequeña alrededor de cuyas murallas se arremolinan los artistas. Tiembla la institución arte, ésa que se alza sobre el trabajo de los artistas. Tiembla todo el mundo.

Y, ante la incertidumbre y la falta de dinero, se hacen fuertes otro tipo de economías, otras formas de gestionar los recursos. Por ejemplo, la economía de los afectos.

En el caso de la institución arte, el apelar a la llamada economía de los afectos no hace más que constatar una realidad ya sabida: que no son las estructuras las que hacen que el arte suceda, sino la gente que se encuentra y trabaja en ellas, gente como los artistas, o ese GENE con mayúsculas de la carta de Andre, de quien no sabemos si es un hombre o es una mujer.

No es casual que el recurso a la economía de los afectos se realice en el momento en el que lo que se pensaba que era la “economía” se derrumba con estrépito como la tramoya de un escenario. Cae el edificio y quedan las personas, así como la red de relaciones que han formado entre ellas.

La caída de los edificios deja también al desnudo una imagen que se describía al principio de este texto, y que entonces se aparecía como una metáfora algo reduccionista y tendenciosa, aunque útil: la imagen de la ciudad amurallada, que deja a unos dentro y a otros fuera.

En este momento –y ahora hablamos de la ciudad grande, no de la ciudad pequeña del arte con sus cuitas y sus pequeñas miserias–, cuando las fronteras se cierran y se generaliza un discurso del miedo y de la guerra, la imagen de la ciudad amurallada se presenta menos como una fantasía medieval y más como una realidad de futuro.

Pero volvamos a esa economía de los afectos a la que se apela en la pequeña ciudad del arte ahora que se ha declarado el estado de emergencia. Cuando se habla de economía de los afectos, hay un sobreentendido por el cual la expresión se asocia a las expresiones de cariño, la empatía y los cuidados. Sin embargo, conviene no olvidar algo: la economía de los afectos trabaja, no sólo con los sentimientos, sino también con los resentimientos. Porque los afectos sirven para muchas cosas, pero no consiguen rellenar ni el vacío de los estómagos ni los huecos entre los dientes.

Pasodoble “Fantasía soberana”

Un artículo de hace un par de semanas de Ibon Aranberri en el diario *Berria*. Titulado “Artea=lana” (“Arte=trabajo”), en él se habla de algunos de los asuntos que se han tratado en este texto.

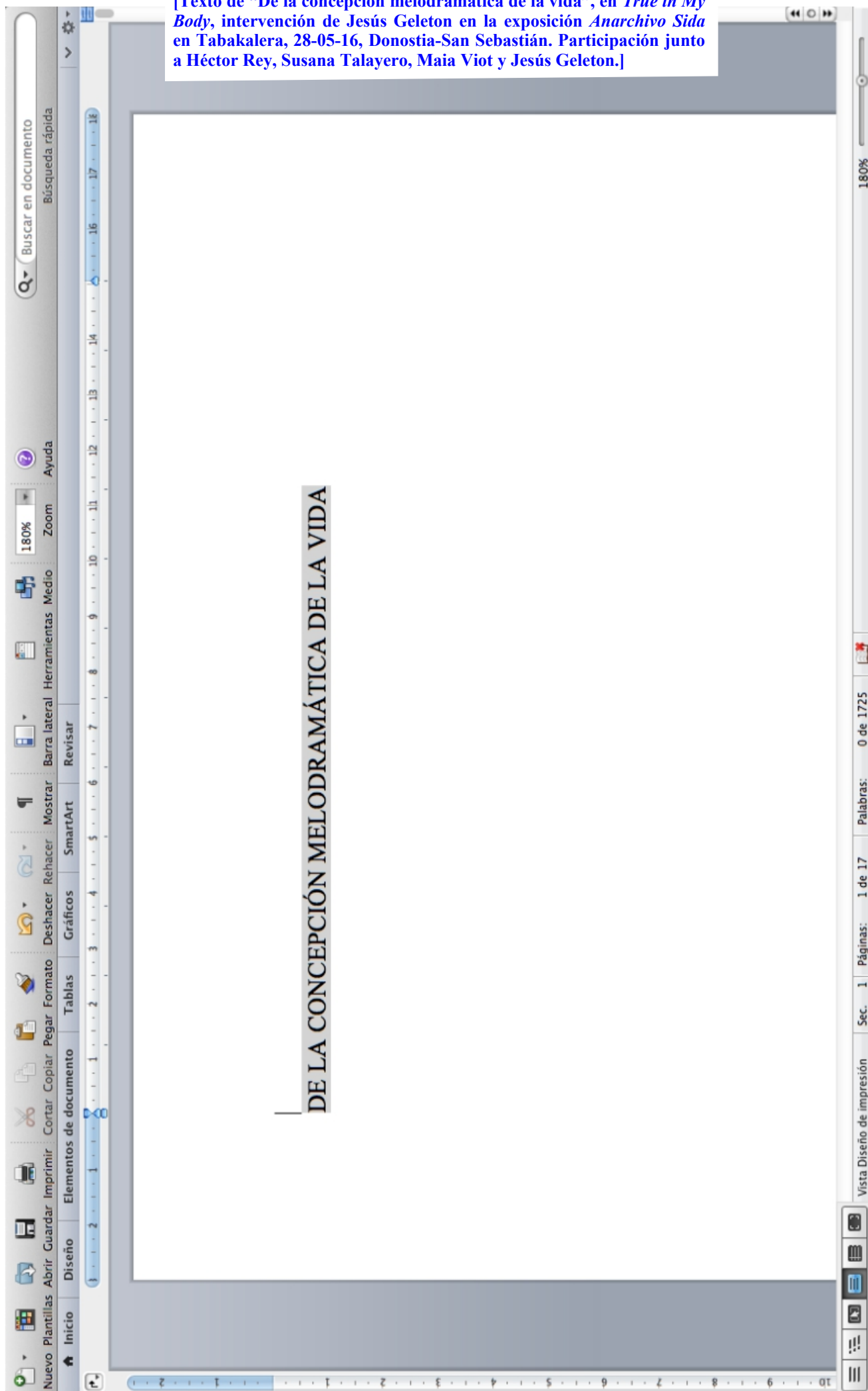
El artista realiza una crítica, que también es una auto-crítica, a la ilusión de autonomía y a las condiciones en las que los artistas establecen su relación de dependencia con la ciudad interior del arte, con la institución “arte”. No sin cierta amargura, Aranberri reconoce la relación como cuajada de sentimientos encontrados:

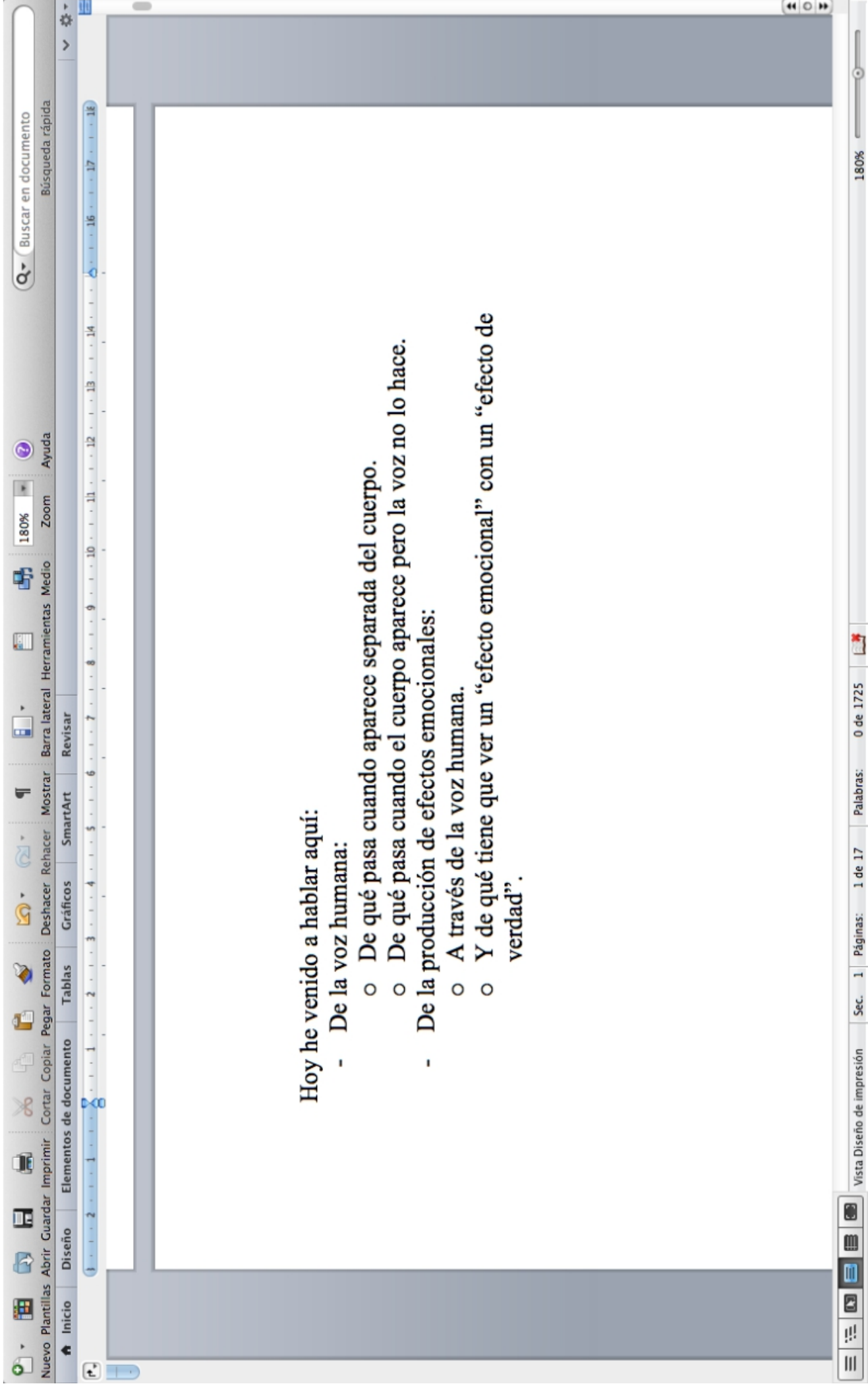
“La fantasía de la autonomía ha alimentado a lo largo de la historia toda una serie de tendencias artísticas (de representación), pero puede que traiga consigo experiencias complejas y contradictorias: el deseo del otro lado, el deseo del vínculo y la confianza. La autonomía es el precio masoquista de ir en contra de nuestros intereses; ser *independiente* acarrea el problema de sentirse a gusto sometido al trabajo de otros.”²²

²² Ibon Aranberri: “Artea=lana”. *Berria*. 16-10-16
<http://www.berria.eus/paperekoa/2195/040/002/2016-10-16/artelana.htm> (Última consulta:10-04-17)

[Texto de “De la concepción melodramática de la vida”, en *True in My Body*, intervención de Jesús Geleton en la exposición *Anarchivo Sida* en Tabakalera, 28-05-16, Donostia-San Sebastián. Participación junto a Héctor Rey, Susana Talayero, Maia Viot y Jesús Geleton.]

DE LA CONCEPCIÓN MELODRAMÁTICA DE LA VIDA





Hoy he venido a hablar aquí:

- De la voz humana:
 - o De qué pasa cuando aparece separada del cuerpo.
 - o De qué pasa cuando el cuerpo aparece pero la voz no lo hace.
- De la producción de efectos emocionales:
 - o A través de la voz humana.
 - o Y de qué tiene que ver un “efecto emocional” con un “efecto de verdad”.

Nuevo Plantillas Abrir Guardar Imprimir Elementos de documento Cortar Copiar Pegar Formato Tablas Gráficos Rehacer SmartArt Mostrar Barra lateral Herramientas Medio Zoom 180% Ayuda

Q Buscar en documento Búsqueda rápida

Inicio Diseño Guardar Imprimir Elementos de documento Cortar Copiar Pegar Formato Tablas Gráficos Rehacer SmartArt Mostrar Barra lateral Herramientas Medio Zoom 180% Ayuda

INTRO

Eguerdí on danori

Equipo re ha invitado a Jesús a Anarchivo Sida.

Jesús nos ha invitado a Maia, Héctor, Susana y a mí a True In My Body.

A pensar el “potencial político de la escucha”.

Cada uno hará lo suyo.

“Lo mío” es hablar y dar conferencias.

“Sobre lo que no se sabe, mejor callar.”

...

Así que haré lo mismo que hice otra vez.

En el Zarata Fest 2014, festival de música rara y afines.

Como no sé de música ni me gusta mi voz.

Decidí dar mi conferencia y callar.

Vista Diseño de impresión Sec. 1 | Páginas: 3 de 17 | Palabras: 0 de 1725

180%

The image shows a screenshot of a Microsoft Word document. The ribbon at the top includes tabs for Inicio, Diseño, Elementos de documento, Cortar Copiar Pegar, Formato, Tablas, Deshacer Rehacer, Gráficos, SmartArt, Barra lateral, Herramientas, Medio, Zoom, and Ayuda. The document content consists of a list of actions:

- Decidí dar mi conferencia y callar.
- ...
- Al final, después de 20 minutos de tecleo silencioso.
- Puse una canción.
- 3 minutos de voz ronca y maravillosa.
- Una voz sin cuerpo.
- Que a mí antes me había hecho llorar.
- Todo estaba oscuro, era de noche, la gente había bebido.
- Sabía que iba a funcionar.

The status bar at the bottom right shows 'Vista Diseño de impresión', 'Sec. 1', 'Páginas: 3 de 17', 'Palabras: 0 de 1725', and '180%' zoom.

4. CRÍTICA COMENTADA / COMENTARIO CRÍTICO

4.1. PROCESAR UN TEXTO, HACERLE COSAS*

SOBRE HACER ALGO NUEVO SIN DEJAR DE HACER LO QUE SE HA HECHO DESDE HACE AÑOS. // SOBRE ENCONTRAR LA MANERA DE DAR UNA CONFERENCIA A GUSTO CUANDO UNA SE SIENTE A DISGUSTO ESCUCHANDO SU PROPIA VOZ. // SOBRE DAR UNA CONFERENCIA CUANDO SE HA SIDO INVITADA A HACER UNA PERFORMANCE. // SOBRE SEGUIR UNA MODA (DAR CONFERENCIAS PERFORMATIVAS) Y PERMITIRSE UNA FUGAZ INCURSIÓN EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA. // SOBRE SEGUIR UNA MODA (DAR CONFERENCIAS PERFORMATIVAS) Y, A PESAR DE TODO, RECUPERAR CIERTA LIGEREZA Y PERMITIRSE PEQUEÑOS CAMBIOS EN EL ESTILO DE ESCRIBIR PROPIO. // UNA SERIE DE LISTAS Y UNA DESCRIPCIÓN TÉCNICA QUE DAN CUENTA DE UNA CONFERENCIA.

Qué es *De la concepción melodramática de la vida*:

- Una conferencia.
- Una performance.
- Las dos cosas a la vez.
- Ni una cosa ni la otra.
- Un ejercicio de presencia.
- Una cosa que se hizo el 28 de mayo de 2016 parecida a otra cosa que se hizo el 3 julio de 2014.

Necesidades técnicas (versión A):

- 1 mesa,
- 1 ordenador portátil,
- el programa informático Word,
- el programa informático VLC,
- 1 proyector de vídeo,
- 1 salida de audio,
- 20 hojas de DinA 4,
- 1 pared blanca.

* Crítica comentada / Comentario crítico de “De la concepción melodramática de la vida” (2016).

Necesidades técnicas (versión B):

- Un texto que es leído, copiado, escrito, proyectado, vuelto a leer.
- Una persona que mira (alternativamente a una partitura en unas hojas y a la pantalla de un ordenador) y teclea.
- Una persona que mira la pantalla del ordenador (proyectada en la pared) y lee.

Necesidades técnicas (versión C):

- Una partitura.
- Alguien que escribe y habla.
- Alguien que lee y escucha.
- Un espacio con una pared blanca al fondo.
- El tiempo que media entre el empezar y el terminar.

Ocasiones en las que se ha hecho algo similar (versión A):

- *Ahorro y gasto* en el Zarata Fest 2014, festival de músicas raras y afines en Bilbao. Viernes, 3 de julio de 2014.
- *De la concepción melodramática de la vida* en *True In My Body*, intervención propuesta por Jesús Arpal dentro de la exposición *Anarchivo Sida* en Tabakalera, en Donostia-San Sebastián. Sábado, 28 de mayo de 2016.

Ocasiones en las que se ha hecho algo similar (versión B):

- Siempre que se está frente al ordenador.
- Siempre que se ha aceptado la invitación de dar una conferencia.

Materiales de partida en *De la concepción melodramática de la vida*:

- Una grabación de 1983 (no se escucha durante la ejecución) y un texto de 2004 sobre ella (leído en voz alta durante la ejecución).
- Una grabación de radio de 1988 (se escucha durante la ejecución) inserta dentro de otra grabación de radio de 2015.
- Una grabación de audio de 1953 (se escucha un fragmento durante la ejecución) digitalizada en 2010.

Premisas marcadas durante la composición de *De la concepción melodramática de la vida*:

- Responder a la invitación de *True In My Body* de pensar los “protocolos de escucha”.
- Pensar qué supone provocar respuestas emocionales a través del empleo de materiales sonoros.
- Teclear lo más y más rápido posible.
- Hablar lo menos posible.

Premisas marcadas con respecto de lo que se escribe (durante la composición):

- Renunciar a la tentación de querer decirlo todo. Lo que se diga, se diga como se diga, contribuirá a que todo continúe.
- No importa el contenido o la forma del texto, lo importante es que el texto se mueva y produzca una sensación de movimiento.
- Que las frases sean cortas.
- Que sean precisas.
- Que narren.
- Que describan.
- Que avancen (hacia delante, hacia la derecha de la pantalla, hacia debajo de la pantalla).
- Que hayan sido escritas con rapidez y descuido (una rapidez y un descuido mayores que aquéllos con los que normalmente se escribe un texto).

Premisas marcadas con respecto de lo que se escribe (durante la ejecución):

- Dominio de la técnica mecanográfica.
- Que las frases se escriban con rapidez.
- Que las frases no se escriban con descuido durante la conferencia: si se comete un error, ha de corregirse.
- Que algunas de las frases (las que aparecen en la partitura con tipografía Arial Narrow tamaño 12 y marcas de color amarillo o azul), en lugar de ser tecleadas, sean copiadas y pegadas de otro archivo Word.
- Asumir los errores como eventos que ofrecen variedad dentro de una ejecución monótona y aburrida y en la que apenas suceden cosas.
- Mantener una misma postura relajada y concentrada durante el tiempo de la ejecución.

Cosas que se pretendía producir (antes de la ejecución):

- Producir un tiempo.
- Producir un tiempo de atención.
- Producir un tiempo de atención en la lectura.
- Producir un tiempo de atención en la lectura mantenido y continuado.
- Producir un tiempo de atención en la lectura mantenido y continuado a través de un flujo de texto continuo.
- Producir un tiempo de atención en la lectura mantenido y continuado a través de un flujo de texto continuo en el que se introducen rupturas y vueltas hacia atrás.
- Producir un tiempo de atención en la lectura mantenido y continuado a través de un flujo de texto continuo en el que se introducen rupturas y vueltas hacia atrás que rompen el ritmo y la dirección de la lectura.
- Producir un tiempo de atención en la lectura mantenido y continuado a través de un flujo de texto continuo en el que se introducen rupturas y vueltas hacia atrás que rompen el ritmo y la dirección de la lectura. Por ejemplo, volviendo sobre palabras ya escritas que a continuación se marcan con color verde o púrpura.
- Producir a través de los recursos citados momentos de detención e intensificación en la lectura.

Cosas genéricas que se aprendieron (después de la ejecución):

- Cualquier cosa que se diga antes y después de otras cosas durante una conferencia contribuye a rellenar el espacio.
- Cualquier cosa que se diga antes y después de otras cosas durante una conferencia contribuye a rellenar el tiempo.
- Cualquier cosa que se diga antes y después de otras cosas durante una conferencia contribuye a asegurar el mantenimiento de un flujo continuo.
- Cualquier cosa que se diga antes y después de otras cosas durante una conferencia contribuye a asegurar el mantenimiento de una atención continua.

Cosas específicas que se aprendieron (después de la ejecución):

- Hay dos pantallas que son una sola: la pantalla del ordenador y la pantalla del ordenador proyectada en la pared.
- Lo que una ve en la pantalla no es lo que los otros ven en la pantalla.
- En la pantalla del ordenador, las marcas de colores RESALTAN las palabras; en la pantalla proyectada en la pared, las marcas de colores BORRAN las palabras.
- Puede intentarse hablar y escuchar a la vez tal como propone Gertrude Stein, pero es casi imposible hacerlo todo el rato.
- La única vez en la que quien teclea interrumpe el tecleo para hablar en alto, sale bien. La voz no sale rota y ahogada como durante la prueba.
- El audio de 1953 suena de manera diferente que durante la prueba. Ahora hay altavoces, que están dirigidos hacia el público, que oye unas cosas, mientras quien teclea escucha otras. El público se ríe y quien teclea escucha sonidos de fondo de platos, vasos y cubiertos que chocan.
- Quien teclea ve por el rabillo del ojo: la persona de producción de Tabakalera mueve la pierna sin cesar en signo de impaciencia. Quien teclea se dice: “Esa pierna la voy a parar yo con la fuerza de mi tecleo”. La pierna se para.

Ventajas del formato de conferencia al que pertenece

De la concepción melodramática de la vida:

- Permite dar la conferencia que ya se trae escrita, que ya se sabe.
- Permite hablar y pensar a la vez.
- Permite hablar y escuchar a la vez.
- Permite hablar y respirar a la vez.
- Permite hablar y dejar de pensar a la vez.

Algunos artistas, frases y composiciones a los que se ha mirado en busca de inspiración a la hora de hacer *De la concepción melodramática de la vida*:

- “La continuidad tiene lugar por sí misma y otras cosas suceden al mismo tiempo.” (John Cage: 45’ para un orador, 1954)
- “Odio el movimiento que desplaza las líneas.” (Charles Baudelaire: *La Beauté*, 1857)
- “El punto final de la línea, de cuyo punto de partida surge la fascinación es – la magia.” (Marina Ivánovna Tsvietáieva: *Locuciones de la Sibila*, -1941)
- “... si estás vivo de verdad es necesario hablar y escuchar a la vez, hacer las dos cosas, no como si fueran una sola, no como si fueran dos, sino hacerlas (...) como el motor que funciona y el coche que se mueve...” (Gertrude Stein: *Retratos y repetición*, 1929)
- “... la composición y el tiempo, la composición y el tiempo de la composición y el tiempo en la composición.” (Gertrude Stein: *Composición como explicación*, 1929)
- “Si yo soy yo y tú eres tú, / ¿quién es la más tonta de las dos?” (Itziar Okariz: *Si yo soy yo y tú eres tú*, 2010)
- “El conferenciante que ‘se sabe’ ‘su conferencia’ no sabe... Y este sabio saber, este último, el que proporciona la sabiduría de no hablar, no es el saber del conferenciante. El saber del conferenciante es el no saber del que habla.” (Isidoro Valcárcel Medina: *¿Qué es dar una conferencia?*, 1993)
- “Mi abuela me dijo la última vez que la vi: ‘Justo apenas aprendemos cómo vivir, cuando ya estamos listos para morir’.” (Hollis Frampton: *Gloria!*, 1976)
- “Bérau bé herrijek dauz.” (Errosari Renteria: *Atziñeko mundu eskolako kontuek*, 1972)
- “El hecho de escribir es una de las fenomenalizaciones del pensamiento. (...) Es posible que mediante el empleo del Word Processor avance el pensamiento hacia articulaciones superiores. (...) Decimos entonces que se ‘ve’ cómo piensa alguien.” (Vilém Flüsser, *Los gestos*, 1991)
- “... mientras sigue la charla / estamos llegando / a ninguna parte /y eso es un placer. / No es irritante / estar donde estamos. Solamente / es irritante / pensar que nos gustaría / estar en otro sitio.” (John Cage: *Conferencia sobre nada*, 1949)
- “En toda enumeración hay dos tentaciones contradictorias: la primera consiste en el afán de incluirlo TODO; la segunda, en el de olvidar algo.” (Georges Perec: *Pensar/Clasificar*, 1985)
- “Si hablo, suena / mi propia voz como un eco, / y está mi canto tan hueco / que ya ni espanta mi pena.” (Antonio Machado: *Proverbios y cantares*. XVII, 1917)
- “Para mí la palabra – es la transmisión de la voz, en modo alguno un pensamiento. ¡Es una intención!” (Marina Ivánovna Tsvietáieva: *Locuciones de la Sibila*, -1941)

Descripción técnica de *De la concepción melodramática de la vida*:

El texto que se critica y comenta en este apartado es la partitura de la conferencia *De la concepción melodramática de la vida*. La partitura fue sucesivamente (y casi simultáneamente) copiada, escrita y leída el sábado 28 de mayo de 2016 a las 13:00 dentro de la intervención alrededor de los “protocolos de escucha” *True In My Body* propuesta por Jesús Geleton en la exposición *Anarchivo Sida* en Tabakalera de Donostia-San Sebastián. Además de Jesús Geleton, el resto de participantes fueron, Héctor Rey, Susana Talayero y Maia Viot.

La partitura se tecleó en un portátil MacBook Pro colocado sobre una mesa frente al público y conectado a un proyector de vídeo y una salida de audio. Conforme se tecleaba, la partitura iba inscribiéndose en la pantalla del ordenador y, simultáneamente, en la pantalla de la pared. Lo hacía sobre la plantilla de un archivo Word con tipografía Times News Roman punto 13 y con el zoom a un 180%. La partitura se interpretó en silencio, a excepción de tres momentos de la conferencia, en los que se escucharon tres textos sonoros: una lectura en voz alta y dos grabaciones de audio, un primero procedente de un archivo público y otro de un archivo personal. Los textos no forman parte de la partitura, aunque sí de la conferencia.

LA CONCEPCIÓN MELODRAMÁTICA DE LA VIDA

Es el título de un texto de uno de los cuadernos que Antonio Gramsci escribió en la cárcel entre 1929 y 1935. Está en el cuaderno 27:

"Lo barroco, lo melodramático parecen a muchos hombres del pueblo unos modos de sentir y actuar extraordinariamente fascinantes (...).

"(...) pero lo más nefasto es el melodrama, porque las palabras musicadas se recuerdan más fácilmente y forman como una matriz en la que el pensamiento que fluye adquiere forma."

LA OPINIÓN PÚBLICA

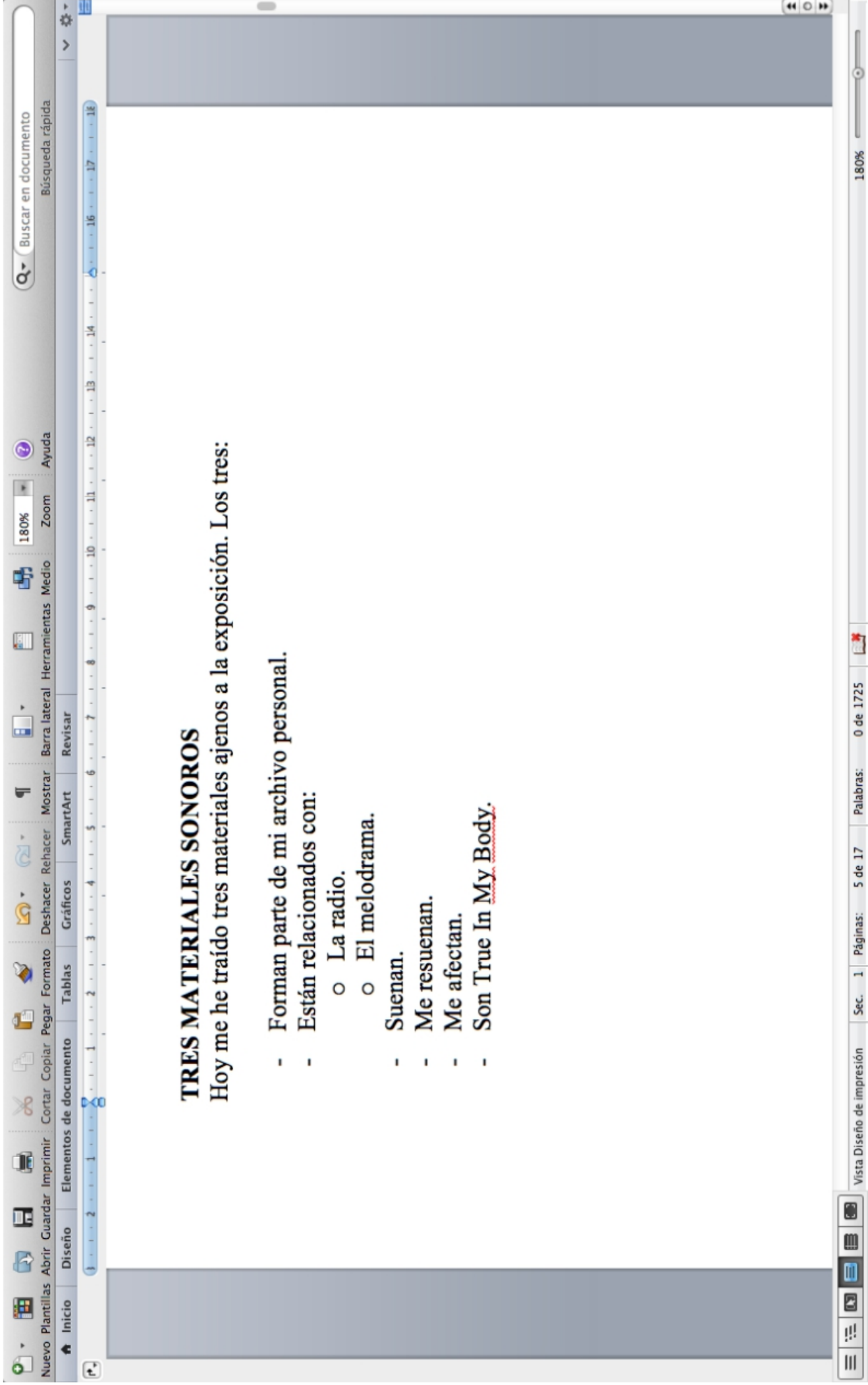
En el cuaderno 7:

"(...) la prensa sensacionalista y la radio. Ambos instrumentos dan la posibilidad de suscitar extemporáneamente sensaciones de pánico o entusiasmo ficticio que permiten conseguir determinados objetivos, en las elecciones, por ejemplo."

ORATORIA, CONVERSACIÓN, CULTURA

En el cuaderno 12:

"Hoy todavía, la comunicación hablada es un medio de difusión ideológica de una rapidez, un radio de acción y una simultaneidad emotiva muchísimo más vastos que la comunicación escrita (el teatro, el cine y la radio, con los altavoces en las plazas públicas, son muy superiores a todas las formas de comunicación escrita (...))."



TRES MATERIALES SONOROS

Hoy me he traído tres materiales ajenos a la exposición. Los tres:

- Forman parte de mi archivo personal.
- Están relacionados con:
 - o La radio.
 - o El melodrama.
- Suenan.
- Me resuenan.
- Me afectan.
- Son True In My Body.

The image shows a screenshot of a Microsoft Word document. The document content is as follows:

PRIMER MATERIAL SONORO. 1983-2004
Es una grabación que llegó en CD a una exposición parecida a ésta.

Una exposición de archivo. Sobre el RRV.

En 2004, en la sala rekalde.

Un contexto, sí, de arte contemporáneo.

...

A un amigo mío le molestó que montara la exposición.

Él es punk-rocker.

Yo soy crítica de arte.

Escribo.

De todo y de nada.

Un ejemplo: el texto que escribí en 2004 y metí dentro de la caja del CD.

The screenshot also shows the Word ribbon with tabs for Inicio, Diseño, Referencias, Enviar, y Herramientas de desarrollo. The status bar at the bottom indicates 'Vista Diseño de impresión', 'Sec. 1', 'Páginas: 6 de 17', 'Palabras: 0 de 1725', and '180%' zoom.

Nuevo Plantillas Abrir Guardar Imprimir Elementos de documento Cortar Copiar Pegar Formato Tablas Deshacer Rehacer SmartArt Barra lateral Herramientas Medio Zoom 180% Búsqueda en documento Búsqueda rápida

Inicio Diseño Elementos de documento Cortar Copiar Pegar Formato Tablas Deshacer Rehacer SmartArt Barra lateral Herramientas Medio Zoom 180% Búsqueda en documento Búsqueda rápida

Un ejemplo: el texto que escribí en 2004 y metí dentro de la caja del CD.

Semanas más tarde, los dos se fueron a otra exposición de archivo.

También en la sala rekalde.

Y ahí se quedó el texto.

Dentro de la caja del CD.

Como una cápsula temporal.

Que abro aquí.

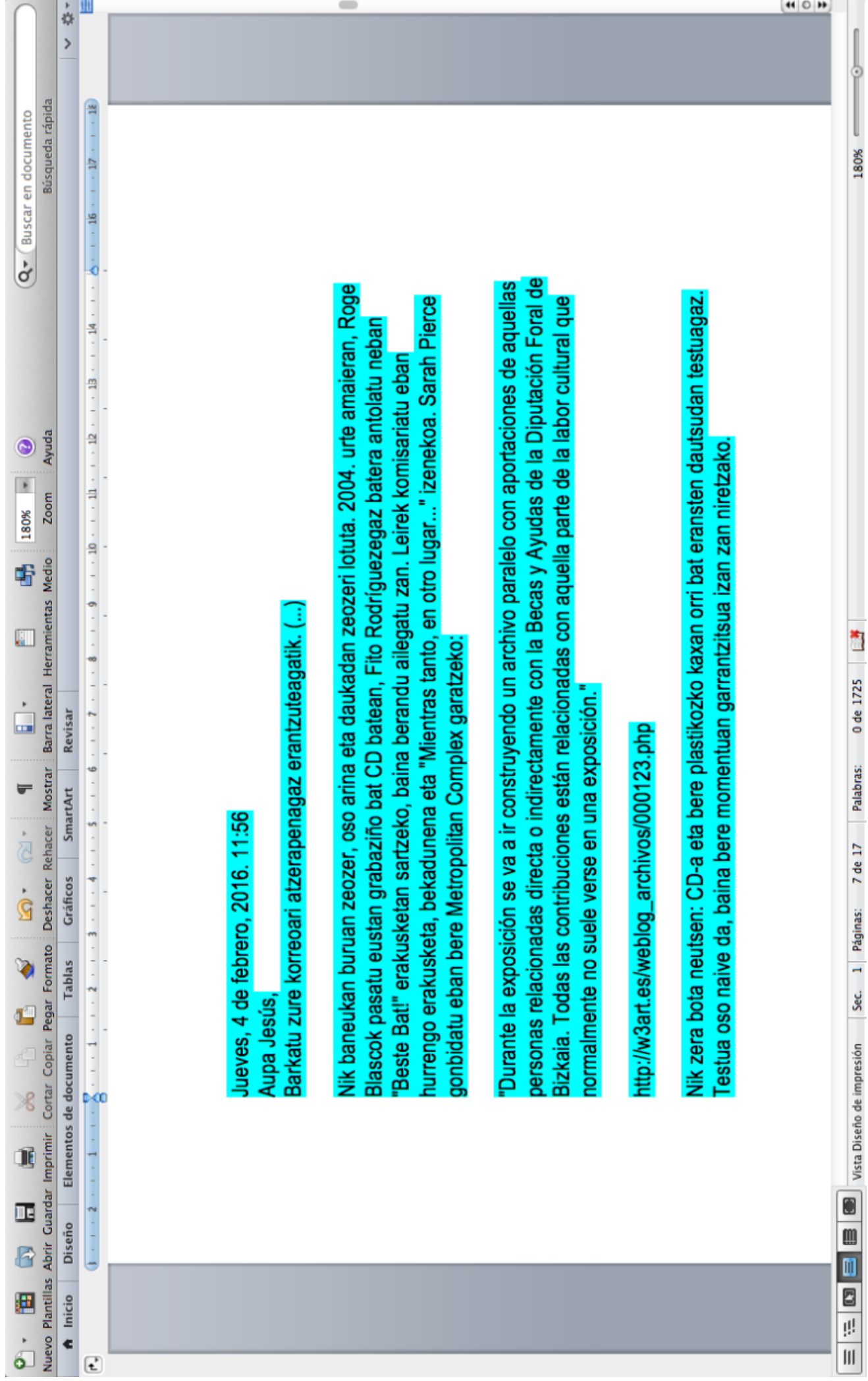
Y leo en voz alta.

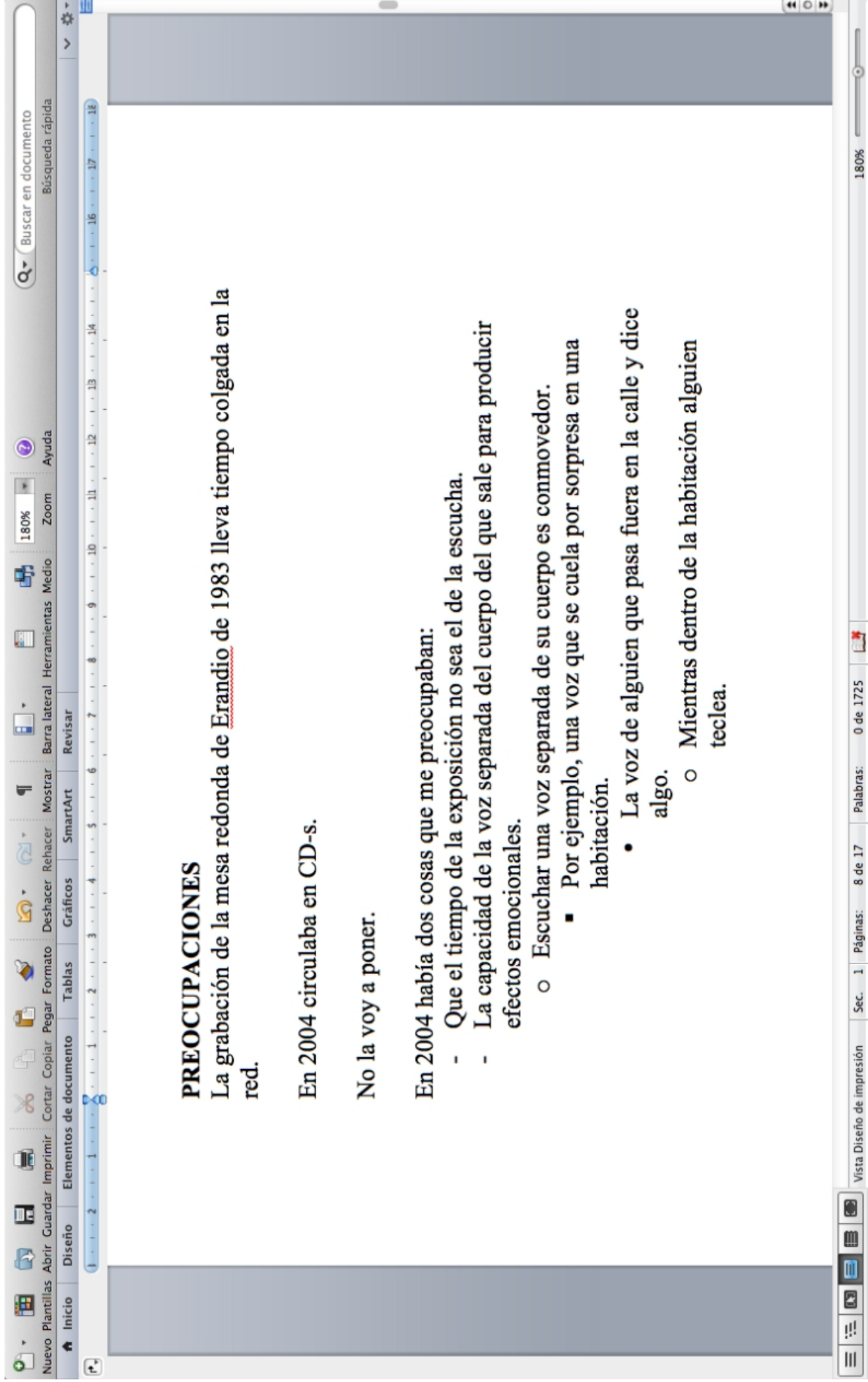
Aunque antes dije que iba a escribir y callar.

[Me desdigo.]

Antes, pego un correo que le mandé a Jesús.

Vista Diseño de impresión Sec. 1 Páginas: 6 de 17 Palabras: 0 de 1725 180%





SILENCIO DE RADIO I

Soy fan de la radio.

Permite una atención de baja intensidad, dispersa.

Me gustan las entrevistas de Maitte Artola en Euskadi Irratia.

Sabe hacer preguntas.

Sabe escuchar.

Sabe utilizar los silencios entre pregunta y respuesta.

....

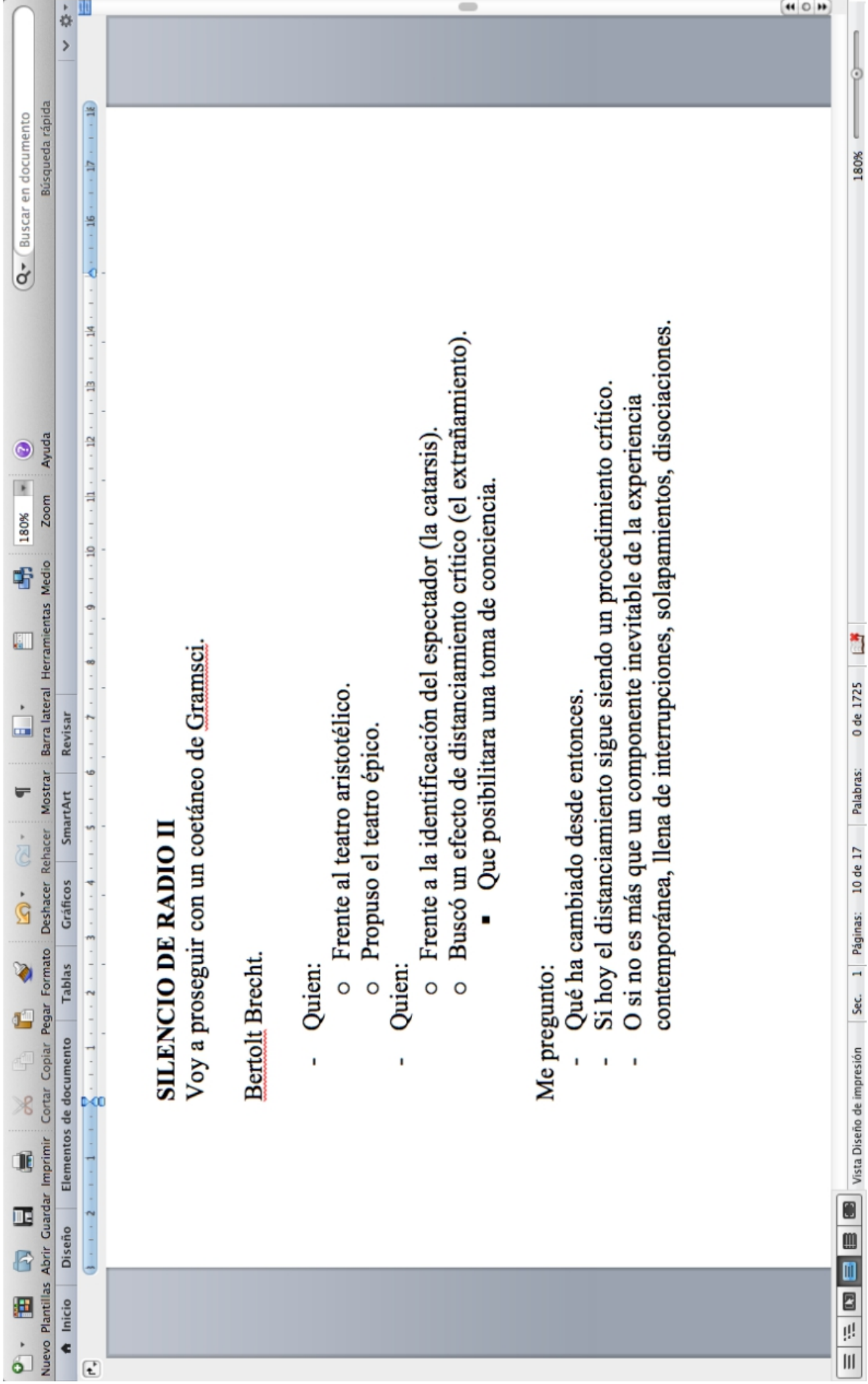
Manejar los tiempos y la escucha es un arte.

“Arte” en el sentido de “técnica”

Técnica al servicio de producir unos efectos.

De producir un “efecto de verdad”.

De producir un “efecto emocional”.



Nuevo Plantillas Abrir Guardar Imprimir Elementos de documento Cortar Copiar Pegar Formato Tablas Deshacer Rehacer Mostrar Barra lateral Herramientas Medio Ayuda

Inicio Diseño Elementos de documento Copiar Copiar documento Cortar Copiar Pegar Formato Tablas Deshacer Rehacer Mostrar Barra lateral Herramientas Medio Ayuda

180% Zoom

Buscar en documento Búsqueda rápida

SILENCIO DE RADIO III

En su texto “La radio como aparato de comunicación” (1926), Brecht dice:

“La radio es simplemente un aparato de distribución (...). Aquí va una sugerencia positiva: hacerlo pasar de ser un aparato de distribución a uno de comunicación. La radio sería así el mejor aparato posible de la vida pública, una vasta red de cables. Es decir, lo sería si supiera recibir y también transmitir, si supiera dejar hablar al oyente y también escuchar, si supiera establecer una relación con el oyente en lugar de aislarlo.”

Antes me preguntaba qué ha cambiado desde entonces.

Vista Diseño de impresión Sec. 1 Páginas: 10 de 17 Palabras: 0 de 1725 180%

The image is a screenshot of a Microsoft Word document. The top ribbon shows the 'Inicio' (Home) tab with various editing tools. The document content is as follows:

SEGUNDO MATERIAL SONORO. 1988-2015
Este segundo material me lo encontré en 2015

- Era mediodía, acababa de comer.
- Estaba fregando los platos y miraba por la ventana.
- Roge Blasco presentaba su programa de radio.
- Tenía una invitada, Mónica Serentill.
- Una de las primeras mujeres escaladoras del Estado.
- A mitad de conversación, Roge Blasco le dice a Mónica Serentill que va a poner una grabación.
- Es de otra escaladora, amiga de Mónica Serentill, Miriam García.
- La grabación es de 1988.
- ...
- Así suena la voz de Miriam García.

The bottom status bar indicates 'Vista Diseño de impresión', 'Sec. 1', 'Páginas: 12 de 17', 'Palabras: 0 de 1725', and '180%' zoom.

Nuevo Plantillas Abrir Guardar Imprimir Elementos de documento Cortar Copiar Pegar Formato Tablas Deshacer Rehacer SmartArt Mostrar Barra lateral Herramientas Medio Zoom 180% Ayuda Búsqueda rápida Buscar en documento

Inicio Diseño Elementos de documento Cortar Copiar Pegar Formato Tablas Deshacer Rehacer SmartArt Mostrar Barra lateral Herramientas Medio Zoom 180% Ayuda Búsqueda rápida Buscar en documento

Así suena la voz de Miriam García.

Cuando la escuché por primera vez, estaba fregando platos y miraba por la ventana.

Eso ya lo he dicho.

De fondo, Roge Blasco entrevistaba a Mónica Serentill.

Eso ya lo he dicho.

Lo que no he dicho es que la voz de Mónica Serentill es muy distinta de la de Miriam García.

Es suave y fina, casi quebradiza.

Tampoco he contado el motivo de la entrevista.

Se cumplía el 25 aniversario de la muerte de Miriam García.

En el ascenso al Meru Norte en la India.

Ni os he dicho que, después de escuchar a Miriam García, a Mónica Serentill se le quebró la voz.

Vista Diseño de impresión Sec. 1 Páginas: 12 de 17 Palabras: 0 de 1725 180%

The image shows a screenshot of a Microsoft Word document. The document contains a list of theatrical techniques. The text is as follows:

- Y que yo me quedé ahí plantada.
- Fregando platos, mirando por la ventana y oyendo a una mujer llorar.
- ...
- Lo que Roge Blasco había logrado era un suceso radiofónico.
- A través de un procedimiento técnico.
- Como técnico es el efecto "Kuleshov".
- Como técnico es el distanciamiento brechtiano.
- Un procedimiento al servicio de producir un "efecto de verdad".
- Un procedimiento al servicio del melodrama.

The document interface includes a ribbon with tabs for Inicio, Diseño, Elementos de documento, Cortar, Copiar, Pegar, Formato, Tablas, Gráficos, SmartArt, Revisar, Barra lateral, Herramientas Medio, Zoom, and Ayuda. The status bar at the bottom indicates 'Vista Diseño de impresión', 'Sec. 1', 'Páginas: 13 de 17', 'Palabras: 0 de 1725', and '180%' zoom.

TERCER MATERIAL SONORO. 1953-2010

Esta tercera grabación la escuché por primera vez en 2010.

Llegó a mis manos en forma de cinta de bobina de los años 50.

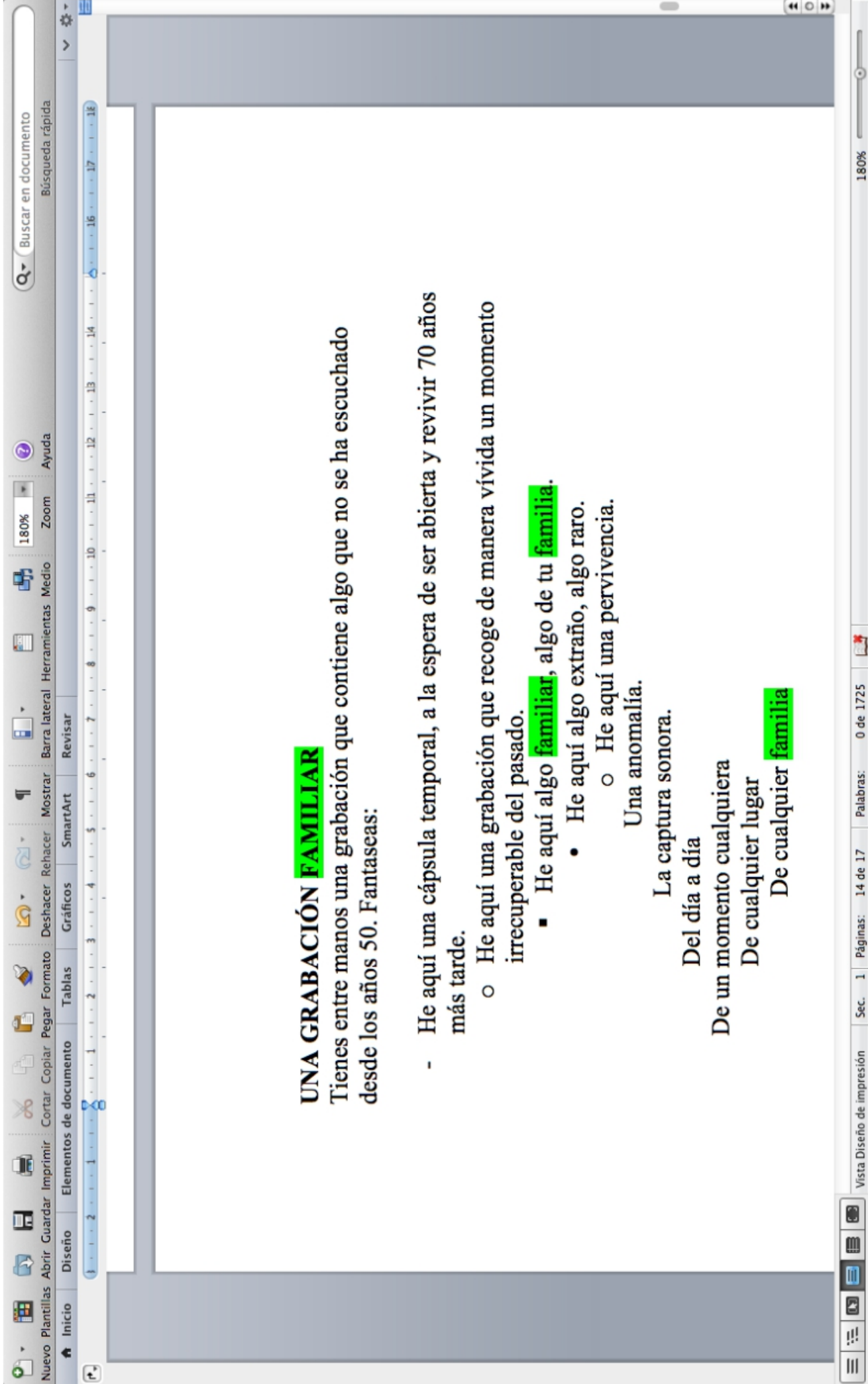
Estaba en casa de mi abuela.

Recogía una grabación familiar.

Que nadie había escuchado.

Porque nadie tenía el reproductor adecuado.

Aunque se sabía que recogía la voz de mi bisabuelo cantando bertsos.



UNA GRABACIÓN **FAMILIAR**

Tienes entre manos una grabación que contiene algo que no se ha escuchado desde los años 50. Fantaséas:

- He aquí una cápsula temporal, a la espera de ser abierta y revivir 70 años más tarde.
 - o He aquí una grabación que recoge de manera vívida un momento irrecuperable del pasado.
 - He aquí algo **familiar**, algo de tu **familia**.
 - He aquí algo extraño, algo raro.
 - o He aquí una pervivencia.
 - Una anomalía.
 - La captura sonora.
 - Del día a día
 - De un momento cualquiera
 - De cualquier lugar
 - De cualquier **familia**

Nuevo Plantillas Abrir Guardar Imprimir Elementos de documento Cortar Copiar Pegar Formato Tablas Gráficos Rehacer SmartArt Mostrar Barra lateral Herramientas Medio Zoom 180% Ayuda

Q Buscar en documento Búsqueda rápida

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

DESENTAÑADO EL MISTERIO

En 2010, hablé con un amigo, [Andreas Wutz](#).

Que entonces trabajaba en la radio pública alemana.

En el archivo de efectos sonoros.

En la adaptación radiofónica de piezas teatrales.

Como las de Brecht.

Un día le entregué las bobinas de cinta magnética.

Con la grabación familiar.

Y meses más tarde me devolvió un CD.

De dos pistas.

...

Gracias a la digitalización.

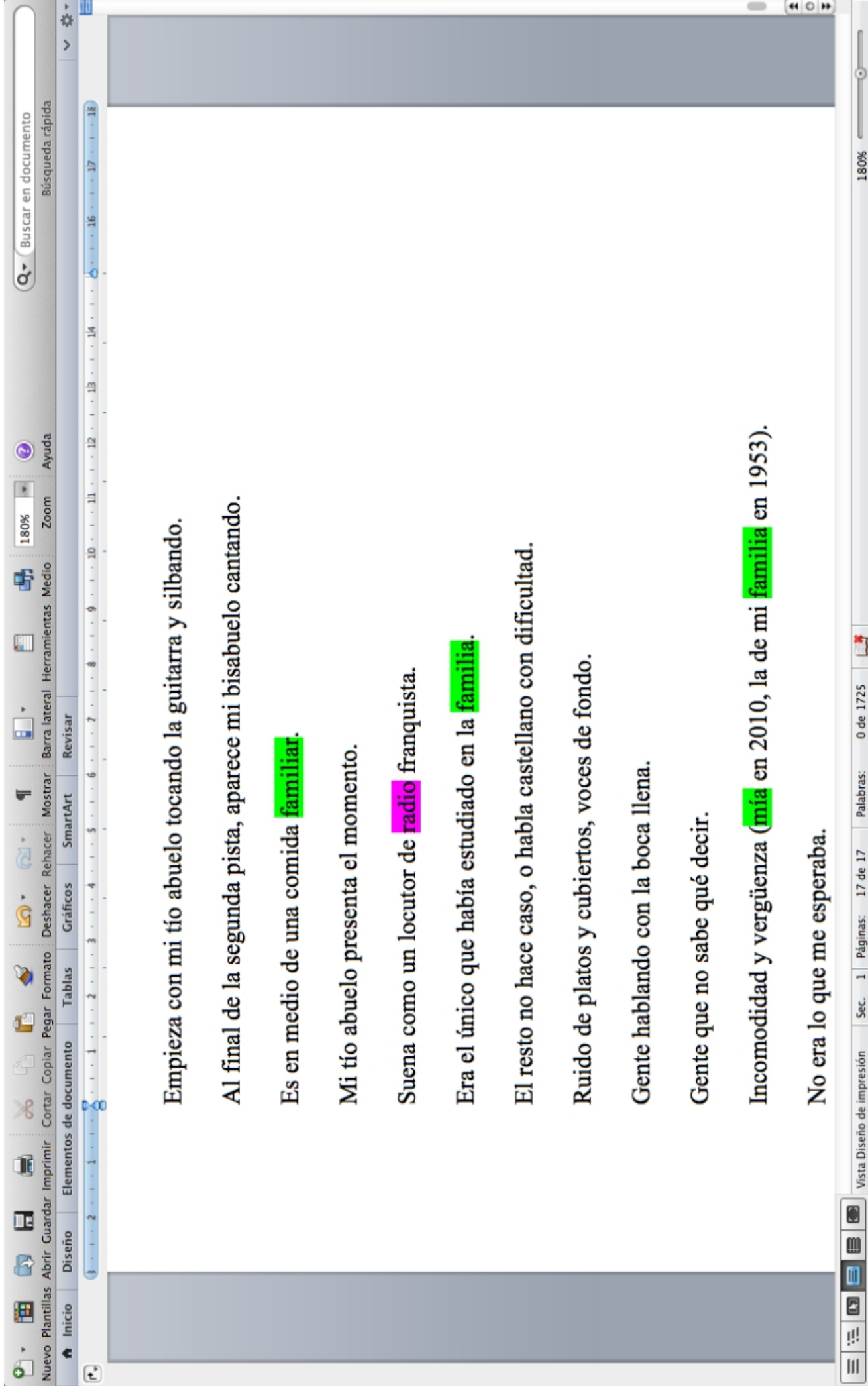
Hallaría lo que había ahí dentro.

Vista Diseño de impresión Sec. 1 Páginas: 16 de 17 Palabras: 0 de 1725 180%

The image shows a screenshot of the Microsoft Word application interface. The ribbon at the top includes tabs for Inicio, Diseño, Elementos de documento, Cortar Copiar Pegar, Formato, Tablas, Gráficos, SmartArt, Mostrar, Barra lateral, Herramientas, Revisar, Zoom, and Ayuda. The Zoom level is set to 180%. The document content consists of a list of text fragments:

- Hallaría lo que había ahí dentro.
- ...
- Puse las dos pistas.
- Encontré varias cosas.
- No lo que esperaba.
- ...
- Había varias grabaciones.
- Realizadas por mi tío abuelo.
- Que era el que tenía la grabadora.
- Pero que murió.
- ...
- Os pongo ahora la segunda pista.

The status bar at the bottom right indicates: Vista Diseño de impresión, Sec. 1, Páginas: 16 de 17, Palabras: 0 de 1725, and a zoom level of 180%.



Empieza con mi tío abuelo tocando la guitarra y silbando.

Al final de la segunda pista, aparece mi bisabuelo cantando.

Es en medio de una comida familiar.

Mi tío abuelo presenta el momento.

Suena como un locutor de radio franquista.

Era el único que había estudiado en la familia.

El resto no hace caso, o habla castellano con dificultad.

Ruido de platos y cubiertos, voces de fondo.

Gente hablando con la boca llena.

Gente que no sabe qué decir.

Incomodidad y vergüenza (mía en 2010, la de mi familia en 1953).

No era lo que me esperaba.

Q Buscar en documento
Búsqueda rápida

Nuevo Plantillas Abrir Guardar Imprimir Elementos de documento Cortar Copiar Pegar Formato Tablas Deshacer Rehacer SmartArt Revisar Barra lateral Herramientas Medio Zoom 180% Ayuda

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

Era el único que había estudiado en la familia.

El resto no hace caso, o habla castellano con dificultad.

Ruido de platos y cubiertos, voces de fondo.

Gente hablando con la boca llena.

Gente que no sabe qué decir.

Incomodidad y vergüenza (mía en 2010, la de mi familia en 1953).

No era lo que me esperaba.

No era tan True In My Body como me esperaba.

...

O es demasiado True In My Body.

ESKERRIK ASKO

Vista Diseño de impresión Sec. 1 Páginas: 17 de 17 Palabras: 0 de 1725 180%

4.2. REPASO BIBLIOGRÁFICO EN CONTRACAMPO*

SOBRE CONSTRUCCIONES, RECONSTRUCCIONES Y ROTURAS DE JARRONES. // SOBRE ALGUNAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS QUE EL TEXTO ORIGINAL CONTIENE, QUE SÓLO SE HAN HECHO EVIDENTES A POSTERIORI Y DE LAS QUE SE PONE EN CUESTIÓN SI CONTRIBUYEN EN ALGO A ENRIQUECER LA LECTURA DEL TEXTO O SI, POR EL CONTRARIO, NO SIRVEN PARA NADA.

Como indican los datos de fecha de última modificación del archivo Word que lo guarda y contiene, “Arantzazu 2014”, el texto al que se refiere esta crítica comentada o comentario crítico, lo terminé de escribir el 26 de marzo de 2015. Por motivos de cercanía (de entre los seleccionados, es uno de los textos más recientes) o, mejor dicho, de falta de distancia, he decidido comenzar la escritura de las críticas comentadas o comentarios críticos por él.

A diferencia de los otros tres textos originales recogidos en este apartado, “Arantzazu 2014” no lo escribí a demanda, sino *motu proprio*. Su objetivo era generar y producir un espacio propio, el de un libro. Un libro que no llegó a ser por un cruce de circunstancias que he referido en otro lugar y en cuyo centro se encuentra una tirada de *I Ching*¹.

“0_fábula_memoria_reconstrucción.docx” es el título del archivo de Word que guarda y contiene “Arantzazu 2014”. Da cuenta de las pretensiones iniciales del texto: ser la introducción (de ahí el “0”) a un texto más extenso, el de un libro, que hablara de la memoria como motor para el relato (de ahí el “fábula_memoria”), que pensara la experiencia como algo que la memoria conserva, construye y continuamente reconstruye en el aquí y ahora de quien recuerda (de ahí el “fábula_memoria_reconstrucción”).

Durante el proceso de escritura a comienzos de 2015, abrí el archivo en múltiples ocasiones. Cada vez que lo hacía con el objeto de reiniciar la escritura en el punto en el

* Crítica comentada / Comentario crítico de “Arantzazu 2014” (2015).

¹ Tal como se refiere en el apartado 3.4. “*I See / You Mean*” de “Aclaraciones Programáticas”. “Arantzazu 2014” se publicó finalmente en el primer número de *Txirta*, un fanzine realizado en colaboración con el artista Iñaki Garmendia, quien se encarga de las imágenes de la cubierta. Hasta la fecha, se han publicado dos números, *Txirta I* y *Txirta II*.

que la había dejado, siempre me recibía el mismo mensaje: en la parte superior de la plantilla del archivo Word, el título del documento. Este saludo, más bien una orden, invisible para mis ojos a partir de la apertura número 100, decía: “No olvidar que este texto es una introducción de un texto mayor que trata sobre relato, memoria y reconstrucción”.

Releyendo el texto a comienzos de 2016, pasado un año desde aquel periodo de tiempo en que, tal como se ha referido, abrí, modifiqué, guardé y cerré el archivo en múltiples ocasiones, puede decirse que seguí la sugerencia implícita en “0_fábula_memoria_reconstrucción.docx”. Así, sobre todo en las primeras diez páginas, el texto se articula en forma de relato que recurre a la memoria para reconstruir experiencias pasadas (que en ocasiones no son reales, sino sólo imaginadas o especuladas).

El relato se presenta como un paseo en una tarde de verano por los edificios de la villa guipuzcoana de Oñati o, mejor dicho, por las fachadas y los interiores de dos de los edificios que componen su conjunto monumental: uno de estilo de transición del plateresco al manierismo (la universidad de Sancti Spiritus) y otro de estilo gótico flamígero (la iglesia de San Miguel). Durante el paseo, se rememoran experiencias de tres tipos: experiencias personales, relatadas por terceras personas e imaginadas. Todas ellas están relacionadas con arquitecturas y con hallazgos arqueológicos. Un hallazgo falso en el caso del encuentro de la niña con los restos fósiles de un animal prehistórico en la playa que se relata en la página número 10.

Una cita oculta desde el principio

A lo largo del relato, estas reconstrucciones a partir de recuerdos vienen propiciadas por la contemplación de arquitecturas del pasado. Unas reconstrucciones que en cierto modo recuerdan a las que siguen a las excavaciones arqueológicas. El texto parece así apuntar a un vínculo, no por oculto menos evidente: el que la memoria guarda con la arquitectura y la arqueología, un vínculo del que se sirve para dotar de realidad espacial a lo vivido y ya sucedido.

En relación a esto, he de señalar una de las referencias textuales que me acompañaron durante la escritura de “Arantzazu 2014”, y que por razones de economía (el relato parecía querer crecer en todas direcciones, por mucho que no lograra salirse de los límites geográficos de Oñati), no incluí finalmente en el texto, aunque está presente de manera implícita. La referencia² relata un evento acontecido en la Grecia del siglo V antes de Cristo:

² Se agradece el apunte a Oier Etxeberria.

“En un banquete que daba un noble de Tesalia llamado Scopas, el poeta Simónides de Ceos cantó un poema lírico en honor de su huésped (...). Durante su ausencia se desplomó el tejado de la sala de banquetes aplastando y dejando, bajo las ruinas, muertos a Scopas y a todos los invitados; tan destrozados quedaron los cadáveres que los parientes que llegaron a recogerlos para su enterramiento fueron incapaces de identificarlos. Pero Simónides recordaba los lugares en los que habían estado sentados a la mesa y fue, por ello, capaz de indicar a los parientes cuáles eran sus muertos. (...) Y esta experiencia sugirió al poeta los principios del arte de la memoria del que se le consideró inventor. Reparando en que fue mediante su recuerdo de los lugares en los que habían estado sentados los invitados como fue capaz de identificar los cuerpos, cayó en la cuenta de que una disposición ordenada es esencial para una buena memoria.”³

En esta historia de la Grecia clásica, la memoria se presenta como una técnica artificial para recordar (la mnemotecnia) utilizada por la retórica (el arte de expresarse bien). No lo hace como una herramienta para explorar y regresar una y otra vez sobre el terreno cenagoso de las experiencias personales pasadas. Sin embargo, al igual que en el título del archivo Word “0_fábula_memoria_reconstrucción.docx”, en la historia de Simónides de Ceos la memoria se asocia íntimamente a la idea de reconstrucción. Una reconstrucción que, más que arquitectónica, es arqueológica. Del mismo modo que el lenguaje a través del que se articula, la memoria precisa espacializarse, ordenarse en el interior de una estancia. En el recuerdo, el edificio que alberga esa estancia se ha derrumbado, sólo es posible reconstruirlo a través de herramientas y métodos similares a los de la arqueología.

Más citas ocultas

Durante el proceso de escritura de “Arantzazu 2014” en los primeros meses de 2015 no recuerdo haber tenido en mente tres ensayos clásicos y de referencia que identifican la memoria con la disciplina arqueológica. Sin embargo, tras leerlos un año más tarde y confrontarlos con “Arantzazu 2014”, he encontrado en este último ecos y reverberos que reconozco aquí de manera retrospectiva.

El primero de los textos es “Excavación y memoria” de Walter Benjamin⁴. En el breve ensayo de los años treinta del siglo pasado, la memoria se aparece como un medio a través del cual articular la experiencia pasada en forma de lenguaje⁵. Quien hace

³ Frances Yates: *El arte de la memoria (The Art of Memory)*, 1966). Madrid: Siruela, 2005, p. 17.

⁴ En Walter Benjamin: *Selected Writings, Vol. 2, part 2 (1931–1934)*, “Ibizan Sequence”, 1932, ed. by Marcus Paul Bullock, Michael William Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith, Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 2005, p. 576.

⁵ La escritura como forma de “elucidación de la experiencia” a la que se aludía en “Arantzazu 2014” citando a Julia Kristeva.

memoria es alguien que cava y excava en busca de “su propio pasado enterrado”, tal como en “Arantzazu 2014” la niña cava y escarba en la arena de la playa tras jugar con los restos fósiles del animal prehistórico.

El pasado siempre contiene el mismo material, los restos fósiles atrapados entre las peñas de la playa, al que, siguiendo a Benjamin, no se “debe temer regresar una y otra vez”. Cada vez que se vuelve a él, ofrece a quien escarba una nueva perspectiva. En el caso de la niña de la playa de “Arantzazu 2014”, en un primer momento, la emoción del encuentro con los restos de un animal prehistórico. Pocos años después, la decepción de toparse con la suela desgastada de una zapatilla Festival confundida con unos restos fósiles. Años más tarde, la constancia de que en la imagen fantaseada “lenguaje y experiencia se aparecen inextricablemente unidos y confundidos”⁶.

Como en la historia de Simónides de Ceos, en “Excavación y memoria” arquitectura y arqueología reaparecen unidas en una secuencia temporal. Sin embargo, en Benjamin, no hay que entender esta relación entre arquitectura y arqueología únicamente como una sucesión temporal causal por la cual primero viene la arquitectura, construida y luego destruida, para que más adelante llegue la arqueología, encargada de reconstruir, si bien incompleta y parcialmente, a partir de los restos de los edificios destruidos. En Benjamin, la relación entre la arquitectura y la arqueología es, no podía ser de otra manera, dialéctica.

Esas imágenes desenterradas de la experiencia pasada a las que no se “debe temer regresar una y otra vez”, prosigue “Excavación y memoria”, “aguardan como tesoros en las sobrias habitaciones de nuestros posteriores hallazgos y visiones, tal como lo hacen los torsos de la galería de un coleccionista”⁷. Las figuras intactas de la galería de arte benjaminiana se reflejan así en los cadáveres desmembrados, restos arqueológicos ya, de la casa derrumbada de Scopas en Tesalia (que, siguiendo con el juego de espejos, se reflejan a su vez en los animales fabulosos de múltiples miembros de la fachada de la universidad de Sancti Spiritus de Oñati y en las otras figuras en piedra que a su vez hacen recordar en “Arantzazu 2014”).

*

Antes de terminar este apartado, una pequeña digresión: según Benjamin, en la dialéctica de la historia, todo acto de construcción implica un acto de destrucción. Y el acto de la reconstrucción es el que le corresponde a la crítica, cuestión de especial relevancia para esta tesis⁸.

⁶ Miren Jaio: “Arantzazu 2014”. En I. Garmendia y M. Jaio: *Txirta I*. Bilbao: Txirta, 2015, p. 10.

⁷ Ibid.

⁸ En referencia a las bases sobre las que se apoya la obra de Benjamin, Graeme Gillock señala, entre otras, “la historia como ruina y redención, la crítica como mortificación y (re)construcción”. En

Dos referencias también ocultas, reencontradas una dentro de la otra

La segunda referencia bibliográfica de la que me acordé cuando releí “Arantzazu 2014” a comienzos de 2016 es *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* de Michel Foucault. El prefacio se inicia con la cita de un relato de Jorge Luis Borges. En él se habla de “cierta enciclopedia china” que realiza un catálogo preciso y exhaustivo del mundo animal. En la enciclopedia, los animales quedan clasificados en caprichosas categorías: algunos están 1. “embalsamados”, otros son 2. “fabulosos” y otros 3. “acaban de romper el jarrón”.

Con un esfuerzo de la imaginación, el falso basilisco de la fachada de la Universidad de Sancti Spiritus de Oñati (que en realidad es la hidra de varias cabezas de Lerna) puede reconocerse en cualquiera de las tres categorías. El falso basilisco está 1. congelado en el tiempo, es 2. raro y extraño y 3. su ejecución en piedra resulta torpe y desmañada. Por su parte, el cangrejo vivo del lecho del río Ubaio, que por su inmovilidad petrificada parece recién escapado de la fachada de Sancti Spiritus, también se presenta como un animal “fabuloso” y “embalsamado”, aunque nada en él lleve a pensar en percances y accidentes domésticos.

Poco antes de terminar el prefacio, Foucault señala que, en lugar de hacer una historia del saber, la metodología que se le ha de aplicar al saber es la de la arqueología, un argumento que desarrollará en mayor profundidad en la tercera referencia que aquí se recoge en retrospectiva, *La arqueología del saber*. Foucault coincide así con Benjamin, si bien desde otro lugar, en que es la arqueología y no la historia la disciplina que mejor ayuda a entender nuestra relación con la dimensión temporal del pasado: “En la actualidad la historia aspira a la condición de arqueología.”⁹

Vuelta al paseo entre los edificios de Oñati de “Arantzazu 2014”. Arquitecturas doblemente monumentalizadas en tanto que mudos monumentos del ayer y elocuentes documentos del hoy, sus formas y perfiles resuenan en el siguiente párrafo de Foucault:

“(…) la historia en su forma tradicional asumió la tarea de ‘memorizar’ los *monumentos* del pasado, de transformarlos en *documentos*, de dotar de habla a esos rastros que, en sí mismos, son a menudo no verbales, o que en silencio dicen otra cosa distinta de lo que realmente dicen; en nuestro tiempo, la historia es aquello que transforma los *documentos* en *monumentos*. (…).”¹⁰

Graeme Gillock: *Walter Benjamin: Critical Constellations*. Cambridge: Blackwell Publishers, 2002, p. 24.

⁹ Michel Foucault: *The Archaeology of Knowledge* (1969). London: Tavistock Publications, 1982, p. 7.

¹⁰ *Ibid.*

Otra referencia más...

Hay un último texto, *Espíritu y naturaleza*¹¹ de Gregory Bateson, que, cuando lo leo por primera vez a principios de 2016, también reverbera en algunos asuntos de “Arantzazu 2014”. En su introducción, el antropólogo y científico social se refiere a dos cursos que impartió en la década de los años cincuenta del siglo pasado, uno a un grupo de futuros artistas en la facultad de Bellas Artes y otro a un grupo de jóvenes psiquiatras que realizaban su residencia en un hospital psiquiátrico. A cada grupo le planteó un ejercicio diferente: mientras a los estudiantes de Bellas Artes les presentó un cangrejo cocinado y les puso como tarea que argumentaran por qué ese “objeto es el resto de una cosa viviente”, a los psiquiatras les pidió que definieran los términos “entropía” y “sacramento”.

Una vez cocinado, un cangrejo, un ser natural, se convierte en comida, un objeto cultural. Lo que hace la mirada de la excursionista en la página 16 de “Arantzazu 2014” es justo lo contrario: transforma el cangrejo vivo e inmóvil que descansa sobre una piedra en el lecho del río Ubaio en un objeto cultural, la representación de una figura en un relieve de la fachada de la Universidad Sancti Spiritus.

El ejercicio del cangrejo cocinado planteado a los futuros artistas, del cual Bateson se valía para explicar las formas en las que la materia se organiza en el mundo, se reflejaba en el que por su lado realizaron los jóvenes psiquiatras. Al pedirles que definieran los términos “sacramento” y “entropía”, la intención de Bateson era obligarles a pensar en la evolución de las ideas y las formas del mundo a lo largo de la historia.

... y una última, en la que no había caído en la cuenta hasta escribir esto

Si a mediados de los años cincuenta del siglo XX, el “sacramento” resultaba ya una noción anacrónica, en ese momento la “entropía” se aparecía como un concepto clave para entender las formas en las que la materia se organizaba (o, mejor dicho, se desorganizaba¹²) en el mundo contemporáneo. Pocos años más tarde, la noción entrópica informaba las esculturas y textos que Robert Smithson realizaría a lo largo de la década de los sesenta hasta su fallecimiento en 1973.

¹¹ Gregory Bateson: *Espíritu y naturaleza* (1979). Buenos Aires: Amorrortu editores, 2002, pp. 16-28.

¹² En el Glosario que acompaña la introducción a *Espíritu y naturaleza*, Bateson define la entropía como “El grado en que las relaciones entre los elementos componentes de cualquier agregado de ellos están mezcladas, indiscernidas e indiferenciadas, y son impredecibles y aleatorias.”

Tomemos por ejemplo “La entropía y los nuevos monumentos”, el ensayo que el escultor publicó en 1966 en *Artforum*¹³. La entropía, la pérdida de energía y de cualidades, la reducción a lo indiferenciado, era el destino final de los nuevos monumentos que recogía en el texto, un conjunto variopinto formado por “polígonos residenciales”, “edificios comerciales modernos”, “superautopistas” o “frías cajas de vidrio” del alto modernismo de Park Avenue.

Un año más tarde, Smithson presentaba en la misma revista el ensayo fotográfico *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. A diferencia de los monumentos del texto de 1966, los de Passaic eran arquitecturas menores y auxiliares, estructuras que pasaban desapercibidas en un paisaje periurbano de aspecto vagamente abandonado y postindustrial: una plataforma de bombeo en medio del río, un conjunto de tuberías que vierten agua a aquél, un puente de hierro de fines del siglo XIX que lo atraviesa, unos machones de hormigón que sostienen los arcenes de una autopista en construcción o un cajón de arena sin función definida junto a un parque de juegos infantil. Construidos hace tiempo, recientemente o en proceso de construcción, todos ellos se aparecían a ojos del escultor en forma de ruinas, como si en su estructura interna contuvieran un mismo destino entrópico.

En retrospectiva, mi paseo con otros cuatro excursionistas por los monumentos de Oñati en septiembre de 2014, me recuerda al paseo de Smithson en septiembre de 1967 por los monumentos de Passaic. Es cierto que son muchas las diferencias entre los dos. Así, al contrario que los monumentos de Passaic, Nueva Jersey, los de Oñati, Gipuzkoa, no son nuevos, son edificios viejos, ruinas estables que gracias a las artes de la restauración y la conservación permanecen disecadas y embalsamadas como lo hacían los animales del relato de Borges.

Así, en palabras de Smithson, mientras los monumentos antiguos “hacen que recordemos el pasado”, los nuevos “hacen que olvidemos el futuro”. Se podría afirmar entonces que los monumentos de los dos paseos son esencial y radicalmente diferentes. Pero, si se sigue leyendo al escultor, se verá que esa diferencia no es ni esencial ni radical. Porque, en la era contemporánea, pasado y futuro, lo viejo y lo nuevo parecen colapsar en un mismo espacio, el museo, donde “el ‘hombre de las cavernas’ [*cave-man*] y el ‘astronauta’ [*space-man*] se muestran para ser vistos bajo el mismo techo” y donde “toda la naturaleza está disecada y es intercambiable”¹⁴.

¹³ En “Entropy And The New Monuments” (“La entropía y los nuevos monumentos”). Publicado originalmente en *Artforum*, Junio 1966; también en: Flam, Jack (ed.): *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1996. www.robertsmithson.com/essays/entropy/and.htm

¹⁴ En “Entropía y los nuevos monumentos”. Smithson cita a continuación, no es casual, a Borges:

A finales de los años sesenta, el museo, el lugar donde las dimensiones temporales de pasado y futuro se disuelven y dejan de importar, empezaba ya a trascender los límites del edificio que lo albergaba, desbordándose y extendiendo su lógica espacio-temporal fuera de él. Así, de la misma manera que los nuevos monumentos, los viejos monumentos son “ruinas al revés”¹⁵, que anuncian y generan un estado de entropía crónica. Se nos aparecen como piezas de museo que, embalsamadas y fabulosas, se dedican a romper jarrones.

“Esta Ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros.” (Jorge Luis Borges, *El inmortal*)

¹⁵ En “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey” (“Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey”), publicado originalmente bajo el título “Monuments of Passaic” en *Artforum*, diciembre de 1967; también en: Flam, Jack (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1996, pp. 68-74. Traducción publicada en el catálogo de la exposición Robert Smithson. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1993.

4.3. SUAVE EN EL MOMENTO DEL CAMBIO DE ESTACIÓN*

UNA SERIE DE ANÉCDOTAS DE INICIO DE SIGLO. // EN UN PRINCIPIO, TENÍAN COMO OBJETO INTEGRARSE EN UN TEXTO MÁS AMPLIO SOBRE LOS CAMBIOS QUE SUCEDEN CON EL PASO DEL TIEMPO. // FINALMENTE, SE HA DECIDIDO PRESENTARLAS DE MANERA INDEPENDIENTE Y UNA TRAS OTRA.

Iritegi 2014-2003

Por la carretera de Oñati a Arantzazu un día de principios de febrero. Hace frío y de vez en cuando sale el sol. Es uno de esos días raros de invierno, en los que casi parece que es primavera. Pero las mimosas aún no han florecido. Todavía faltan algunos días para que lo hagan, para que el invierno comience a alejarse, las noches se hagan más cortas y los días más largos.

El objeto de esta excursión es visitar la cueva de Iritegi. Somos un grupo que hemos ido en coche. Repetimos el mismo recorrido de hace once años. Dos de nosotros estuvimos en la primera excursión. Por casualidad, volvemos en la misma época del año. Aunque hace once años la nieve cubría el paisaje y hoy no lo hace. Hoy todo está teñido de los tonos descoloridos y mustios propios de la estación, en espera de la llegada de la primavera, el reverdecer y la explosión de color. Hay sin embargo una coincidencia. Hace once años las mimosas tampoco habían florecido.

*

La nieve hace tiempo que se fundió; las mimosas no han brotado aún. Este *haiku* incidental podría ser un buen comienzo para una reflexión sobre el paso del tiempo. Una reflexión que sea capaz de atender a los cambios. A todos ellos. No sólo a los sucesos bruscos e intempestivos que introducen rupturas irreparables en el día a día. También a esas transformaciones cíclicas que no dejan de ocurrir todo el tiempo, y a las que apenas prestamos atención.

* Crítica comentada / Comentario crítico de “Arantzazu 2014” (2015). Título de una entrada de *I-Ching. Libro de las mutaciones*. En *I Ching. The Classic of Changes*. New York: Ballantine Books, 1997.

*

Vuelta a la excursión a Iritegi. Hemos bajado del coche y tomamos un sendero con el propósito de llegar al fondo del barranco por donde discurre el río. Al otro lado, está la cueva. No tardamos en darnos cuenta de que nos hemos equivocado de camino. Para cuando regresamos al camino bueno, estamos desorientados. A los dos que estuvimos en la primera excursión, nos cuesta entender dónde nos encontramos. Aunque reconocibles, los elementos a la vista –camino a la izquierda, río a la derecha, árboles a un lado, paredes rocosas al otro, Arantzazu arriba en lo alto del barranco– no nos dicen nada. La primera vez que fuimos allí, todo estaba cubierto de nieve. Al desaparecer la nieve, no conseguimos reconocer el lugar, identificar las referencias espaciales.

En éstas, pasa un jeep. Le paramos: “Badakizu hemendik kobazulo batean altzairuzko xaflekaz egindako interbentzio artistiko bat non ote dagoan?”. La pregunta es tonta a más no poder. Cualquiera que conoce el lugar sabe que hay allí un cueva tapada por planchas de metal. Si eso es o no es una “intervención artística”, sólo puede importarnos a nosotros, urbanitas perdidos y desorientados que buscamos el lugar que visitamos con Ibon Aranberri en invierno de 2003.

*

Cómo fue aquella salida un día de invierno hace once años. Tiro de mi mala memoria. Trato de recordar en 2014 detalles de lo que pasó entonces. Me acuerdo de las botas camperas de uno de los excursionistas sobre la pista cubierta de nieve y barro y su cabeza afeitada. Muchos excursionistas con gorros de lana recortados contra el fondo de nieve. Un grupo que atraviesa un río con dificultad y entra en una cueva cerrada por una plancha de metal. Dentro de la cueva, gente en la penumbra, con un fuego a un lado. El suelo de piedra que brilla y está mojado.

No sé en qué medida todas estas imágenes se han fijado en mi memoria porque luego las he visto varias veces en unas fotos dentro de una instalación.

*

Otras imágenes que no he visto en fotografías pero que sigo recordando. La sensación de tener los pies mojados. Cambiarme de zapatos y seguir llevando un calzado inadecuado, unas playeras prestadas de un número más pequeño que el mío que no tardan en mojarse. Llevar la cabeza agachada y el pecho encogido y caminar hacia delante mientras escucho detrás las risas de la gente que se lanza con plásticos por las laderas cubiertas de nieve. Más tarde, ya de vuelta a casa, una conversación breve en el autobús justo antes de bajar en Amorebieta. Una vez allí, el autobús que arranca y continúa camino a Bilbao. Yo que me alejo en dirección contraria.

Miramón 2015 – Usurbil 2003

Escucho el programa Faktoria que dirige Maite Artola en Euskadi Irratia. Es una mañana de primavera de 2015. La periodista recibe a Juan Mari Torrealdai. La entrevista comienza con la siguiente pregunta: “Hautsi egin zintuzten otsailaren 20an?” La respuesta: “Ba dirudi.”

El 20 de febrero en el que “rompieron” a Torrealdai no es el 20 de febrero de ese año, sino el 20 de febrero de 2003. Figura reconocida de la cultura vasca e incansable compilador bibliográfico, el escritor ha ido a la redacción de Faktoria para contar algo. Aquel 20 de febrero de 2003 fue detenido por la Policía Nacional junto con el resto del consejo de administración del diario *Egunkaria*. Pasó cinco días incomunicado y tres semanas en prisión. Nunca ha hablado de aquello. Pero la semana anterior ha decidido hacerlo en un simposio internacional sobre tortura, memoria e impunidad al que fue invitado en Baiona.

Torrealdai habla a continuación del simposio académico y de otras ponencias, de las razones para no hablar durante años y para hacerlo ahora, de la relación clara entre lo que le pasó hace doce años y el cáncer de médula (*barru-barrukoa*) que le han diagnosticado hace poco. El relato de treinta minutos es el de una persona con una vida normal que un buen día se encuentra con que la policía se presenta de madrugada en su casa para llevárselo detenido, mientras su mujer y sus hijos de diez y doce años se quedan detrás en pijama.

*

Los relatos personales de detención y tortura son parecidos. En todos ellos, aparece la incredulidad primera, el sentimiento de indefensión, la impotencia y el miedo, la negativa a reconocer lo que está pasando, luego la rabia y la tristeza. Son relatos en los que el protocolo se repite, mientras se pasa de un escenario a otro (detención en casa, viaje con las manos esposadas en coche policial, arresto en comisaría...). En todos y cada uno de ellos, los pequeños detalles alcanzan una dimensión significativa.

*

Un fragmento de la conversación entre Artola y Torrealdai, en el minuto 10 de la entrevista:

M.A.: “De casa a [la redacción de la revista] *Jakin*. Allí destruyeron tu trabajo. Imagino que de allí también se llevarían miles de documentos. Antes hablaba de ese desgarró intelectual.”

J.M.T.: “Sí, ése es otro punto muy doloroso en mi caso... Casi con 60 años ya tienes hecha tu vida intelectual. Yo tenía un montón de dossieres recogidos sobre la cultura vasca... y te das cuenta de que lo están deshaciendo todo... Todo, todo. Lo cogen, lo sacan de su contexto... Lo que es tuyo, lo que es del *Egunkaria*... Da igual si es íntimo, si es esto, si es lo otro... Y la sensación que tienes es terrible: tú estás allí parado, y delante tienes a diez personas con tus papeles. Y lo dejan todo, sobre la mesa, con los clips quitados, todo lo quitan, lo desordenan... todos los cajones... Es de verdad una impotencia terrible, eso lo viví como una violación.”¹

*

El relato de alguien que un buen día se despierta y se encuentra con que lo que creía que era fijo y seguro en su vida deja de estar ahí. La fragilidad de las cosas. La facilidad con que pueden quebrarse. Un clip, por ejemplo. Un minúsculo trozo de alambre, hoy apenas usado. En un segundo, él solo es capaz de producir orden o su contrario.

Tiempo después de la entrevista de 2015, escucho de nuevo el relato de Torrealdai. Una vida alrededor de papeles. La imagen del despacho lleno de hojas desperdigadas por mesas y cajones y lo que la imagen representa –la destrucción de un archivo– llevan a unos años en los que el papel aún tenía peso y ocupaba un lugar. Años en los que la memoria todavía no se confiaba ciegamente a la inmaterialidad incorpórea de los ordenadores y los discos duros. A veces, parece que esos años fueron hace siglos. Otras, que fue ayer.

Y vuelvo una vez más sobre el clip, ese modesto y anacrónico utensilio de oficina que sirve para sujetar papeles. Me sorprende su poder para crear o romper el orden en un segundo, su capacidad para mostrar lo vulnerable de cualquier ordenamiento.

¹ “MA: Etxetik *Jakin*-era. Han zure lana txikitu zuten. Milaka agiri eramango zituzten handik ere, eta lehen nik aipatzen nuen eten intelektual hori, ezta?”

“JMT: Bai, hori da beste puntu bat, oso mingarria nire kasuan... Ea 60 urterekin ja zure bizitza intelektuala eginda daukazu. Nik dossier pilo bat neukan bildua euskal kulturari buruzkoak etabar... Eta konturatzen zara dena desegiten ari direla... Dena, dena, hartzen dute, bere testuingurutik kendu egiten dute... Zurea dena, *Egunkaria*-koa dena... berdin dio intimoa izan, bestelakoa izan... eta daukazu sentzazio izugarria: zu geldi zaude eta han daukazu hamar bat lagun zure paperekin. Eta uzten dute, mahai gainean uzten dute, klipak kenduta, dena kenduta, desordenatua... kaxoi guztietan... Benetan da inpotentzia izugarria daukazu, baina biolazio izugarri bat bezala bizi izan nuen nik hori”.

Arantzazu 2002 – Belfast 2003

John y Mary Gray, un afable matrimonio norirlandés de mediana edad visita el País Vasco en mayo de 2002. No han venido en viaje de placer, sino a montar la exposición *Troubled Images*, en el museo San Telmo de Donostia-San Sebastián. John Gray es bibliotecario de la Linen Hall Library de Belfast, y durante años ha trabajado compilando pósteres y material de propaganda de las distintas partes del conflicto político conocido como *The Troubles*.

La exposición forma parte del programa *Front Line Compilation* comisariado por D.A.E., que dirigen Peio Aguirre y Leire Vergara, y que presenta trabajos producidos por artistas que viven en el Norte de Irlanda y el País Vasco. Aunque los Gray han venido a trabajar, quieren aprovechar un día libre para ir al monte. Se les aconseja que cojan el coche y vayan a Arantzazu.

Un año más tarde, en marzo de 2003, viajo con Leire y Peio a Belfast. Están trabajando en la publicación que acompañará a *Front Line Compilation*, y me han pedido que les ayude con la edición. Cuando llegamos a Belfast, han pasado cinco años desde que se firmó el Acuerdo de Viernes Santo en 1998. Así y todo, algunos barrios protestantes y católicos continúan divididos por las *peaceline*, y leo en algún lugar que hay planes para construir nuevas “líneas de paz”. Por su parte, el centro de la ciudad está experimentando un boom constructivo. Han abierto bares y centros comerciales modernos, donde la gente de los barrios se concentra los fines de semana con el objeto de beber y comprar. El consumo como gran disolvente de la conflictividad social. En donde vivimos, sucede algo parecido.

John y Mary nos invitan una noche a cenar a su casa. Él nacido en una familia protestante y ella en una familia católica, apoyan todo tipo de causas y durante años se han dedicado al activismo. Son gente amable y generosa. Esa noche, entre amigos y conocidos, nos juntamos unos cuantos. Hablamos, comemos, bebemos y reímos.

En un momento dado, uno de nosotros les pregunta por su excursión a Arantzazu. “Maravilloso”, comentan entusiasmados, “un paisaje maravilloso”. “Sí pero, ¿y el santuario?”. Les hablamos del proyecto en el que hace cincuenta años participaron Oteiza, Chillida, Basterretxea, Sáenz de Oiza y Laorga. “Ah, sí, aquel edificio feo que dejamos al pasar. No lo recuerdo bien”. Peio pasó en Arantzazu los años de instituto; mi abuelo pastelero preparó en los años sesenta un pastel con la forma del edificio, que se comieron los frailes del convento; durante los años del franquismo, el santuario se convirtió en un símbolo de la identidad vasca. A ellos, que fueron de visita turística, el lugar no les dice nada.

*

Antes de marcharnos, John y Mary me regalan un CD de Christy Moore, el cantante irlandés que en 1981 popularizó *If They Come in The Morning*. Más que por ese título, a la canción se la conoce por su estribillo, *No Time For Love*. Sin tiempo para el amor en tiempos de lucha. Cuatro años antes, en 1977, otra canción, *Belfast* de Boney M, llegaba al número uno de las listas europeas. La canción se publicó dentro del disco *Love for Sale*. Amor a la venta.

*

Unos días más tarde, vamos a la inauguración de *Real Society*, una exposición individual de Phil Collins en la Ormeau Baths Gallery. *Real Society* es también el título de la pieza que el artista produjo dentro de *Front Line Compilation* el año anterior. Es una serie de retratos íntimos de gente que se presentó en una suite del hotel María Cristina de Donostia-San Sebastián con la intención de posar para la cámara del artista en diversos grados de desnudez.

El espacio de Ormeau Baths es enorme. Además de la serie de retratos de la “real sociedad” vasca, el artista inglés presenta otras instalaciones de fotografía y vídeo. Collins, que trabaja con elementos del melodrama, como la idea de sobrecarga emocional, viaja habitualmente a lugares asociados a conflictos. Si pocos años antes ha realizado trabajos en Belfast, donde vive ahora mismo, Kosovo o Serbia, en *Real Society*, presenta obra reciente realizada en el País Vasco, Israel, Irak y el Nueva York de después del 11S.

Voy pasando de una sala a otra. De las salas iluminadas llenas de fotografías de gran tamaño a las salas oscurecidas donde se proyectan vídeos. Entro en una sala oscura. Una gran proyección sobre la pared. *Baghdad Screentests* es una película de cuarenta y siete minutos que, como indica su título, sigue el modelo de las *Screen Tests* de Andy Warhol. Son pruebas de cámara editadas una tras otra. Los modelos, cuya imagen ocupa toda la pared, aparecen retratados como si lo hicieran para una foto de carnet. Durante el minuto de posado, miran a la cámara todo el rato.

En lugar de las *superstars* de la Factory, lo que tengo delante son los rostros de los jóvenes universitarios de Bagdad que en mayo de 2002 se presentaron como voluntarios para la película. Algo que también cambia es que los *Screen Tests* de Warhol son películas mudas, mientras que esta película va acompañada de una banda sonora compuesta por las canciones favoritas de Collins.

También cambia que durante esa semana en la que viajamos a Belfast se está celebrando la Cumbre de las Azores, que determinará la invasión de Irak y el bombardeo de Bagdad la semana siguiente. Miro a esos chicos y chicas que en mayo de 2002 miran a la cámara

entre tímidos y desafiantes. Yo les miro en marzo de 2003. Les miro desde su futuro, y sé que no tienen uno. Mientras oigo a Morrissey cantar una canción de The Smiths, lloro como una magdalena. Antes de entrar en la galería nos hemos tomado unas cervezas.

Nueva York-Bilbao 2001

¿Dónde estabas el día en el que se derrumbaron las Torres Gemelas? Como todo el mundo, recuerdo perfectamente dónde estaba. Es un lugar común decir que con aquel derrumbe televisado entramos en tromba en el siglo XXI. Pero así fue. Por primera vez, juntos y en tiempo real veíamos en la televisión algo que sabíamos que nos afectaba a todos –poco más tarde, seguiríamos viendo imágenes todos juntos pero separados y en tiempo real, aunque ya no lo haríamos en la pantalla de la televisión, sino en otras pantallas–. Aquel día, los dos edificios destruidos quedaron fijados en nuestra memoria por siempre jamás.

La memoria y las arquitecturas que se derrumban con gente dentro. Hay un vínculo antiguo entre las dos figuras, una historia de Simónides de Ceos, inventor de la mnemotecnica. La historia cuenta cómo el poeta griego del siglo VI a. C. acudió a un banquete a interpretar un poema lírico, y cómo tuvo que ausentarse un rato. Cuando volvió, se encontró con que en su ausencia el tejado de la sala de banquetes se había desplomado. El anfitrión y los invitados habían quedado sepultados bajo las ruinas. Cuando comenzaron a retirar los escombros, los familiares no fueron capaces de identificar los cadáveres de tan destrozados que habían quedado. Pero Simónides recordaba los lugares en los que habían estado sentados y, gracias a su buena memoria, los familiares pudieron enterrar a sus muertos. Esta experiencia le sirvió al poeta para constatar que, al igual que el lenguaje a través del que se articula, la memoria precisa espacializarse, ordenarse en el interior de una estancia.

Vuelvo a la pregunta de dónde estaba el día en el que derribaron las Torres Gemelas. Recuerdo perfectamente la ordenación del espacio y la disposición de los cuerpos. Estamos dentro de la sala. Yo a la izquierda y mi hermano a la derecha. Sentados en el sofá. La televisión enfrente. Durante horas, sin salir de casa, viendo la caída de los dos edificios. Un día entero pegados a la televisión dentro de la sala. Viendo las mismas imágenes una y otra vez. El avión que se acerca e impacta contra una torre. El segundo avión, que lo hace contra la segunda torre. Son las cadenas las que activan cada repetición, no nosotros, los televidentes. Pero allí seguimos, dominados por la compulsión de ver una y otra vez.

En la sala. No nos hemos movido, seguimos allí, mirando las imágenes de las torres por enésima vez, sin decir nada. Mi hermano y yo, uno junto al otro en el sofá, con la pantalla

enfrente. Y en un momento dado, no sé cuándo, escucho a mi derecha: “Hamén bulto bat urten dost, íkutu”. Recuerdo tocar el bulto en el cuello, mientras no dejo de mirar a la pantalla, y decir como si nada: “A, bai, egije da, zeozer dákozu hamén”. Y estar asustada, y sentirle más asustado que yo, y hacer como que no le damos más importancia a la cosa, y seguir en silencio mirando las imágenes. Son prácticamente las mismas de antes, aunque ahora se muestran con nuevos detalles. Es posible ver con cierta nitidez las figuras de gente que se precipita desde los pisos altos. No son nada, pequeñas figuritas, manchitas contra el fondo de los edificios, ruido digital, píxeles sin volumen ni peso que desaparecen en la parte baja de la pantalla.

Bilbao 2016 – Bilbao 2003 – Selva Lacandona 1997

Si miro a mi cuenta de correo, los correos recibidos y enviados más antiguos son de la segunda mitad de 2003. Hubo un momento en el que se comenzaron a borrar los mensajes más antiguos. Fue por falta de capacidad.

Aunque mi cuenta es más antigua, mi memoria digital empieza y termina a mediados de 2003.

Recuerdo cuándo me pidieron mi dirección de correo electrónico por primera vez. Es 1997 y estoy en medio de la selva Lacandona. No he ido allí a hacer la revolución zapatista, sino en viaje de turismo. Un chaval maya de dieciocho años me cuenta entusiasmado que en septiembre comienza a estudiar Antropología. El centro del mundo está en cualquier parte, y este chico de una aldea perdida en medio de la selva está en el centro del mundo. Me pasa su dirección de correo electrónico escrita en un papelito. Yo, que he llegado a la selva chiapaneca después de un largo viaje en avión, no tengo nada que darle.

A mi regreso a casa, pido a alguien que me abra una cuenta electrónica. No la uso hasta uno o dos años más tarde. Para entonces, ya he perdido el papelito con la dirección del correo electrónico del chico maya. Caso de haberle escrito, no hubiera sabido muy bien qué decirle (“Espero que los estudios te estén yendo fenomenal...”). Ahora mismo, ese chico que en 1997 tenía dieciocho años cumplirá treinta y ocho.

ARANTZAZU, 2014

Primera estación del viacrucis. Aparición en la piedra

Encuentro con un basilisco, el animal fabuloso que mata con la mirada y vive en el desierto que él mismo ha creado al romper las piedras y quemar el pasto a su derredor. Tenemos suerte. Está de perfil y no nos mira. El color ocre del desierto por él producido es el de la piedra en la que se encuentra esculpido. Una piedra que no está rota, sino cuidadosamente tallada, y que junto con otras conforma la fachada transición del plateresco al manierismo de la Universidad Sancti Spiritus de Oñati, fundada en 1540 por el obispo y humanista Don Rodrigo Sáez de Mercado de Zuazola.

Todo en el relieve sobre el pilastrón que remata la fachada en su extremo izquierdo nos dice que estamos ante un basilisco: las fauces abiertas, la lengua afilada y el cuello musculoso y violentamente agitado del dragón; las poderosas garras delanteras y el lomo emplumado del águila; la elegante voluta en forma de caracola de su cola, que continúa la vigorosa línea en arabesco iniciada por el cuello. A esta conformación más mineral que animal, collage aberrante de trozos de rapaces, reptiles, felinos y moluscos fijado en la piedra, se une un nuevo elemento igualmente monstruoso e incongruente. Este no casa con el diseño general y parece haber sido añadido más tarde. Porque, ¿qué hacen sobre el lomo de la criatura esas tres extremidades gemelas que se ondulan en un único movimiento ornamental superfluo, como tres bailarinas del cuerpo de baile fuera de sitio y de compás?

Llegados en coche de excursión una tarde calurosa de septiembre, quienes estamos frente a la fachada desconocemos la respuesta. Poco sabemos del basilisco, el ser que exhala fuego, seca las plantas y envenena las aguas y sólo existe en la realidad como cosa

imaginada. Ha sido por casualidad que nos hemos topado con él y con el edificio del que forma parte. Este último, situado algo por debajo de la altura de la calle, no parece alzarse, sino hundirse en el piso empedrado, algo que le hace aparecer más pequeño de lo que realmente es. Esta circunstancia, unida a la exuberancia y profusión decorativa de la fachada, llevan a pensar en una pieza de orfebrería, un cofre, por ejemplo.

*

La analogía del cofre para describir un edificio que aloja la institución que a partir de finales de la Edad Media sustituiría en toda Europa al complejo monástico como lugar del conocimiento no resulta descabellada. Desde sus orígenes medievales urbanos, la institución universitaria pugnará por mantener un estatus de autonomía e independencia de los poderes externos, algo que no siempre logrará. Así, su insistencia en definirse como espacio excepcional le llevará a subtrayear una separación espacial radical entre lo que el cofre contiene y lo que deja fuera.

Aunque en su día traspasamos sin mayores complicaciones y en legión las puertas de la institución universitaria, a quienes ahora mismo miramos la fachada de la universidad Sancti Spiritus, esa barrera se nos hace aquí y ahora particularmente evidente. Como hoy mismo, en aquellos días en los que fuimos estudiantes, pasaban demasiadas cosas fuera para pensar que lo que nos aguardaba dentro era excepcional y maravilloso. La universidad no era un destino, sino una estación de paso. No siempre fue así. En el pasado, el universitario atravesaba las puertas de la universidad con la certeza de que al otro lado le aguardaba la promesa del pozo inagotable de la erudición, llave al conocimiento. Una promesa que les estaba vedada a aquéllos que se quedaban fuera.

[Texto publicado en el primer número de *Txirta* en Bilbao en mayo de 2015. *Txirta* es un fanzine realizado por Iñaki Garmendia y Miren Jaio. El primero se encarga de la imagen de portada y la segunda del texto interior.]

Puede imaginarse la variopinta legión que conformaban todos aquéllos que se quedaban fuera, los incultos y no eruditos. Una legión de muchos más allá de los excluidos habituales. Si nos dejáramos llevar por la atracción del origen de las palabras (las palabras que decimos dicen cosas que no sabemos), podríamos concluir que esa gente no erudita y sin instrucción era también gente ruda (“erudito” proviene del latín *eruditus*, que a su vez deriva de *rudis* y éste a su vez de *rudus*, “piedra rota, no trabajada”).

Todas estas gentes rudas a quienes no se les permitía la entrada al cofre, piedras rotas y sueltas al lado del camino, bien podrían conformarse con ponerse frente a la envoltura de la fachada de Sancti Spiritus de Oñati, tal como hacemos ahora en esta tarde calurosa de septiembre. Podrían conformarse con admirar maravilladas y estupefactas el elaborado manto decorativo esculpido en piedra por Pierre Picart en torno a 1546. Compuesto de motivos vegetales, candelabros, festones, elementos heráldicos, criaturas fantásticas en relieve y figuras en bulto redondo, el complejo entramado que se despliega ante nuestros ojos se aparece como una coraza protectora, una maraña simbólica intimidante que no deja adivinar qué hay al otro lado de la pared, y que tampoco permite entender bien qué hay sobre ella.

Nos imaginamos a todas aquellas gentes rudas que en algún momento a lo largo de cinco siglos se quedaron plantadas frente a la fachada. Ante la dificultad para adentrarse en la espesura iconográfica de la fachada de transición del plateresco al manierismo, para extraer el sentido de su programa general, bien podrían detenerse en los pequeños detalles. Por ejemplo, en los más lejanos e inaccesibles, como las figuras en lo alto de los pináculos que rematan los cuatro pilastrones. Para ver las figuras con cierta precisión y nitidez, tendrían que alejarse unos cuantos metros de la

fachada y, una vez elegido un buen punto de observación y con las manos haciendo de visera, ajustar la visión y ponerse a especular si lo que rodea a aquella figura desnuda es una serpiente o un manto, si aquella que más allá se agarra la cabeza lo hace en un gesto que expresa pesar o la profunda concentración de quien está enfrascado en la reflexión o si aquella otra figura con barba se parece a este o aquel personaje ilustre de la villa de Oñati.

O bien podrían renunciar a lo alto y lejano y detenerse en lo bajo y cercano, en las escenas en relieve en la base de los pilastrones adosados a la fachada. Unos relieves tallados en piedra que, además de con los ojos, pueden recorrerse con las manos. Es ahí donde nos hemos encontrado con el basílisco de tres jorobas rodeado de su desierto calcinado, su cabeza a la altura de las nuestras. De pronto, la sensación de bochorno se hace aún mayor. El aliento abrasador de la bestia mítica no es el responsable de la subida de la temperatura. Es todo el calor absorbido por la piedra durante un día sofocante de septiembre.

*

A pesar del sol y el calor, allí seguimos, mirando con la curiosidad dispersa del visitante de paso. Justo cuando estamos a punto de girar los talones, uno de nosotros señala la piedra y pregunta qué pensaban los niños del pasado al mirar como nosotros lo estamos haciendo –tan cerca que podemos tocarla, aunque no lo hacemos– la figura del basílisco; qué fantasías poblarían los juegos y los sueños de unas infancias sin libros ni imágenes al descubrir la criatura monstruosa, su cabeza por encima de sus cabezas infantiles. La pregunta lanzada al aire está en realidad dirigida a todos nosotros. Pero nadie dice nada. Técnicamente, nos quedamos sin habla, en el mismo estado que, dejándonos llevar de nuevo por la atracción por el origen de las palabras que decimos, y por las

cosas que no sabemos que dicen, se le supone a la infancia (del latín *infant*, “incapaz de hablar”).

Continuamos un rato más en silencio. Cada uno tratando de imaginar los pensamientos de los expulsados originarios del pozo de la erudición, los niños, la gente ruda originaria, esas piedras rotas y sueltas al lado del camino que en algún momento de sus vidas se encontraron con el relieve del basilisco de la fachada de la universidad.

Sólo es posible imaginar sus pensamientos tirando de los recuerdos de la infancia más antigua que se conoce, la propia. El ejercicio de introspección impone un obligado quiebro, un separarse del “nosotros” del relato de una excursión para pasar al “yo” que da cuenta de los recuerdos propios. Es mucho lo que se pierde con el cambio de perspectiva. Porque una excursión no es sólo un excuro, una ruptura en el discurso habitual, una digresión que permite salirse de la monotonía cotidiana y transitar lugares inesperados. Una excursión es también una experiencia que adquiere su verdadera dimensión cuando se realiza en compañía y es compartida.

Así, nada más iniciada una excursión, por regla general a los excursionistas les embarga una sensación de embriaguez y euforia inexplicables. Invadidos por una alegría infantil, tienen la rara impresión de que sus cuerpos son más ligeros y ocupan más volumen, como si desbordaran sus límites. Los excursionistas apenas se rozan entre sí y, cuando lo hacen, es siempre en perfecta paz y armonía. Cuanto más novedosos y excepcionales resultan los lugares visitados, mayor es el grado de cercanía e intimidad de los cuerpos. Cierta exaltación sin motivo, casi histórica, acompaña el momento. Marchamos juntos. Nunca más volveremos a estar tan juntos. No queremos que acabe este momento perfecto.

*

Pero, invariablemente, la excursión acaba, y cada cual regresa al encierro de la interioridad del “yo” de siempre. Así, días después de la excursión, ya no estoy acompañada de otros y sumida en el aquí y ahora de la experiencia. Estoy sola y en casa, y lo vivido y lo sentido me queda lejos. Y es ahora, desde esta perspectiva ventajosa, que me pongo a imaginar qué pensarían todos esos niños ya muertos que durante siglos se sintieron interpelados por el basilisco. Uno tras otro me vienen a la memoria tres recuerdos de infancia, los tres nítidamente asociados a monstruos no disímiles del basilisco:

RECUERDO 1. En un pequeño gabinete de curiosidades del santuario de Arantzazu. Un reptil disecado. Su cuerpo de varios metros de largo extendido en la parte superior de un aparador, a unos dos metros de altura del suelo. No recuerdo el resto de objetos del gabinete, ni si fuera hacía frío o calor. Sólo recuerdo allí arriba el cuerpo cilíndrico inerte a lo largo del mueble y su piel vieja y escamosa.

RECUERDO 2. En el interior de la ermita de San Miguel del barrio rural del mismo nombre en Bermeo. Sobre el altar, dos figuras humanas de bulto redondo y factura naturalista a escala real: el Arcángel San Miguel atraviesa con su espada al Demonio mientras éste se retuerce en el suelo. En plena agonía, yace con la lengua pintada fuera. Es larga y afilada.

RECUERDO 3. En la playa de Aritzatxu, encaramados a nuestra peña como los cangrejos. Para llegar allí, hay que reptar por varias peñas. El paso de la última peña a la nuestra se hace salvando un hueco. A través de él veo a los cangrejos pasar. También los restos

óseos de un animal prehistórico de unos veinte centímetros de largo atrapados entre las rocas. Paso mucho tiempo mirando por el hueco. Todos los días durante varios veranos.

Los tres recuerdos de infancia –de un monstruo, de la representación de un monstruo y de un monstruo imaginario– van unidos a emociones dispares. En el primer recuerdo, el asombro más que el miedo (y el deseo de repetir y volver a ver; un deseo incumplido); en el segundo, el miedo ya, y también la aprensión (de esta última, no me he logrado liberar; me asalta cada vez que vuelvo a la ermita); en el tercero, la emoción del descubrimiento, que traté de comunicar sin éxito (y, años después, la frustración ante un segundo descubrimiento: el resto fósil prehistórico seguía allí, exactamente igual, pero ahora se había convertido en la suela de plástico de una zapatilla Festival atrapada entre las peñas y amarilleada y gastada por efecto del sol y el salitre).

En relación a este tercer y último recuerdo, sólo ahora me es dado comunicar, no el descubrimiento, sino justamente su incommunicabilidad, y hacerlo a través de la escritura, esa forma de, en palabras de Julia Kristeva, “elucidación de la experiencia” (aunque la autora no se refiriera a la traducción de las experiencias infantiles, sino a los escritos de Santa Teresa de Jesús y sus éxtasis místicos¹).

Experimentar primero y verbalizar lo vivido después. Esto implica una relación de causalidad y una secuencia temporal entre experiencia y lenguaje. Pero detengámonos un momento en la

¹ Julia Kristeva: “La pasión según Teresa de Ávila”. *Quaderns de la Mediterrània*. Número 14, 2010 (pp. 298-302). [referencia de dialnet.unirioja.es: Número 12, 2009, pp. 184-187]

imagen fantástica infantil arriba referida. Por un lado, resulta claro que la fantasía responde a una necesidad de la experiencia de articularse en forma de lenguaje (“miro por un hueco entre las peñas y me topo con una forma extraña que no sé qué es y me intriga”). También podría decirse que es justo lo contrario, que la fantasía responde a una necesidad del lenguaje de articularse en forma de experiencia (“hay restos fósiles prehistóricos aguardando a ser encontrados; siento el deseo de buscarlos; me los encuentro entre las peñas de la playa de mi pueblo”). Lo cierto es que apenas importa saber qué viene antes y qué después, si la experiencia o el lenguaje, cuál de los dos es fondo y cuál figura, cuál forma y cuál contenido. En la imagen fantaseada, experiencia y lenguaje se aparecen inextricablemente unidos y confundidos, como las ramas entrecruzadas la una en la otra de la decoración vegetal de la fachada de Sancti Spiritus.

*

La ramas talladas en la piedra nos devuelven al momento que daba inicio a este excursivo digresivo en primera persona de singular, y que partía de la pregunta de cómo imaginar las emociones y los pensamientos de los niños que hace quinientos, cuatrocientos, doscientos, cien años se encontraron alguna vez con el basilisco de la fachada de Oñati. Las reflexiones se han detenido en la incapacidad de hablar, esa cualidad pre-lingüística que se le supone a la infancia.

Cualquiera que haya pasado por ella (y nadie dirá que nunca estuvo allí) podrá reconocer el motivo último de las fantasías de la infancia: la imagen infantil fantaseada es un parapeto lingüístico placentero a través del cual el niño dota de forma y sentido a la realidad y, de esa manera, piensa. Ese modo de pensar no casa bien con el canon que rige dentro del cofre que tradicionalmente guarda

el conocimiento erudito. Frente a la distancia con respecto de su objeto de análisis que impone el pensamiento científico, el pensamiento imaginativo se relaciona de otra manera con las realidades del mundo. Acercándose a ellas siempre en exceso, hasta que éstas pierden sus contornos, el pensamiento imaginativo hace que las cosas adquieran una plasticidad nueva y se transmuten en otras cosas. Así, a través de la fantasía, la infancia incapaz de hablar se revela como un lugar donde el pensamiento se presenta en su plena potencia de habla. O lo que es lo mismo, antes del aprendizaje del habla, toda imagen es posible por imaginable².

*

Regreso, una vez más, a las ramas talladas en la piedra de la fachada de Sancti Spiritus. Nos devuelven a ese momento de una tarde de septiembre en el que alguien de un grupo de excursionistas llegado en coche a Oñati se pregunta por el efecto del relieve del basilisco de tres jorobas sobre los niños a lo largo de cinco siglos. Sin duda, nos decimos mientras seguimos en silencio, esos niños sentirían miedo y terror ante la monstruosidad sin explicación de la criatura. Nuestras mentes de adultos racionales y razonables nos dicen también que ese collage aberrante de trozos de rapaces, reptiles, felinos y moluscos sí tiene explicación. La tiene dentro del programa iconográfico general de la fachada de la universidad de Sancti Spiritus. Es por ello que se recomienda abrir el objetivo y salirse del detalle, de ese exceso de cercanía que quema y hace perder el contorno de las cosas. Así lo hacemos y, así y todo, poco vemos, o apenas vemos nada.

² Giorgio Agamben desarrolla en *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia* (Adriana Hidalgo editora, Córdoba, 2007) éstas y otras cuestiones partiendo del origen etimológico de la palabra "infancia".

Y es que, para ver, hay que acompañarse de información erudita, toda la que ya en casa gentilmente ofrece Internet. La entrada de Wikipedia dedicada a la Universidad Sancti Spiritus de Oñati nos dice que el plan iconográfico de la fachada estaba destinado al estudiante llamado a atravesar sus muros, no a aquellas gentes rudas, piedras rotas y sueltas al lado del camino, que se quedaban fuera mirandola. Al estudiante, le planteaba "la necesidad de ejercitarse en valores y virtudes resultantes de la síntesis pagana y cristiana; así, mientras en las bases Hércules cumple con sus trabajos, en los cuerpos superiores se distribuyeron un surtido de mártires, virtudes y santos, algunos relacionados con el estudio. Para poder ingresar en el edificio hay que pasar entre San Agustín y San Jerónimo, paradigmas de la filosofía neoplatónica y la erudición teológica, y por debajo de la imagen del propio fundador, el obispo Zuazola, en actitud orante, y del escudo de armas imperial."

El enigma queda aclarado: la imagen del basilisco de tres jorobas forma parte del programa de los doce trabajos de Hércules que se despliegan como en las viñetas de un cómic a lo largo de la base de la fachada. Junto con las figuras sacras de los pisos superiores, esta serie profana a pie de tierra le proponía al estudiante un plan de vida regido por el esfuerzo.

Pero aquí, una duda: el basilisco no forma parte del catálogo de criaturas monstruosas a las que se enfrenta el héroe mitológico griego en sus doce esforzados trabajos. En vista de la factura de la figura en relieve, parece que esa misma duda asaltó a Pierre Picart cuando a mediados del siglo XVI talló en la piedra un basilisco al que más tarde incorporó sobre el lomo tres extremidades gemelas que, recordemos, se ondulan en un único movimiento ornamental

superfluo, como tres bailarinas del cuerpo de baile fuera de sitio y de compás.

Una consulta informativa más y el segundo enigma queda aclarado. El basílisco del relieve no es un basílisco, sino la hidra de Lerna, el monstruo de múltiples cabezas que no cesan de brotar por mucho que Hércules las golpee con su porra. De pronto, el desierto calcinado en piedra que rodea a la bestia se inunda y pasa a convertirse en las aguas cenagosas del lago Lerna, en cuyas profundidades la hidra guardaba la entrada del Inframundo. Y así, finalmente, las tres bailarinas desorientadas del cuerpo de baile encuentran su sitio y su compás dentro del conjunto³.

Segunda estación del viacrucis. Breve encuentro en el lecho del río

Nos alejamos de la fachada. Ya era hora. En realidad, no ha sido mucho el tiempo que hemos pasado frente a ella. Tal vez cinco

³ La hipótesis lanzada algo más arriba según la cual los relieves de la fachada inspiraban terror en los niños se ve en cierto sentido refutada por unas fotografías encontradas más tarde (en un regreso, de nuevo, a la primera persona del singular y a mi casa). Las encuentro en la página web de la empresa Ulma (ejemplo del poderío ñatiarra, esta vez representado, no por la piedra de los edificios góticos y renacentistas, sino por los materiales metálicos y plásticos que produce la cooperativa). La página ulma50.com conmemora los cincuenta años de la fundación de la empresa en 1961, y recoge fotos en blanco y negro de Oñati, entre ellas, unas que parecen haber sido tomadas en algún momento entre los años 20 y los 30. En ellas, aparece un gentío compuesto en su mayoría por jóvenes y niños que miran con expectación a la carretera dando la espalda a la fachada de la universidad de Sancti Spiritus. Algunos de los más pequeños aparecen encaramados a las hornacinas de la portada, agarrados a las protuberancias de la piedra, sin atender a si es una barba bíblica, un candelabro, un festón o la cabeza de un animal mitológico eso a lo que se agarran. La emoción del instante se refleja en cada uno de sus rostros. Un ser rugiente de metal que a su paso echa humo es el objeto de todas las miradas. Es un coche descapotable en el que viajan unos personajes ilustres.

minutos, no más. Lo cierto es que en esta tarde de septiembre el tiempo se nos estira como lo hacía en los veranos de la infancia. Nos sobra tiempo. Y eso es precisamente lo que estamos haciendo en Oñati: hacer tiempo hasta que den las ocho, la hora a la que empieza una performance en el santuario de Arantzazu, destino final de una tarde de excursión veraniega.

Nos despedimos de la universidad Sancti Spiritus y, siguiendo el curso del río Ubaio, caminamos hacia la iglesia gótica de San Miguel a pocos metros de distancia. Junto con distintos monasterios, palacios y casas torre, los dos edificios componen el denso conjunto monumental de la villa señorial de Oñati. La idea de conjunto monumental casa bien con el paisaje –más bien, escenario–, que habla de un pasado de poder y opulencia, y que está dominado por la presencia de la piedra. Ésta se extiende como una moqueta a lo largo de paredes de edificios, muros de canalización fluvial, pavimentos a distintas alturas y pretilos de separación, y a ella se someten la hierba y el musgo que de vez en cuando puntean la unión entre las piedras.

Hemos cruzado el Ubaio a través de una pasarela. Flanqueado por unos muros de unos cinco metros de alto, el río, apenas un riachuelo ahora en verano, bordea y abraza los edificios del casco urbano y, en algún caso, incluso los atraviesa caprichosamente. Lo cierto es que si en algún momento hubo capricho, no fue cosa del río, que siempre pasó por allí, sino de quienes construyeron los edificios, que llegaron más tarde y se instalaron a su lado.

Así lo comprobamos colocados frente al muro Oeste de la iglesia de San Miguel, que el río atraviesa perpendicularmente por debajo de un arco apuntado abierto en la base del edificio. La decoración del muro Oeste es de estilo gótico flamígero. Con un remate continuo en crestería, está articulado por un mismo motivo que se

repite a lo largo del muro: un arco conopial ciego, dos pilastras que lo flanquean rematadas por pináculos y, en el espacio interior que enmarca el arco, el escudo de armas del obispo Zuazola, constructor de la universidad Sancti Spiritus que acabamos de abandonar.

Todo esto lo contemplamos desde el paseo empedrado a la vera del río, mientras éste discurre varios metros por debajo de nuestros pies. Con “todo esto”, nos referimos: a la regularidad elegante y refinada de la decoración del muro Oeste; al efecto de extravagancia y artificialidad, de mundo al revés, que produce la visión de un curso de agua que discurre por debajo de un edificio; a la inestabilidad y dinamismo espacial que genera el encuentro a distintas alturas de distintos planos verticales y horizontales (muro Oeste, río, muros de canalización, paseo). “Todo esto” se integra dentro de una sensación general de extrañeza e irrealidad, la que se experimenta en el interior de cualquier conjunto monumental en el que al parecer se han desarrollado acontecimientos históricos, pero donde nada parece haber cambiado desde entonces. Aquí, el espacio parece haberse quedado detenido hace cinco siglos, justo en tiempos del obispo Zuazola y en los edificios de piedra que mandó construir.

*

En esas estamos junto al pretil del paseo de la ribera, cuando uno de nosotros dice algo mientras señala un punto en el lecho del río. Nos asomamos con curiosidad y prevención, como quien lo hace al brocal de un pozo, y ahí abajo, en medio del río, vemos una criatura extraordinaria. Con su cuerpo chato y aplastado, está inmóvil sobre una piedra plana apenas cubierta por el agua.

Y aquí se impone de nuevo un quiebro en el relato, un salto del “nosotros” de la experiencia compartida a la interioridad del “yo” de siempre. Mientras miro con asombro el caparazón brillante y húmedo de la criatura y admiro la perfección de su forma petrificada de la que no se sabe si está aplastada contra la piedra o si sale de ella, caigo en la cuenta de que, a pesar de mi mucha familiaridad con el cangrejo de mar y su hábitat, nunca en mi vida he visto un cangrejo de río. Éste que veo junto con los demás excursionistas es mi primer y hasta ahora único ejemplar de *Austropotamobius pallipes*.

Sigo absorta mirando la presencia fija y mineral de colores terrosos y forma perfectamente plana y simétrica. Se diría que acaba de salir de uno de los relieves mitológicos de la fachada historiada de Sancti Spiritus. Así, y aunque en ese momento no lo sepa, la asociación entre la fachada vertical de la universidad y el lecho de piedras horizontal del río no es casual: el cangrejo forma parte del catálogo de bestias a las que se enfrentará Hércules en sus doce trabajos. Su papel será menor. Ayudará a la hidra de Lerna, si bien infructuosamente, en su lucha con el héroe.

Me imagino esa forma plana y simétrica del lecho del río traspuesta al relieve en piedra del pilastrón, su cuerpo-coraza elástico colocado junto al de la hidra de Lerna, ese basilisco a quien le brotan tres apéndices del lomo, mientras en un relieve contiguo Hércules barbado y desnudo blande una porra. Todo esto lo pienso mientras miro como hipnotizada el exoesqueleto brillante y flexible petrificado sobre una piedra por la que pasan las aguas de la ciénaga de Lerna, en realidad, las del río Ubao. Digo entonces, no muy alto, no sea que se rompa el encantamiento de la imagen detenida: “Un cangrejo de río”. Quien hace apenas unos segundos alargara el brazo responde que en realidad no es el cangrejo lo que señalaba, sino el encuentro fortuito e insólito entre el cangrejo y un

pájaro posado junto a él, que justo acababa de alzar el vuelo cuando yo miré abajo.

“Dotado de una vista más sutil, verás todas las cosas que se mueven”. Friedrich Nietzsche: *Voluntad de poder*.

Tercera estación del viacrucis. Visión en el templo

Entramos en la iglesia de San Miguel por una puerta lateral. La rareza espacial del exterior se continúa en el interior del templo. En un primer momento, resulta difícil orientarse dentro de lo que se aparece como un espacio diáfano pero complejo, dominado por espacios iluminados y espacios en sombra. Pasa un rato hasta que encontramos entre estos últimos el altar y, cerca de él, la capilla funeraria del obispo Zuazola con su magnífico retablo en estilo plateresco.

Pero son las zonas iluminadas las realmente singulares. Y es ahí, en el área que enmarcan unos arcos apuntados donde, atraídos a la luz como las polillas, terminamos reunidos después de pasear un rato por los espacios en sombra. Los arcos forman parte de la galería de un claustro que se abre por uno de sus cuatro lados integrándose dentro del espacio diáfano de un templo. Esa apertura y subordinación a otra unidad arquitectónica es una rareza espacial. Porque un claustro es, por su propia definición, un espacio clausurado y autónomo. Sólo así es capaz de cumplir su función, la de ofrecer un lugar para el recogimiento dentro del programa general de aislamiento del mundo de la vida monástica; un lugar para el rezo y la meditación a través del giro incesante alrededor de un centro vacío abierto al cielo.

Pero la iglesia de San Miguel no forma parte de un complejo monástico. Es una iglesia diocesana. Quienes en ella gobiernan no pertenecen al clero regular, aquéllos que deciden someterse a la

regla de una orden y abandonar el mundo, sino al clero secular, aquéllos que como el obispo Zuazola viven dentro del “siglo”. Esta circunstancia podría explicar la destrucción del cierre y la autosuficiencia de un claustro, aunque lo desconocemos.

En cualquier caso, y esté como esté, un claustro produce en quien lo visita un impulso irrefrenable, el de pasear alrededor de su centro vacío abierto al cielo como si éste fuera la Piedra Negra de La Meca. Impulsados por ese deseo inesperado, los recién llegados de excursión tratamos de emular el giro meditabundo de los monjes medievales. Aquí, una segunda anomalía nos sale al paso, frustrando nuestro movimiento. Una gran cristalera cierra el cuarto tramo de la galería porticada en sus dos accesos al resto de tramos del claustro y a su centro vacío.

Las macetas con plantas a uno y otro lado del cristal y los rastros de condensación en las juntas de los cristales producen la sensación algo confusa de estar dentro (¿o tal vez fuera?) de un invernadero. Desde este lado de la cristalera resulta difícil saber qué es lo que hay en el centro del claustro. Nos pegamos al cristal, y es entonces cuando vemos que el espacio abierto al cielo del claustro profusamente decorado en estilo gótico flamígero también está abierto al suelo, y que éste desciende varios metros.

Ahí abajo se nos aparece la tercera y última anomalía arquitectónica. Como corresponde a un claustro, símbolo monástico del Jardín del Edén, en el centro abierto del claustro de la iglesia de San Miguel mana agua. Pero no el agua quieta y tranquila de una fuente o un pozo. Las aguas que discurren, y que ocupan la totalidad del cuadro enmarcado por los cuatro lados de la galería porticada, son las del río Ubaio, que ahora mismo corre bajo y lento, y que nos imaginamos bajando torrencial y estruendoso en los meses de invierno.

los ilustres, que tratan de no perder detalle, aunque apenas ven nada.

La celebración se desarrolla con gran pompa y boato tras el oficio religioso, y cuenta con el acompañamiento musical de un coro masculino que interpreta un repertorio de motetes. El éxito del desfile procesional no depende de su interpretación, sino de los caprichos de la corriente del Ubao. Si todo sale conforme a programa, la procesión se desarrolla como sigue: por el lado Este van entrando al centro del cuadro una serie de barquillas portando figuras en miniatura de Cristo en la cruz flanqueado por el Buen Ladrón y el Mal Ladrón; San Miguel Arcángel (junto con San Sebastián y San Roque, patrono de la villa) defendiéndose del Demonio; San Sebastián, desnudo, joven e imberbe, atado al tronco de un árbol y asaeteado por un verdugo; San Roque vestido de peregrino, herido en la pierna izquierda y acompañado del perro Melampo; Nuestra Señora de Arantzazu en un espino apareciéndose al pastor Rodrigo de Balzategi...

El protocolo de aparición de las barquillas en el desfile acuático es riguroso. Esto no implica que un imprevisto cualquiera pueda alterarlo. Así, no es raro que alguna de ellas, la de San Miguel con el Demonio, por ejemplo, quede enganchada en una rama llevada allí por la corriente o por una mano desconocida, mientras las de San Sebastián, San Roque y Nuestra Señora de Arantzazu le toman la delantera. El desfile finaliza cuando las barquillas desaparecen, más o menos airosas y sin perjuicio del orden de salida marcado, bajo el arco apuntado del muro Oeste. Aunque los cantos polifónicos que acompañan el desfile invitan al recogimiento y los personajes ilustres de la primera fila asisten al acto hieráticos y con serias miradas de aprobación, en el ambiente se respira un aire de fiesta, como en un día de regatas. Los días en que llueve, el desfile

*

Nadie dice nada. Estamos dentro de una iglesia. Y así, en silencio, salimos. No es hasta volver a casa (de nuevo, la primera persona del singular y el relato retrospectivo) que descubro que el obispo Zuazola encargó la construcción del claustro de estilo gótico flamígero como claustro procesional. Eso explica su apertura anómala, que permitiría integrar su galería porticada en el recorrido de la liturgia procesional de la iglesia de San Miguel.

Desconozco el contenido de la dramaturgia gótica que tenía como escenario el interior de las iglesias, si en ella había música, quiénes participaban y quiénes miraban, si se llevaban figuras en andas y con ocasión de qué. Mi referencia más cercana son las procesiones de Semana Santa. Y es así que, dejándome contagiar por la extravagancia arquitectónica del claustro, me imagino una escenografía igualmente extravagante para el desfile procesional.

En este desfile absurdo, el escenario del drama se ha visto reducido al claustro. Los cuerpos ya no se mueven lenta y ceremoniosamente a lo largo de la iglesia, el símbolo medieval de la ciudad celeste. Por el contrario, lo hacen en el fondo del cuadrado vacío abierto al cielo y al suelo, mientras los asistentes se disponen arriba, a lo largo de los cuatro tramos de la galería porticada, como en un corral de comedias. Presidido por el obispo Zuazola, el público lo compone la gente ilustre de Oñati. Es tal el número de nobles y clérigos de la villa señorial, que en la galería no cabe un alfiler. Nadie quiere perderse la celebración. Cada cual se coloca siguiendo el orden de importancia: los bancos delanteros están destinados al obispo Zuazola, el conde de Oñati y otros personajes distinguidos; los traseros, a los menos ilustres de entre

pierde solemnidad, aunque eso no reduce, sino justo lo contrario, la animación y el bullicio entre la concurrencia⁴.

Cuarta estación del viacrucis. En busca de una revelación que dé respuesta a nuestras preguntas

“*Where Are We Going? And What Are We Doing?*” (John Cage, 1961: *Silence*.)

“*Arantzán, zu?*”

Damos por finalizado nuestro paseo entre rarezas arquitectónicas y nos encaminamos hacia el coche. Durante un rato, muy poco en realidad, nuestros cuerpos han deambulado por las calles de Oñati. Lo han hecho manteniendo distancias variables entre sí, en distintas configuraciones y siguiendo pautas diversas de agrupamiento, dispersión y revoloteo alrededor de varios centros, sin perder nunca esa cualidad de unidad plástica y polimórfica que caracteriza a las bandadas de pájaros.

Ahora, dentro del coche de cinco plazas, nuestros cuerpos están juntos de verdad. Hemos abandonado el diletantismo ligero y las

⁴ La travesía incierta de unas figuras en miniatura por un curso de agua es un remedo de uno de mis experiencias-fetiches de infancia. En realidad, la experiencia no me pertenece. Sólo lo hace la impresión causada por un relato ajeno, el de una amiga que de pequeña me contó un sueño suyo que precedía invariablemente al vómito nocturno. En él, la Virgen María y los Apóstoles pasan a través de una pasarela por encima de un plato de sopa. Los Apóstoles barbados van cruzando el plato de uno en uno. Cuando llega el turno de la Virgen, ésta tropieza y cae al plato de sopa. Justo en ese momento, mi amiga se despertaba y vomitaba. La fantasía medieval de una fiesta acuática en la que un tramo del río Ubao se convierte temporalmente en una rudimentaria pantalla de cine (o un celuloide continuo) por el que pasan las figurillas de vírgenes, santos y mártires trata de emular torpemente algunos aspectos de un sueño ajeno abyecto y maravilloso.

fantasías vagas de un caminar sin propósito. Marchamos de excursión hacia el destino final de nuestro viaje. Encajados dentro de un coche en una tarde calurosa de septiembre, experimentamos con más fuerza esa sensación de euforia que invade a los excursionistas que se embarcan en un viaje. Nos dirigimos hacia Arantzazu. Eso nos hace felices. Sentimos que nunca más volveremos a estar tan juntos. No queremos que acabe este momento perfecto. Esta sensación es pasajera. También ilusoria. Lo sabemos. No por ello es menos real.

Ascendemos en silencio por la carretera hacia el santuario. No importa cuántas veces se haya estado allí antes, el paisaje de macizos rocosos y desfiladeros sigue produciendo la misma honda impresión de la primera vez. La carretera bordea un barranco que se abre a una hondonada profunda. Al otro lado de ésta, se alza una línea de crestería caliza y, más al fondo, unos macizos montañosos. Hay algo de sobrecolector y dramático en este trayecto lleno de curvas abierto a un precipicio. El paisaje es como del fin del mundo, del fin de las cosas.

El lugar al que nos dirigimos ocupa sin embargo un sitio concreto y nada remoto dentro de la mitología vasca del siglo XX. Son varias las líneas narrativas que se cruzan en él. Por razones obvias –somos gente del mundo del arte–, la que los excursionistas conocemos mejor nace en 1950 con el concurso para la renovación de la basílica convocado por los frailes franciscanos. El proyecto ganador de los arquitectos Javier Sáenz de Oiza y Luis Laorga no sólo combinaba el hormigón, la piedra, el acero, el vidrio y la madera. Concebido a la manera de una obra total que aunaba arquitectura, pintura y escultura, se planteó como una propuesta colectiva en la que colaborarían artistas como Néstor Basterretxea, Eduardo Chillida, Agustín Ibarrola o Jorge Oteiza.

Con un exterior cubierto por bloques de piedra caliza tallados en punta de diamante que evocan las ramas del espino sobre las que se encontró la figura de la Virgen en 1469, la basílica de Arantzazu serviría de germen para lo que luego sería la Escuela Vasca, el grupo de artistas liderado por Oteiza en la década de los años 60. La polémica construcción del edificio, prolongada hasta los años 70, evidenciaría el complejo vínculo que en el contexto vasco uniría arte, política y religiosidad (de nuevo, la imagen de unas ramas, tres en este caso, intrincadamente entrelazadas en la decoración vegetal en piedra de una fachada). También la eficacia del arte en la producción de representaciones de identificación colectiva. Durante los años de la dictadura, Arantzazu se convertiría en uno de los símbolos de una identidad vasca reprimida por el franquismo.

Todo esto es bien sabido para quienes ahora mismo viajamos en coche por la carretera que lleva al santuario de Arantzazu. La Escuela Vasca guarda para nosotros un sentido muy concreto y definido: un grupo de artistas, cada uno de ellos embarcado en su práctica individual, pero todos ellos –todos hombres– comprometidos en un proyecto común. Algunas fotos en blanco y negro nos orientan para imaginarnos las dimensiones del grupo. Demasiado grande para caber en un coche, aunque no lo demasiado para no hacerlo en varios coches que viajan juntos.

Este grupo de hombres no es el único ni el primero que asociamos al nombre de Arantzazu. El primero es el de la congregación de frailes franciscanos que desde 1514 vive en comunidad en el santuario. Los dos grupos, el de la Escuela Vasca y el de los frailes franciscanos, comparten dos rasgos comunes: una misión que une a todos sus miembros y la elección de una forma de vida particular. Elegir implica necesariamente la renuncia a otras opciones, nos decimos, mientras el coche toma una curva tras otra y nos enfrenta

a nuevas y dramáticas vistas antes de llegar al destino final de la excursión. Y en una de éstas, uno de nosotros lanza una pregunta, la última del viaje: “¿Nunca habéis pensado en hacer os monjes?”. Otro de nosotros musita en voz baja algo que suena como un “no” ahogado. El resto callamos.

Mientras el coche sigue tomando una curva tras otra, el silencio se ha hecho más denso. Ha sido el efecto de la pregunta, que ha caído como una piedra en el agua. Esta ha desaparecido en el fondo, mientras en la superficie siguen agitiándose unas ondas concéntricas. Son preguntas, que nacen de la primera y nos interpelan directamente: ¿somos realmente un grupo? Y, si lo somos, ¿a dónde vamos? Y ¿qué hacemos? Hoy vamos de excursión y, felizmente, todas y cada una de las preguntas encuentran respuesta afirmativa: sí, somos un grupo que viaja dentro de un coche una tarde calurosa de verano; vamos a Arantzazu a ver una performance; lo que hacemos tiene que ver con el arte.

*

Seguimos en silencio mientras el coche toma una curva y después otra. Esta tarde de verano no necesitamos hablar para estar de acuerdo. Hay sin embargo algo –algo que tiene la forma irritante de una incomodidad, un reproche, un agravio– que sólo puedo compartir con una de las personas que viaja dentro del coche, y que me obliga a realizar un excursio y replegarme de nuevo en la voz en primera persona del singular. Este algo se interpone entre mi cuerpo y mi sentimiento de pertenencia al grupo de excursionistas: no puedo responder a la pregunta “¿Nunca habéis pensado en hacer os monjes?”. Ni con un sí ni con un no. Esto es así porque la pregunta presupone que soy un hombre, algo que no soy ni quiero ser.

intensidad. Porque el poder creativo de la madre que concibe y da vida es inmenso. Al lado de él palidece cualquier otro poder, el de la palabra incluido. Si se piensa bien, este último argumento entra en total contradicción con la omnipotencia que la tradición judeocristiana atribuye al poder creativo de la palabra divina. Entre las prerrogativas que se permite este excurso agraviado y avinagrado está el del error en la argumentación.

Otro nombre femenino que me encuentro asociado a las primeras vicisitudes que rodearon a la imagen de Arantzazu a finales del siglo XV es el de Juana de Arriaran. Ilustre de la villa señorial de Oñati y seguramente coetánea del obispo de Zuazola, se retiró a Arantzazu, donde dirigió la primera comunidad que custodió la imagen de la Virgen antes de que llegaran los mercedarios primero y los franciscanos después. La comunidad que lideró Juana de Arriaran fue un beaterio, es decir, un grupo de beatas. Nos encontramos de nuevo con la tercera palabra sinónima de “monja” junto con “meapilas” y “chupacirios”. Su significado, “persona muy devota que frecuenta mucho los templos”, denota fealdad e indignidad por exceso en la práctica, algo que no se le criticará al monje genérico en su insistente girar. Busco el origen etimológico de “beata” (las palabras que decimos dicen cosas que no sabemos). Proviene del latín *beatus*, “colmado de bienes, rico y feliz”.

*

Cierro el excurso digresivo. Soy feliz. Esta constatación que alivia algo mi agravio me devuelve al interior del coche y al grupo de excursionistas, un lugar y una compañía de los que, por otro lado, no me he separado en todo este tiempo. La onda expansiva de la pregunta lanzada hace unos segundos sigue ahí, flotando en el espacio cerrado del coche: “¿Nunca habéis pensado en haceros monjes?”.

A pesar del “no” ahogado de uno de nosotros, hombre, y de mis agravios de mujer, todos callamos y otorgamos con nuestro silencio. Porque todos y cada uno de nosotros nos hemos formulado la pregunta alguna vez. Y es que, ¿a quién no seducen la renuncia, el sometimiento a una regla y el abandono de todo de la vida monástica? En un mundo sin afueras, la forma de vida conventual es una invitación a encerrarse en el afuera de la interioridad, a habitar un tiempo alejado del tiempo, a distanciarse del mundo para poder así contemplarlo mejor.

Pero la vida monástica va acompañada de una promesa singular que no se nos escapa a quienes viajamos en el coche: esa forma de vida encierra la promesa de hacer de aquello que se hace aquello que se vive, la de convertir el arte y la vida en una misma cosa indistinguible, transformar “la propia vida” en un arte, en “una práctica incesante”⁵.

Hay una segunda promesa, tan quimérica y singular como esta primera: la vida conventual se presenta como la forma de vida en la que conviven armónicamente lo que el individuo quiere y lo que el grupo necesita. Roland Barthes dio nombre a este ideal de armonía entre la pulsión individual y el sometimiento al orden de lo colectivo: el *idiorritmo*. En *Cómo vivir juntos*, su serie de ensayos que recogen en forma fragmentaria las lecciones que impartió entre 1976 y 1977 (y que, como deja traslucir su subtítulo, *Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*, se plantea como una

⁵ Esta idea de la “forma de vida” como un arte y una “práctica incesante” la desarrolla Agamben, partiendo de Michel Foucault, en su ensayo *Altísima pobreza. Reglas monásticas y forma de vida* (Pre-textos, Valencia, 2014) dedicado a la orden franciscana.

coleccion de fantaseos), propondrá la vida conventual como el ejemplo modélico de idiorritmia:

“Algo como una soledad interrumpida de manera regulada. (...) En el Monte Athos: conventos cenobíticos + monjes a la vez aislados y vinculados dentro de cierta estructura (...) cada sujeto tiene su propio ritmo.”⁶

Esta idea de una constelación armónica de cuerpos danzantes “a la vez aislados y vinculados dentro de cierta estructura” no está lejos de la imagen a vista de pájaro que hemos compuesto hace escasos minutos por las calles de Oñati. Durante un rato, muy poco en realidad, nuestros cuerpos han deambulado sin rumbo. Lo han hecho manteniendo distancias variables entre sí, en distintas configuraciones y siguiendo pautas diversas de agrupamiento, dispersión y revoloteo alrededor de varios centros, sin perder nunca esa cualidad de unidad plástica y polimórfica que caracteriza a las bandadas de pájaros.

*

La imagen de la bandada de pájaros que surcan el cielo, que van y vienen, se alejan y se acercan y recomponen incesantemente la forma me lleva de vuelta a la narración en primera persona. Esa imagen la reconoceré en una película tiempo más tarde, la excursión ya terminada y cada uno de nosotros de vuelta a sus cosas y a su casa. Rodada por Roberto Rossellini en 1950, *Francisco, jugar de Dios* retrata algunos episodios de la vida del santo y sus seguidores en Santa María de los Ángeles en el siglo XIII. En este lugar y este tiempo remotos, el grupo de frailes –

⁶ Roland Barthes: *Cómo vivir juntos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2005.

demasiado grande para caber en un coche, aunque no lo demasiado para no hacerlo en varios coches que viajan juntos– vivirá siguiendo los valores de la orden: en la extrema pobreza y aceptando con alegría infantil la idiocia y la locura propias y ajenas.

Me deleito en la contemplación del revoloteo de los cuerpos de los frailes en la pantalla. Sin saberlo, el improvisado grupo de excursionistas que formamos en septiembre pasado estuvimos repitiendo inconscientemente ese movimiento idiorrítmico por las calles de Oñati. Lo que no sé es si entonces fuimos igualmente alegres, infantiles, locos e idiotas. Porque, ¿nos es eso posible?, ¿cómo se hace para recuperar el estado original de pureza e inocencia, la incapacidad para hablar?, ¿cómo volver a ser gentes rudas, piedras rotas y sueltas en el camino, estando como estamos tallados y terminados sin remedio?

Somos un grupo que va de excursión. Vamos a Arantzazu. Marchamos juntos. Eso nos hace felices. Sentimos que nunca más volveremos a estar tan juntos. No queremos que acabe este momento perfecto. Esta sensación es pasajera. También ilusoria. Lo sabemos. No por ello es menos real.

4.4. CARA A: *THE WORLD IS NOT ENOUGH* (1999)*

DE CÓMO AL VOLVER SOBRE DOS TEXTOS ESCRITOS HACE UNA DÉCADA –UNO PROPIO, OTRO AJENO– SE NOS HACE EVIDENTE QUE FALLARON AL PREDECIR EL FUTURO DESDE EL QUE VOLVEMOS A ELLOS. // DE CÓMO OTROS TEXTOS DE ESE MOMENTO QUE NO EMPLEABAN COMO AQUÉLLOS LOS RECURSOS DE LA CIENCIA FICCIÓN NOS AYUDAN A ENTENDER MEJOR CÓMO ES QUE ESTAMOS DONDE ESTAMOS. // DE NUEVOS GÉNEROS LITERARIOS PARA EL SIGLO XXI. // DE ALGUNOS TÍTULOS DE PELÍCULAS TÓPICAS, UTÓPICAS Y DISTÓPICAS. // DEL DESCRÉDITO DEL ARTE Y DE LA FIGURA DEL ARTISTA EN LOS TIEMPOS ACTUALES. // DEL TRABAJAR PARA VIVIR Y DEL VIVIR PARA TRABAJAR. // DEL TRABAJO DEL ARTE, QUE NO DEL ARTE DEL TRABAJO. // DE LA CULTURA COMO CONDENA. // DE NUESTRA PERPLEJIDAD Y NUESTRO PASMO ANTE LA ACELERACIÓN DE LOS CAMBIOS Y LA INCERTIDUMBRE DEL MAÑANA.

“Horizontes lejanos” se publicó como introducción al catálogo del premio Gure Artea de 2008. Era un texto que cumplía un cometido de representación institucional: representación del premio como institución y del Gobierno Vasco como impulsor del premio. Sin embargo, su contenido, que precedía a los textos que acompañaban la obra de cada uno de los artistas seleccionados, era temáticamente ajeno y periférico al contexto del premio. Partiendo de distintos casos de juegos narrativos temporales como la ucronía, la repetición y la moviola en el cine de Hollywood y el cine soviético, el texto introductorio planteaba la manera en que estas técnicas de la modernidad que piensan y lidian con el pasado se relacionan con la planificación y la prospectiva, técnicas también modernas y coetáneas, pero que en su caso piensan y lidian con el futuro:

“Lo paradójico de este recurso narrativo [en referencia a la ucronía] es que aplica a su objeto –el pasado, un lugar donde sólo parece haber la retrospectiva– una metodología prospectiva, la misma que la planificación aplica a su objeto, el futuro. La planificación coincide con la ucronía en que, al igual que ésta, es también una forma especulativa perteneciente al catálogo de formas de izquierda (ya que las dos tienen como objetivo transformar la realidad a través de ofrecer versiones alternativas a ésta), si bien no como técnica narrativa, sino cómo

* Crítica comentada / Comentario crítico de “Horizontes lejanos” (2008).

técnica operativa. Cada una funcionando desde su ámbito temporal, la ucronía sería una suerte de planificación al revés y viceversa.”¹

Hacia la mitad de un texto guiado a través de escenas cinematográficas, irrumpía una cuestión ajena, el único apunte lateral al marco en el que se inscribía la publicación *Gure Artea 2008*. La digresión hacía referencia a Bilbao y a su museo más famoso, el Guggenheim-Bilbao, y planteaba narrativas alternativas a la ya conocida. El párrafo central de la digresión decía lo siguiente:

“Siguiendo con el argumento, ¿por qué no retomar el divertimento propuesto en el punto anterior y aplicar diversos ejercicios de ucronía a, por ejemplo, la historia reciente de las políticas (culturales, económicas, urbanísticas...) de las diferentes instituciones públicas competentes en el territorio de la Comunidad Autónoma Vasca? Ésta que se apunta no es más que una vía posible de desarrollo ucrónico: ¿qué hubiera sucedido si el proyecto de centro cultural de la Alhóndiga de Bilbao, diseñado por Oteiza y Sáenz de Oiza en 1988, se hubiera llevado a cabo? O ¿si en lugar de los astilleros de Euskalduna hubieran sido los de La Naval los que cerraron aquel mismo año? O ¿si el momento epifánico de Thomas Krens haciendo *footing* por la Ría no se hubiera dado bajo el puente de La Salve sino, pongamos por caso, bajo el de Rontegi?”

Centrándose en el caso del fenómeno mundialmente conocido como “efecto Bilbao” y localmente como “efecto Guggenheim”, el párrafo aplicaba al equipamiento cultural motor de las políticas culturales de las últimas décadas en el País Vasco varios “What If? scenario”, es decir, varias situaciones hipotéticas de cambios retrospectivos. Subgénero de la ciencia ficción, el “What If? scenario” “futuriza” o “ficcionaliza” el presente a través de alterar un acontecimiento del pasado. Ya que el pasado es irreversible, lo que el recurso narrativo propone es, se sobreentiende, un juego, una operación meramente especulativa, sin efectos retroactivos ni prospectivos.

Europudding (2005)

A pesar de lo que el contenido general de “Horizontes lejanos” pudiera llevar a pensar, el párrafo no tomaba prestado el juego temporal directamente de la ciencia ficción o el cine. Lo hacía de un lugar más cercano, de una publicación editada para consumo interno del contexto artístico. *European Cultural Policies 2015: A Report with Scenarios on the Future of Public Funding for Contemporary Art in Europe* había sido editada por Maria Lind y Raimund Minichbauer tres años antes, en 2005. Fruto de un proyecto financiado

¹ Miren Jaio: “Horizontes lejanos”. En *Gure Artea 2008*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2008, pp. 33-47.

por *Culture 2000*², se proponía como un ejercicio irónico y autorreflexivo, algo que se hacía evidente desde su mismo título, que se presentaba como un informe transnacional dentro del marco administrativo europeo.

European Cultural Policies 2015 reunía los textos de ocho críticos, comisarios, artistas y teóricos que habían sido invitados a pensar un escenario de futuro para las políticas culturales públicas en sus respectivos lugares europeos de origen dentro del marco comunitario (Escocia, Croacia, Bélgica, Alemania y la propia Unión Europea) y fuera de él (Noruega, Rusia y Turquía). Los ejercicios de prognosis a diez años vista a partir de las tendencias que se anunciaban en 2005 compartían un diagnóstico común, que Lind y Minichbauer resumían en la introducción con estas palabras:

“Estamos en 2015 y el arte está prácticamente instrumentalizado en su totalidad, tanto si su fuente de financiación es pública como privada. El arte está puesto al servicio de los intereses nacionales y europeos y resulta especialmente útil para la construcción y fortalecimiento de identidades concretas. Al mismo tiempo, se ha convertido en un producto de consumo deseable. Coleccionarlo es una opción ideal. Contribuye al desarrollo regional, a la vez que ofrece oportunidades de creación de empleo creativo. Visitar museos y centros artísticos se ha convertido en una actividad de ocio popular y fácilmente digerible. En 2015, el arte se usa también como forma de evitar tendencias nacionalistas y fascistas indeseables.”³

Looking Back In Anger (2016)

Ahora mismo, a fecha de la redacción de este texto, estamos en 2016. Ya han pasado algunos meses desde 2015 aunque, a efectos, puede decirse que es como si estuviéramos en ese año, que miramos a *European Cultural Policies 2015* desde ese futuro cercano que la publicación imaginaba. Lo que desde aquí nos es dado contemplar es que se ha profundizado en las tendencias que la introducción anunciaba, en un claro reflejo de lo que también sucede en la sanidad o la educación, junto con la cultura, áreas entendidas como derechos sociales provistos por el Estado del bienestar.

Así, el arte sigue siendo instrumentalizado y puesto al servicio de labores de representación política, las corporaciones y el poder político bailan un vals en el que las

² Programa de la Unión Europea sustituido más adelante por *Creative Europe*, en la página web de la Comisión Europea se dice de ella lo siguiente: “Iniciado en 2000, el programa se desarrolló hasta 2006, con un presupuesto de 236,4 millones de € dedicados a promover un área cultural común, caracterizada por su diversidad cultural y por compartir un patrimonio cultural común”. http://ec.europa.eu/culture/tools/culture-2000_en.htm (Última consulta: 10-04-17)

³ Maria Lind & Raimund Minichbauer: *European Cultural Policies 2015: A Report with Scenarios on the Future of Public Funding for Contemporary Art in Europe*: Stockholm: IASPIS, 2005.

primeras marcan el ritmo, el fantasma de la privatización no deja de acechar a lo público y las políticas culturales públicas apoyan con firmeza a las industrias culturales. (Se sobreentiende que este último apoyo viene en detrimento del que se presta al arte en sus estadios incipientes más frágiles, estadios que coinciden con los momentos inciertos de la experimentación y la puesta a prueba y que, a diferencia de lo que sucede con las industrias culturales, no generan réditos económicos inmediatos. Sin esos estadios experimentales, no habría ese arte que se presenta como mercancía en las galerías, las casas de subastas y los grandes museos.)

Otra cosa que comprobamos desde nuestra privilegiada atalaya temporal, esta vez con sorpresa e irritación (es fácil criticar cuando se habla a toro pasado; es fácil acertar cuando se hacen profecías retrospectivas), es la ingenuidad autocomplaciente y despreocupada de *European Cultural Policies 2015* y, sobre todo, de “Horizontes lejanos”. Es decir, su falta de previsión ante los oscuros “horizontes cercanos” que estaban por venir, su incapacidad para siquiera imaginar la que se nos venía encima, ese elemento contingente que nadie se atrevía a introducir en la ecuación.

El elemento contingente y apenas previsible era, y sigue siendo, la crisis sistémica iniciada con el anuncio de la quiebra del banco de inversión Lehman Brothers en septiembre de 2008. Quien esto escribe recuerda (mientras se pregunta por sus dotes innatas para la adivinación) que septiembre fue también el mes en el que entró en imprenta *Gure Artea 2008*, el libro que contenía “Horizontes lejanos”.

Una de las escasas virtudes de la crisis es que hará tambalear hasta sus cimientos dos mitos que, aunque muy cuestionados sobre el papel (no hay más que mirar toda la teoría escrita en las últimas cinco décadas, que ha hecho de ello su especialidad), en la práctica nadie se atreve a tocar. Por un lado, la fantasía europea, la idea de Europa como proyecto y comunidad de intereses políticos, económicos y culturales comunes, cómodamente aposentada y aislada de todo y de todos en su privilegiada burbuja.

Por otro lado, el mito ilustrado del progreso como motor de la historia alentado por el conocimiento, la razón y el desarrollo científico-tecnológico. También alimentado por un ansia ilimitada e insaciable de crecimiento continuado. Porque, tal como anunciaba una película de 1999 de la serie James Bond –cuyos primeros minutos hacían entrar el perfil del museo Guggenheim-Bilbao en el Olimpo de la imaginación hollywoodense del fin de siglo–, para el capitalismo, *The World Is Not Enough*.

Apocalypse Now (1979) y Apocalypse Now Redux (2001)

Así que estamos donde estamos: sabemos que el mundo no es suficiente para la voracidad inagotable del capitalismo, y no sabemos hacia dónde vamos. A diferencia de lo que se pensaba en los modernos mediados del XX, sabemos que la prospectiva y la planificación tampoco son suficientes, no sirven para determinar y controlar el futuro. Porque, se haga lo que se haga, hay poco que hacer. El futuro se aparece ante nosotros como un apresurado sumergirse en cambios desconocidos y no deseados, un acelerado precipitarse en una sima sin fondo.

Hace cuatro décadas, el nihilismo punk supo dar con una alternativa coherente al relato del progreso histórico que une en una relación finalista el futuro con las otras dos dimensiones temporales. Como muestra, la letra de *Cerebros destruidos* (1980) de Eskorbuto: “El pasado ya ha pasado y por él nada hay que hacer. El presente es un fracaso y el futuro no se ve”.

Coetánea del punk y, a su manera, instigadora y mentora del fenómeno subcultural, Margaret Thatcher realizó también sus pequeñas aportaciones al relato desalentador de los años ochenta. Lo hizo tanto con hechos como con palabras. Entre las últimas, éstas, “La utopía no llegará nunca, porque, caso de lo que lo hiciera, no nos gustaría”⁴, y estas otras, “Están achacando sus problemas a la sociedad. Pero, sabes, la sociedad no existe”⁵.

Y ahí es donde estamos. Algo menos adormecidos que hace diez años, pero igualmente pasmados y perplejos. También más viejos y con más miedo. No sabemos qué hacer. Somos tripulantes en una nave espacial que viaja fuera de control. El peligro no está fuera de nosotros, en una sociedad extraterrestre invasora. El *alien* está entre nosotros, dentro de nosotros. Es cosa nuestra. Nuestra cosa. Se llama capitalismo.

Total Recall (1990) o Total Recall (2012)

Podríamos continuar y regodearnos en la verborrea distópica y apocalíptica del relato de ciencia ficción del que somos protagonistas. O también podríamos dirigir nuestra mirada hacia el pasado, a aquellos tiempos no lejanos en los que se publicaron *European Cultural Policies 2015* y “Horizontes lejanos”. Tal como ahora, eran años de crecimiento

⁴ “Utopia never comes, because we know we should not like it if it did” (Richard Benson: *The Wit and Wisdom of Margaret Thatcher and Other Tory Legends*. Chichester: Summersdale Publishers, 2010, p. 163).

⁵ La frase citada en una entrevista que le hizo la revista *Women's Own* en 1987, ganaba puesta en contexto: “Están achacando sus problemas a la sociedad. Pero, sabes, la sociedad no existe. Hay hombres y mujeres, individuos, y hay familias. Y ningún gobierno puede hacer nada a no ser que lo haga a través de la gente, y la gente primero tiene que cuidar de sí misma. Nuestro deber es cuidarnos solos, y luego cuidar también de nuestros vecinos.”

incontrolado, en los que, a pesar de que resultaba más que evidente que *The World Has Had Enough*, todo y todos parecíamos insistir en que *The World Is Not Enough*.

En 2005, el mismo año en que se publicaba *European Cultural Policies 2015*, otro libro respondía al pesimista diagnóstico general retomando la utopía, ese ilustre subgénero de la ciencia ficción en las antípodas del relato distópico. En *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, Fredric Jameson reivindicaba la noción moderna de utopía como forma de estar en el mundo. Permitirse imaginar unos futuros “otros”, argumentaba el filósofo estadounidense, es una buena manera de plantarle cara a la visión general derrotista de que no hay nada que hacer, de que el capitalismo ha ganado la batalla. Sólo así es posible combatir “la creencia universal de que las alternativas históricas al capitalismo han resultado ser inviables e imposibles, y que no hay otro sistema socioeconómico que sea concebible y, ni qué decir, esté disponible en la práctica”⁶.

En 1999, el mismo año en que se estrenaba en las pantallas *The World Is Not Enough*, otro libro, *El nuevo espíritu del capitalismo*, partía también de la constancia de que en el capitalismo “no existe límite alguno, no hay saciedad posible”⁷. En 2005, el libro de Luc Boltanski y Ève Chiapello se publicaba en inglés, entrando así en el mercado anglosajón –el mercado mundial–, al mismo tiempo que el libro de Jameson⁸. *Archaeologies of the Future* y *El nuevo espíritu del capitalismo* nacían de un profundo desasosiego ante la celeridad con la que se estaba reestructurando el capitalismo de tercera ola (también conocido como capitalismo tardío, postfordista, postindustrial o de la era neoliberal). Esta reestructuración, de facto, un rearmamento, implicaba el consecuente empeoramiento de la situación social, de esa sociedad que, en palabras de la Thatcher, no era más que una entelequia ideada por una izquierda de capa caída.

A pesar de compartir un mismo malestar, los dos libros divergían en su posicionamiento táctico. El marxismo-lacaniano de Jameson se acercaba a la realidad a través de la crítica literaria, del análisis de las representaciones simbólicas de la realidad, y defendía una alternativa futura e indiscernible que se reflejaba con nostalgia en los estallidos y resplandores revolucionarios del pasado. Por su parte, los sociólogos franceses lo hacían desde una postura pragmática explícitamente distanciada de la teoría crítica y de su premisa fundacional, la relación dicotómica entre infraestructura y superestructura.

Su objeto de estudio también divergía: mientras Jameson revisaba la literatura de ciencia ficción de fin de siglo, Boltanski y Chiapello partían de otra literatura finisecular,

⁶ Fredric Jameson: *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London / New York: Verso, 2005, p. xii.

⁷ Luc Boltanski y Ève Chiapello: *The New Spirit Of Capitalism* (1999). London/New York: Verso, 2005, p. 5.

⁸ Y que *European Cultural Policies 2015*.

heredera directa de la literatura proyectiva y planificadora, los textos de gestión empresarial publicados entre los años sesenta y noventa. Y, frente a la lucha contra el medio, proponían una adaptación crítica a él, a través del análisis de “los cambios ideológicos que han acompañado a las recientes transformaciones del capitalismo”⁹.

A día de la redacción de este texto, diecisiete años más tarde, el diagnóstico que Boltanski y Chiapello hacían en 1999 de la situación general sigue vigente¹⁰. Si acaso, se ha profundizado aún más en las tendencias que apuntaban. En relación a la vigencia del libro, cabe subrayar una de sus aportaciones frente a *Archaeologies of the Future*. Al concentrarse en el análisis del discurso de la gestión empresarial, de los recursos humanos, *El nuevo espíritu del capitalismo* colocaba en el centro de la discusión el trabajo, la cuestión que afecta, invade y ocupa el día a día de las personas, y que desde comienzos de la década venían estudiando otros pensadores como Maurizio Lazzarato, Antonio Negri y Paolo Virno alrededor de conceptos como el trabajo inmaterial y la fábrica difusa.

***Ressources humaines* (1999)**

Otra de las aportaciones de *El nuevo espíritu del capitalismo* es que revelaba la insaciabilidad del capitalismo en uno de sus aspectos más deprimentes, el de su inextinguible capacidad para asimilar y neutralizar su propia crítica. Según Boltanski y Chiapello, la relación que mantienen el capitalismo y su crítica –esta última, compañera de viaje de aquellos estallidos y resplandores revolucionarios que se referían más arriba– es dialéctica y “necesariamente sin fin”¹¹. Los autores proseguirán con su argumentación mostrando la manera en que conceptos y aportaciones del pensamiento crítico sesentayochista tales como la ontología rizomática de Gilles Deleuze serán incorporados al discurso de la gestión empresarial, un discurso que “constituye hoy la forma por excelencia en la que el espíritu del capitalismo se materializa y se comparte”¹².

El libro identificará dos modalidades dentro del pensamiento crítico del capitalismo, la “crítica artista” y la “crítica social”, las dos desarrolladas a lo largo de la modernidad y las dos condenadas a una continua asimilación por parte del capitalismo. La primera de ellas, la “crítica artista”, nos interesa aquí especialmente. Su especificidad reside en que opone la libertad y la autonomía identificadas con la práctica artística a “la voluntad objetiva del capitalismo y de la sociedad burguesa de incorporar, dominar y someter a los

⁹ Ibid., p. 3.

¹⁰ Algo que, ha de reconocerse, no sucede con el libro de Jameson, que se aparece ahora mismo algo fuera de sitio. El hecho de que los textos publicados fueran en su mayoría escritos en los años setenta y ochenta explica, si bien en parte, este envejecimiento súbito de un texto publicado hace diez años.

¹¹ Ibid., p. 40.

¹² Ibid., p. 14.

seres humanos a un trabajo prescrito con el objetivo de obtener beneficios, pero invocando hipócritamente la moral”¹³.

Boltanski y Chiapello continúan haciendo una descripción de la figura del artista (e intelectual) moderno moldeada a lo largo del siglo XIX a través de ejemplos como el de Baudelaire. El artista es aquél que muestra “su desprecio por toda forma de sometimiento en el tiempo y en el espacio, así como, en sus expresiones más extremas, por todo tipo de trabajo”. De naturaleza individualista, algo que le reprochará continuamente la “crítica social”, el artista se debate entre “el apego y el desapego, la estabilidad y la movilidad”. Y, siguiendo el modelo del *dandy*, convertirá en “ideales insuperables” “la ausencia radical de toda producción que no sea la producción de sí mismo, y de la cultura de la incertidumbre”¹⁴.

En 1999, cualquiera reconocía en esta descripción la forma de estar en el mundo propia del artista moderno, en la práctica, más una aspiración que una realidad. Leída en 2016, esta fábula de independencia, de producción y explotación de sí vocacionales y de dedicación al trabajo en exclusiva como opción de vida se ha girado sobre sí misma. Así, aquello que los artistas reclamaban como un privilegio propio y una forma de vida alternativa se ha convertido en el canon general al que debe someterse el nuevo y joven trabajador del siglo XXI.

Sujeto a una disponibilidad a tiempo completo y una incertidumbre y una inestabilidad constantes e ilimitadas, obligado a trabajar mucho y mal y a cobrar peor, al nuevo y joven trabajador sólo le resta emplear su escaso tiempo libre (como bien sabe, tiempo también colonizado por la máquina capitalista) a la producción de sí¹⁵.

Alien Prometheus (2012)

El compromiso del artista con su práctica entendido como compromiso político con la realidad se ha convertido de repente en su propia némesis. La forma de estar en el mundo del artista moderno se aparece ahora mismo como inspiración para lo que estaba por venir y ya ha llegado, el modelo de trabajador precario. Esta labor de avanzadilla ha convertido a ojos de todos el mundo el arte y los artistas en conniventes con el capitalismo. Echando la vista atrás desde 2016, pasando por “Horizontes lejanos” en 2008 y *European Cultural Policies 2015*, *Archaeologies of the Future* y *El nuevo espíritu del capitalismo* en 2005, y llegando hasta Baudelaire, el panorama resulta perturbador.

¹³ Ibid., p. 38.

¹⁴ Ibid., p. 38.

¹⁵ Hoy día, la producción de sí consiste en gran medida en la gestión de los múltiples perfiles que los individuos mantienen en las redes sociales.

Perturbador porque plantea una nueva lectura, menos complaciente y menos celebratoria, del fenómeno moderno y del hecho artístico en relación a su contexto.

Otros rasgos estructurales del sistema del arte han contribuido a reforzar esta acusación de connivencia del arte con el capitalismo. Por ejemplo, el hecho de que el primero mantenga históricamente una relación de dependencia, si bien conflictiva, con los poderes económico y político; que el del arte sea un sistema económico basado en la escasez y carestía de sus objetos, objetos que pasan así a incorporarse al mercado de los productos de lujo al que accede una minoría; que la artística sea una práctica que, debido al tipo de dedicación y concentración que requiere, se desarrolle en su mayoría en soledad, es decir, de manera individual, y que en cierto modo, replique el individualismo propugnado por el capitalismo, etc.

De pronto, después de dos décadas de entusiasmo y euforia, el arte ya no mola. Lo cierto es que ahora mismo hay pocas cosas que lo hagan. Porque, como se dijo antes, somos más viejos y tenemos miedo¹⁶. Una de las pocas cosas que ahora mismo molan es celebrar con histerismo que vamos juntos en esta nave espacial que viaja por el espacio interestelar fuera de control. Pero ésa ya es otra historia.

Superman (1978)

Tal como apuntaba *El nuevo espíritu del capitalismo*, el perfil del nuevo y joven trabajador del siglo XXI se ajustará al del *Modern Portfolio Man* que describía Charles Handy diez años antes en *The Age of Unreason*. En el libro de 1989, el especialista en gestión organizativa y empresarial anunciaba el *flexi-work*, la multi-tarea y el pensamiento discontinuo como fórmulas para adaptarse a los cada vez más rápidos e impredecibles cambios contemporáneos. Y, en un tono optimista, presentaba el *Modern Portfolio Man* como el superhéroe de la nueva era de la sinrazón, un hombre preparado para acometer simultáneamente cinco tipos de trabajo que denominará *Wage Work*, *Fee Work*, *Home Work*, *Study Work* y *Gift Work*. Boltanski y Chiapello recogerán estas categorías de Charles Handy en una cita de otro especialista en gestión empresarial, Bob Aubrey, en *Le travail apres la crise* (París, InterEditions, 1994):

“[Handy] propone reemplazar la noción tradicional del trabajo por el concepto de un *portfolio* de actividades que cada cual gestiona por sí mismo. Al menos se enumeran cinco categorías de trabajo: el trabajo asalariado, remunerado según el tiempo que se le ha dedicado; el trabajo para uno mismo, remunerado según los

¹⁶ La frase parafrasea otra escuchada a una pareja de jubilados torpes y nerviosos en 2007 en una parada de autobús de Gernika mientras se aguardaba con irritación e impaciencia el autobús en dirección a Bermeo. Las circunstancias en las que se desarrolló la conversación, que no se refieren aquí, cargaban de un sentido especialmente turbador a las palabras “Qué quieres mujer: somos viejos y tenemos miedo”.

resultados obtenidos; el trabajo doméstico, realizado para el mantenimiento del hogar; el trabajo voluntario, realizado para las organizaciones benéficas, la comunidad, los amigos, la familia o los vecinos; el trabajo educativo, que permite aprender, desarrollar destrezas, leer y educarse.”¹⁷

El *Fee Work*, el trabajo para uno mismo o autónomo, determinado por la consecución de unos resultados, es decir, el “trabajo por proyectos”, se aparece como la categoría que mejor se acomoda a la idea de *portfolio* y, también, a la forma en la que los artistas trabajan ahora mismo. La idea de “proyecto” determina y articula así la temporalidad, el modo de trabajar y hasta los resultados de los trabajos de los artistas. Cuando un proyecto termina, cosa que en la mayoría de los casos sucede cuando lo hace el plazo (de entrega de la pieza para ser expuesta, de entrega de la solicitud de subvención o beca, de la estancia en la residencia de artistas, etc.), el artista se embarca en un nuevo proyecto¹⁸. En cualquier caso, lo más habitual es encontrarse con que el artista simultanea varios proyectos, cada uno con su respectivo plazo (porque encontrarse sin un proyecto en perspectiva, encontrarse sin un futuro, es la peor pesadilla que cualquiera, sea o no artista, pueda imaginar).

Y en éstas estamos. Frente a la idea de proceso artístico entendida como un proceso experimental sin conclusión ni finalidad que no necesariamente produce resultados, nos encontramos con la de proyecto artístico. Ésta, además de resultar eficiente, ya que sí produce resultados objetivos y cuantificables, ofrece al artista la ilusión de comienzos y cierres sucesivos en una existencia cotidiana vivida angustiosamente como un tiempo sin cesuras, como una pantalla con multiplicidad de ventanas que se intentan cerrar una por una, mientras otra infinidad de ventanas brotan sin cesar.

High-Rise (1975-2016)

Charles Handy describía el *Modern Portfolio Man* en *The Age of Unreason*. Charles Handy anunciaba en 1989 unos cambios en las formas del trabajo que definirían las nuevas maneras de vivir de la gente en el capitalismo tardío. Charles Handy lo hacía con entusiasmo y optimismo una década antes de que Boltanski y Chiapello lo hicieran, en plenos y deprimentes años ochenta. Charles Handy, el gurú, el profeta de la gestión empresarial. Su nombre aparece en la página 109 de *El nuevo espíritu del capitalismo*.

¹⁷ Ibid., pp. 109-110.

¹⁸ El 3 de julio de 2013, Goran Sergej Pristaš ofreció un taller en Bulegoa z/b titulado “El tiempo después de la (in)compleción” que comenzó con una reflexión dedicada a la manera en la que los artistas han interiorizado la “cultura del proyecto”. Lo hizo a través de la enumeración de las actividades que el artista croata había realizado el día anterior, casi todas ellas, frente a la pantalla del ordenador.

<http://www.bulegoa.org/en/time-after-incompletion-goran-sergej-prista> (Última consulta: 10-04-17)

Y aquí, un quiebro autobiográfico en primera persona. Charles Handy. Ese nombre me suena, me he topado con él en más ocasiones. Pero no soy capaz de decir cómo o dónde. De pronto, el lomo de un libro en la estantería más inaccesible de la habitación me hace recordar. Handy era el autor de *Understanding Organizations* (1976), uno de los libros de lectura obligada en el máster en el que me matriculé en el curso 1992-1993. Lo hice pensando que era un máster de historia del arte y museología, aunque el título lo dejaba bien claro: “MA in Museum and Gallery Management, The City University, London”.

Las clases del máster se impartían en un piso alto en una de las torres del Barbican, un complejo residencial de edificios conectados entre sí a través de un intrincado laberinto de pasillos y pasarelas en altura. Ejemplo señalado de la arquitectura brutalista, cuando se inauguró en la City londinense en 1976 se presentaba como un proyecto utópico a la medida de la nueva vida moderna. Cuarenta años más tarde, está de moda vivir allí entre los artistas que han hecho su especialidad del análisis y estudio de la modernidad como proyecto incumplido. He oído que Liam Gillick vive en uno de sus apartamentos.

Es la cultura, estúpida (1993)

Cuando pienso en la idea de distopía, me vienen a la cabeza dos nombres: Barbican y Ballard. Los dos comparten similitudes más allá de comenzar por la letra “b”. Así, las torres del Barbican Estate me recuerdan a la torre de viviendas de *High-Rise* (1975), la novela de JG Ballard. La azotea de esta última torre estaba ocupada por el elegante ático del arquitecto Anthony Royal. Me imagino a Royal en la terraza, con una copa de whisky en la mano y con la mirada puesta en el horizonte. Sé que es él, aunque, por qué no, también podría ser Gillick.

Estas primeras imágenes me llegan acompañadas de otra imagen distópica. Es la de un libro con un silueteado reticular de color azul contra fondo rojo en la portada. En una segunda mirada, reconozco la silueta azul como la copa ancha y frondosa de un árbol. Sobre ella, en letras blancas, “UNDERSTANDING ORGANIZATIONS. A New Edition of this landmark study” y, más abajo, también en blanco, “CHARLES HANDY”. En su día, el libro me resultó repelente y violento. Hoy voy y lo abro por el índice de términos. Me encuentro con “Leadership”, “Power”, “Role”, “Job”, “Motivation”, “Control”. También “Culture”. Hace veintitrés años la presencia recurrente de este último término en el libro me desagradó.

En 1993, el mismo año en que un día fui a la librería de The City University a comprar *Understanding Organizations*, otro día cualquiera compré en otra librería *The Ideology of the Aesthetic*. En la portada del libro de Terry Eagleton aparecía un cuadro de Caspar

David Friedrich, con la típica figura en lo alto de una montaña que da la espalda al espectador mientras se enfrenta al majestuoso y romántico paisaje de nubes a sus pies¹⁹.

Aunque entonces no lo sabía, el hilo conector entre los dos libros era la cultura. Recién terminada la carrera de Historia del Arte, no lograba entender qué hacía ese concepto elevado en compañía de nociones innobles como “empresa”, “capital”, “poder”, “control” o “liderazgo”. En la introducción a su libro, Eagleton venía a explicármelo, aunque entonces no lo entendí:

“En el debate contemporáneo sobre la modernidad, el modernismo y el postmodernismo, la ‘cultura’ se aparece como una categoría clave para analizar y comprender la sociedad del capitalismo tardío.”²⁰

Con esas palabras, el filósofo británico no sólo venía a decir que la cultura es la herramienta más adecuada para analizar el capitalismo. También anunciaba que la cultura es partícipe del orden capitalista y coloniza todos los espacios de la experiencia contemporánea, a que, tal como afirmaban Félix Guattari y Suely Rolnik una década antes, la cultura es un “concepto reaccionario”²¹. Los dos diagnósticos venían precedidos del realizado por Theodor Adorno y Max Horkheimer casi cuarenta años antes, en el que proclamaban la supeditación y puesta al servicio de la esfera cultural a los intereses del libre mercado²².

Siguiendo con la interpretación de los miembros de la Escuela de Frankfurt, y en los mismos años en que escribían Eagleton y Guattari, Jameson se mostraba mucho más certero al analizar el presente que cuando, como se vio antes, especulaba sobre el futuro:

“(…) una explosión, una expansión prodigiosa de la cultura a través del campo social, hasta el punto de que todo en nuestra vida social –desde el valor económico hasta el poder del Estado pasando por las prácticas y la misma estructura de la propia psique– se ha convertido en ‘cultural’ en el sentido original aunque no teorizado del término”.²³

¹⁹ En referencia a *El caminante sobre el mar de nubes* (1818).

²⁰ Terry Eagleton: *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell Press, 1992.

²¹ Félix Guattari y Suely Rolnik: “Cultura: ¿un concepto reaccionario?”. En F. Guattari y S. Rolnik: *Micropolítica. Cartografías del deseo* (1986). Madrid: Traficantes de sueños, 2006, pp. 27-36

²² “The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception”. En Theodor Adorno y Max Horkheimer: *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments* (1944). Stanford: Stanford University Press, 2002.

²³ Fredric Jameson: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London / New York: Verso, 1991.

Millenium Dome (2000)

Final y regreso abruptos a “Horizontes lejanos” y *European Cultural Policies 2015*. Cuando éstos se publicaron, en los oídos de todos seguían retumbando las explosiones de la pirotecnia cultural de fin de siglo. La traca final, el momento de mayor paroxismo, vendría con el boom del arte contemporáneo a partir de los años noventa, un fenómeno inevitablemente asociado a la aceleración de los procesos de globalización, la expansión del mercado globalizado del arte y el crecimiento de la demanda de novedad continua²⁴.

Las realidades que habían hecho posible “Horizontes lejanos” y *European Cultural Policies 2015* eran síntoma y evidencia de ese fenómeno. Por un lado, estaba un premio de una institución local con una generosa dotación económica; por otro, una publicación realizada gracias a la financiación de las instituciones europeas y la feria londinense de arte contemporáneo *Frieze*. Pero, sin duda, sería la apertura masiva de nuevos museos y centros de arte contemporáneo a escala planetaria la que mejor definirá el boom del arte contemporáneo de principios de los años noventa.

En un momento en el que el arte contemporáneo se aparecía como un sector estratégico de la economía, los grandes proyectos de arquitectura singular se convertirían en el elemento central de las políticas culturales de ciudades y regiones y en sus logotipos tridimensionales. El edificio de titanio que Frank Gehry inauguraba en Bilbao en 1997 se convertiría para sorpresa de propios y extraños en uno de los iconos del fenómeno.

Diez años más tarde, JG Ballard dedicaba al museo bilbaíno un artículo en *The Guardian*. “The larval stage of a new kind of architecture” hablaba del Guggenheim-Bilbao como un edificio cercano a Las Vegas y Disneylandia, perteneciente “a la categoría de los *displays* expositivos y los montajes de los parques de atracciones, de las estructuras gigantes de plástico y los castillos hinchables”²⁵. Según el autor de ficciones distópicas, la “primera estructura temporal permanente” del mundo inauguraba un tipo de arquitectura que no miraba al futuro, sino que llevaba al espectador a una nueva distopía, a un tiempo suspendido en las gratificaciones infantiles del consumo.

Escuela de Robinsones (1882)

Terminemos con un último texto, que se une a la ristra de textos analizados aquí, iniciada con “Horizontes lejanos” (2008), *European Cultural Policies* (2005), *Archaeologies of the Future* (2005) y *El espíritu del capitalismo* (1999). Gillick, al que aún imaginamos en

²⁴ El trasfondo social, político y económico del boom del arte contemporáneo estará constituido por, entre otros elementos, la reorganización del mapa geopolítico mundial tras la caída del Muro de Berlín, la emergencia de nuevos mercados como el asiático, la inclusión progresiva en la Unión Europea de países meridionales y orientales y, muy especialmente, la aceleración de los procesos de globalización.

²⁵ JG Ballard: “The larval stage of a new kind of architecture”. *The Guardian*, 08/10/07.

su elegante y ballardiano ático del Barbican, presentaba *Discussion Island* en 1997, el mismo año en el que en Bilbao se inauguraba “el juguete más grande del mundo”²⁶. La obra, compuesta de una instalación acompañada de un texto, pertenecía al catálogo de lo que el artista denominará los *What If? Scenarios*. Lind y Minichbauer se inspiraron en ellos para el juego temporal que proponía *European Cultural Policies 2015*. El texto de *Discussion Island* se iniciaba con un primer capítulo, titulado “El gran palacio de congresos, 1997”, y subtítulo “Conciliación”:

“Desentrañar el deseo por mantener una ilusión de mejora. El ‘mañanaísmo’ es un dogma central de la dinámica del capitalismo occidental de finales del siglo XX. Toda la investigación que hemos desarrollado después de 1967 muestra poco interés en luchar por el ámbito de la ‘explicación’. Por el contrario, se centra en la presentación de estructuras sociales alteradas. Lo que estamos haciendo es habitual en el mundo de la estrategia empresarial, la investigación científica o los *think-tank* políticos. Estamos implicados en el establecimiento de estructuras paralelas que interactúan las unas con las otras...”²⁷

El “mañanaísmo”, proyectarse en el futuro cercano como “dogma central de la dinámica del capitalismo occidental”. “Horizontes lejanos” y *Archaeologies of the Future* se guardaban de hacerlo, mientras buscaban refugio en objetos culturales del pasado – películas y novelas–, reconociendo así el fracaso implícito en cualquier empeño utópico. Por su lado, *European Cultural Policies* y *El espíritu del capitalismo* demostraban mayor pragmatismo en su tratar de mirar hacia delante, de mostrarse posibilistas sin dejar de ser críticos.

Volviendo a *Discussion Island*, su título podría recordarnos a otro, el de la novela distópica de Ballard *Concrete Island* (1974). El parecido entre las dos islas es puramente superficial. “La isla de cemento” se refiere a la isleta en medio de una autopista en la que queda atrapado el arquitecto Robert Maitland tras un accidente en su Jaguar (de nuevo, el arquitecto como icono moderno). Frente a la desolación de la “isla olvidada llena de escombros y hierbajos, fuera del alcance de las cámaras de vigilancia”²⁸, *Discussion Island* se abre a perspectivas comunitario-posibilistas. Así, “La isla del debate” toma su nombre de “un mito celta sobre una isla que varios clanes mantienen de forma colectiva como lugar de encuentro en el que resolver sus conflictos”²⁹.

²⁶ Ibid.

²⁷ Página web de Liam Gillick: <http://www.liamgillick.info/home/work/mcnamara-erasmus-whatif/the-what-if-scenarios> (Última consulta: 10-04-17)

²⁸ JG Ballard: *Concrete Island*. Londres: Picador, 2001.

²⁹ Jan Avgikos: “Liam Gillick”. Galerie Micheline Szwajcer, Bruselas.

http://www.gms.be/index.php?content=artist_detail&id_artist=54 (Última consulta: 10-04-17)

Tomorrow Never Dies (1997)

Vuelta a los inspiradores títulos de las películas finiseculares de la serie James Bond. Si el texto comenzaba con *The World Is Not Enough* (1999), la película que introducía el Guggenheim-Bilbao en la iconografía hollywoodense, parecería adecuado terminar con *Tomorrow Never Dies*, el título “mañanaísta” de la película que coincidía en año de lanzamiento con el de la carcasa bilbaíno-neoyorkina. No hay duda de que los guionistas de la serie James Bond demostraron ser unos auténticos profetas: por un lado, nunca ha sido cierto que *Tomorrow Never Dies*, y hoy lo es menos que nunca; por otro, como se decía más arriba, está claro que *The World Has Had Enough*. Y, para finalizar, algunas propuestas de título para los próximos estrenos de la serie: *Enough Is Enough* (2018), *Hay lo que hay* (2019) y *No hay más que lo que hay* (2020).

4.5. CARA B: *SOUS LES PAVÉS, LA PLAGÉ**

DE CAMBIOS DE ESCENARIO EN UN MISMO EMPLAZAMIENTO. // DE UN FENÓMENO CONOCIDO COMO “EFECTO BILBAO” EN UN LUGAR Y “EFECTO GUGGENHEIM” EN OTRO. // DE LA EXPERIENCIA URBANA CONTEMPORÁNEA Y DE SU PARECIDO A LA VIDA DENTRO DE UNA MAQUETA. // DE LA ARQUITECTURA ACTUAL COMO FENÓMENO SIN RAÍCES Y SIN HISTORIA. // DE CÓMO SE INSISTE EN ESCONDER BAJO LA ALFOMBRA LOS RASTROS DEL PASADO Y DE CÓMO ÉSTOS SE EMPEÑAN EN AFLORAR EN EL MOMENTO MENOS ESPERADO. // DE LA NATURALEZA ANTRÓPICA DE LA ENTROPÍA. // DEL PAISAJE URBANO Y PERIURBANO ACTUAL COMO PALIMPSESTO CONFUSO. // DEL IMPROBABLE ENCUENTRO ENTRE DOS TRIBUS AFTERPUNK EN UN RELATO DE CIENCIA FICCIÓN. // SOBRE EL RELATO UCRÓNICO COMO PALINODIA, COMO CANTO A LO QUE PUDO SER Y NO FUE. // DEL DISTANCIAMIENTO COMO HERRAMIENTA DEL MÉTODO CIENTÍFICO. // DE LA UTILIDAD DE LAS COMPARACIONES, O DE PERDERSE EN ESTÉRILES COMPARACIONES.

PRIMERA PARTE: ESPACIO E HISTORIA

“Una escena de *La nueva Moscú* (*Novaya Moskva*, 1938) de Alexander Medvedkin: dos mujeres moscovitas se afanan en las labores domésticas. Una de ellas llama la atención de la otra. Al otro lado de la ventana se desarrolla una escena insólita. El edificio de enfrente se desliza hacia la izquierda de la pantalla con la majestuosidad con la que un trasatlántico surca el océano. A este deslizamiento le siguen otros muchos: las viviendas antiguas, calles estrechas e infinidad de iglesias de cúpulas bulbosas que salpican la “vieja Moscú” se ven sustituidas por los edificios, calles y avenidas de la ‘nueva Moscú’.”¹

“Horizontes lejanos”, el texto introductorio del catálogo *Gure Artea 2008*, comenzaba con una escena de *La nueva Moscú*, una comedia romántica con pinceladas de farsa y ciencia ficción que no llegó a estrenarse en la Unión Soviética stalinista. La película de Medvedkin cuenta la historia de Alyosha, un joven ingeniero que diseña un complicado

* Crítica comentada / Comentario crítico de “Horizontes lejanos” (2008).

¹ Miren Jaio: “Horizontes lejanos”. En *Gure Artea 2008*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2008, pp. 33-47.

sistema mecánico que representa visualmente la ciudad de Moscú en pleno proceso de transformación urbanística.

La escena final transcurre en un gran teatro. Alyosha está a punto de presentar a la ciudadanía moscovita los cambios planificados. Dando la espalda al público y colocado frente al escenario como un director de orquesta, maneja los mandos sobre una mesa. Ante él se despliega la nueva ciudad en una maqueta y, tras ella, la pantalla de cine. Es en esta última donde se mostrará la vertiginosa transformación de lo viejo a lo nuevo.

Sin embargo, nada sucede en pantalla tal como se había proyectado. No es la “vieja Moscú” la que se destruye para dejar paso a la “nueva Moscú”, sino todo lo contrario: gracias al marcha atrás de la moviola, la nueva ciudad desaparece bruscamente mientras de entre la polvareda emergen los viejos edificios que configuran el perfil salpicado de cúpulas de las iglesias ortodoxas de la ciudad antigua. La cámara se detiene sobre la fachada de una de ellas. Sus cúpulas bulbosas se multiplican alrededor de sí mismas, produciendo una imagen caleidoscópica que recuerda a las hipnóticas coreografías hollywoodenses de Busby Berkeley de aquellos mismos años.

Como corresponde a los finales felices del cine, todo se soluciona en el último minuto. El joven ingeniero recupera el control de los mandos y el proceso se invierte. El marcha atrás se convierte en un implacable e imparable marcha adelante: una vista general de un barrio de la periferia moscovita lleno de descampados, calles mal pavimentadas y casas bajas; un segundo más tarde, sobre el mismo emplazamiento se alza como por arte de magia una gran avenida flanqueada por rascacielos y rematada en un monumento. A esa vista sigue otra. Fundido encadenado tras fundido encadenado, lo viejo se disuelve en lo nuevo.

Fugaces pasos de baile

Cine y arquitectura, dos símbolos y herramientas de la modernización de la primera mitad del siglo XX. Era inevitable que aparecieran unidos en *La nueva Moscú*. Las imágenes finales de la película recuerdan a otras películas de la época. Por ejemplo, a *Skyscraper Symphony* (1929), un documental algo anterior de Robert Florey en el que, a una serie de tomas fijas en contrapicado, siguen otras en las que los imponentes rascacielos de Manhattan parecen bailar. Pero no son ellos los que se mueven. Es la cámara la que lo hace y produce un efecto de movimiento².

² *Skyscraper Symphony* se estrenará el mismo año en que lo hará otra sinfonía urbana, *El hombre de la cámara*. Nueve años antes de que se realizara –pero no llegara a estrenarse– *La nueva Moscú*, la película de Dziga Vertov presentaba el fenómeno del movimiento en relación al espacio urbano con una libertad y una sofisticación mayores que aquella. Pero, claro, los últimos años veinte eran unos tiempos en los que la experimentación aún era posible en la Unión Soviética.

Los edificios bailarines de Manhattan aparecen también en un musical de Hollywood con coreografías de Berkeley. Es en el número final de *42nd Street* (1933). Sobre el escenario, ocupando una gran escalinata, las bailarinas del cuerpo de baile se mueven al son de la música. Sin dejar de bailar, cada una coloca frente a sí un panel pintado que representa el perfil de un rascacielos neoyorquino. De pronto, las figuras de las bailarinas desaparecen tras los paneles y los edificios comienzan a moverse al ritmo de los cuerpos, produciendo la imagen de una alegre ciudad bailante.

En las tres películas de Medvedkin, Florey y Berkeley, la técnica que imprime a las imágenes fijas una ilusión de movimiento, el cine, anima la arquitectura, una técnica que produce objetos tridimensionales cuya vocación es permanecer fijos e inmóviles en el tiempo. Hay algo sin embargo que la película del director soviético no comparte con las otras dos. Con *La nueva Moscú* Medvedkin buscaba, si bien con poco éxito, congraciarse y ajustarse a los dictados de Stalin y seguir haciendo películas. Esto explica el espíritu mecanicista y didáctico de la escena final de la película, en nada parecido a la actitud traviesa y despreocupada de *Skyscraper Symphony* y *42nd Street*, en las que los rascacielos de Manhattan servían como excusa para producir caprichosos juegos visuales.

No lejos de Manhattan, en Flushing Meadows, dos fenómenos coetáneos sí recordaban la escena en la que Alyosha se afana en accionar la maqueta de la nueva Moscú desplegada sobre un escenario y las imágenes proyectadas en una pantalla que acompaña la maqueta. Sin saberlo, el ingenio del joven ingeniero se aparecía como una combinación adaptada al cine de dos atracciones mecánicas que se presentarían un año más tarde en la Exposición Universal de Nueva York de 1939: el *Futurama*, la gran maqueta de la ciudad del futuro financiada por la General Motors por la que circulaban coches en miniatura, y el *Democracy*, el diorama de la ciudad utópica que se mostró dentro del *Perisphere*, el edificio esférico que junto con el *Trylon* constituyó la imagen icónica de la Exposición³. Las dos atracciones respondían al lema propuesto por la Exposición, “The City of Tomorrow”, una idea recurrente en aquellos años⁴.

La veloz e implacable marcha adelante de la proyección de cine al final de la película de Medvedkin –de la vieja Moscú a la nueva Moscú– ejemplificaba dos signos clave de los tiempos modernos: la demanda de novedad constante y la consiguiente aceleración de los cambios. Por su parte, la imprevista y súbita marcha atrás –de la nueva Moscú a la vieja Moscú– que interrumpe por unos segundos la proyección hacía evidente uno de los

³ Tanto *Futurama* y *Democracy* ofrecían al público una visión tridimensional y casi cenital, un tipo de experiencia que el cine entendido como proyección sobre pantalla no es capaz de ofrecer.

⁴ La ciudad del futuro será una de las grandes preocupaciones de los años treinta, la década moderna del siglo pasado, como lo muestran los sucesivos congresos del CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna) y, en concreto el cuarto, celebrado en Atenas en 1933 y centrado en “La ciudad funcional”. Inicialmente, debía haberse realizado en Moscú, la ciudad del futuro que pintaría Medvedkin en su película cinco años más tarde.

aspectos más problemáticos de la paradoja moderna, algo que seguramente los censores de la película acertaron a intuir cuando prohibieron su estreno: no sólo lo viejo, sino también lo nuevo –la arquitectura soviética oficial en este caso– está llamado a envejecer y perecer. No hay nada que perdure. Todo es temporal y efímero. El fantasma de la obsolescencia programada planea sobre todas las cosas, las viejas de hoy y las nuevas de mañana.

Obscenidad y fotomontaje

Después del primer párrafo que describía una vista desde la ventana de un piso moscovita, “Horizontes lejanos” discurría por otros derroteros, relacionados con la ciencia ficción en el cine de Hollywood. La imagen de la reversión acelerada de una ciudad nueva a una ciudad vieja volvería a aparecer fugazmente en otro párrafo del texto de *Gure Artea 2008*. En esta ocasión, la vuelta atrás no estaba accionada por la moviola del cine, sino por la ucronía, el *What If? scenario*, un recurso narrativo de la ciencia ficción. Su despliegue resultaba visualmente igual de eficaz:

“Siguiendo con el argumento, ¿por qué no retomar el divertimento propuesto en el punto anterior y aplicar diversos ejercicios de ucronía a, por ejemplo, la historia reciente de las políticas (culturales, económicas, urbanísticas...) de las diferentes instituciones públicas competentes en el territorio de la Comunidad Autónoma Vasca? Ésta que se apunta no es más que una vía posible de desarrollo ucrónico: ¿qué hubiera sucedido si el proyecto de centro cultural de la Alhóndiga de Bilbao, diseñado por Oteiza y Sáenz de Oiza en 1988, se hubiera llevado a cabo? O ¿si en lugar de los astilleros de Euskalduna hubieran sido los de La Naval los que cerraron aquel mismo año? O ¿si el momento epifánico de Thomas Krens haciendo *footing* por la Ría no se hubiera dado bajo el puente de La Salve sino, pongamos por caso, bajo el de Rontegi?”

El párrafo proponía un imposible cambio retrospectivo, la vuelta al Bilbao anterior a la profunda reforma urbanística iniciada a mediados de los años noventa, aquélla que tuvo el edificio del museo Guggenheim-Bilbao como buque insignia, el área de Abandoibarra como núcleo central de intervención y la sociedad anónima de capital público Bilbao Ría 2000 como su principal promotora. Cuando casi veinte años después de la inauguración del museo en 1997 se regresa a la zona, apenas queda rastro alguno de su pasado industrial y portuario más allá de la grúa cigüeña Carola y la Ría del Nerbion. Al edificio de Frank Gehry se han sumado nuevos elementos arquitectónicos: puentes, pasarelas, paseos ajardinados y, conectados por los tres anteriores, más edificios. Todos ellos cubren la superficie de Abandoibarra, un topónimo de nuevo cuño que engloba los terrenos de lo que antes se conocía como la Campa de los Ingleses y los Astilleros de Euskalduna.

Detengámonos en los edificios. Aunque diferentes, todos ellos comparten rasgos comunes: son edificios exentos, es decir, cada uno ocupa su propio solar en la ribera del Nerbion, y cada uno se relaciona con el nombre del arquitecto de renombre que lo diseñó y el de la institución que lo promovió. En ese sentido, son edificios (o, para el caso, puentes, pasarelas y paseos) singulares. De hecho, “arquitectura singular” es el nombre que se utiliza cuando se habla de ellos⁵.

Pero lo cierto es que, cuando nos acercamos a Abandoibarra, bien a través de Internet o en persona, hay algo que, se mire por donde se mire, llama poderosamente la atención. Cierto es que, de alguna manera, todos los edificios son singulares. Son diferentes en sus formas (de nave de ciencia ficción, de barco varado, de torres gemelas, de planta en L, de anfiteatro de planta semicircular, de rascacielos de planta triangular...), sus revestimientos (mármol blanco, titanio, vidrio serigrafiado, acero Corten...), sus dimensiones (84.000m², 50.000m², 25.000m², 9.000m²...) y sus usos (museo, biblioteca, auditorio, palacio de congresos, torre de oficinas, hotel de lujo, centro comercial...). Sin embargo, no hay nada en ellos que resulte especialmente singular.

Algo singular es algo único, aislado, excepcional. Una arquitectura, por ejemplo. Inmediatamente, la imagen de la torre Eiffel nos viene a la cabeza, desde 1887, sola, imponente y deslumbrante mientras domina el *skyline* parisino. Dirijamos ahora la mirada al área limitada y en pendiente de Abandoibarra y alrededores. Hay poco sitio allí para lo singular. Abrazarse a un elemento arquitectónico preexistente, lo que hizo con el puente de La Salve el primero en llegar –el Guggenheim-Bilbao– parece ser la mejor opción.

Al resto de edificios e intervenciones que vinieron después sólo les queda el sálvese quien pueda, coexistir en un congestionado agolpamiento visual que recuerda a un mal fotomontaje. No es necesario visitar Abandoibarra para entenderlo. Es suficiente con consultar cualquiera de las entradas de Wikipedia de los edificios singulares de la zona. Por ejemplo, la del Bizkaia Aretoa, el paraninfo de la Universidad del País Vasco promovido por la BBK. Mírese la fotografía principal, que muestra el edificio de planta en L abierta al Noroeste diseñado por Álvaro Siza en una totémica y obscena cúpula con la torre Iberdrola de César Pelli que se encuentra tras él.

El matrimonio fotográfico-arquitectónico de conveniencia parece sugerir una serie de cúpulas asociadas en las que se funden en gozoso ayuntamiento y en un todo indiferenciado distintos modelos de institución –dos corporaciones privadas, una institución pública– y distintos sectores económicos –la banca, la industria energética, la enseñanza superior–. Estas cúpulas apuntan al entramado de relaciones que

⁵ El Guggenheim-Bilbao de Gehry, Isozaki Atea, la torre Iberdrola de César Pelli, la biblioteca de la Universidad de Deusto de Moneo, el Bizkaia Aretoa de la Universidad del País Vasco de Siza, etc.

indefectiblemente rodea a las iniciativas de obra pública, que acostumbran a ser firmadas en comandita al son de *txin, txin, txin, txin, diruaren hotsa*⁶.

Estos maridajes no siempre han sido felices y gozosos. Mírese por ejemplo el culebrón protagonizado por la pasarela *Zubi zuri*. En 2007, su autor, Santiago Calatrava, interpuso una denuncia al Ayuntamiento de Bilbao alegando que la conexión de la pasarela con Isozaki Atea, que justo acababa de inaugurarse, “atentaba los derechos morales de la integridad de su creación”⁷. Si la comparamos con la de la torre Eiffel, la historia de esta arquitectura singular, conocida por el largo historial de tropezones, resbalones, caídas y lesiones que ha ocasionado desde su apertura en 1997, se aleja de la épica de lo único, aislado y excepcional, de lo imponente, solitario y deslumbrante, para acercarse a formas literarias más cercanas al sainete, la farsa y el vodevil.

Cambios sobre maqueta

En la película de Medvedkin, la moviola a cámara rápida hacía desaparecer en un segundo las casas bajas y las calles mal pavimentadas de la vieja Moscú para, un segundo más tarde y sobre el mismo emplazamiento, dar paso a los rascacielos y las avenidas de la nueva Moscú. En Abandoibarra ha sido necesario más tiempo para lograr un efecto de transformación similar. Así, han pasado más de dos décadas desde que las grúas entraran por primera vez en la Campa de los Ingleses y los Astilleros Euskalduna. Sin embargo, cuando hoy se pasea por Abandoibarra, la sensación que se experimenta sigue siendo la misma que se tuvo cuando comenzaron a brotar los primeros edificios, es la sensación de des-reconocimiento e irrealidad que produce lo nuevo.

Esa sensación que no conseguimos quitarnos de encima a veces nos lleva a imaginar que cuando caminamos por Abandoibarra estamos dentro de una maqueta de tamaño gigante.

⁶ Estribillo de la canción popular vasca *Ameriketara joan nintzan* (“Marché a las Américas”). La canción dice así:

“Ameriketara joan nintzan
zentimorik gabe
handik etorri nintzan, maitia
bost milioiren jabe

Txin, txin
Txin, txin,
Diruaren hotsa,
Harekek ematen dit maitia,
Bihotzian poza”

“Fui a las Américas / sin un céntimo. / Volví de allí, mi amor, / dueño de cinco millones. / Txin, txin, txin, txin, / el sonido del dinero. / Él es el que me produce, mi amor, / alegría en el corazón.”

⁷ Calatrava ganó finalmente el juicio. A tenor de la versión del conflicto que ofrece la página de Wikipedia dedicada a *Zubi zuri*, puede decirse que está redactada por el propietario de la pasarela, el Ayuntamiento de Bilbao. Así, en una suerte de venganza a posteriori, la foto principal de la página muestra la pasarela de Calatrava dominada y a merced de las torres gemelas Isozaki que la flanquean.

Como se sabe, una maqueta no es la cosa en sí, sino una representación física de la cosa. Así, por muchos años que hayan pasado, el área de Abandoibarra conserva la rara cualidad de recordar a la representación de la cosa más que a la cosa en sí, de hacer que el paseante se sienta todo el tiempo como el personaje interpretado por Jim Carrey en *El show de Truman* (1998), alguien que vive sin saberlo dentro de un gran decorado de cine, una construcción temporal prefabricada⁸. Si se piensa bien, la sensación es la misma que se experimenta en muchos de los espacios humanizados que cubren la superficie del planeta. Como prueba de ello está la propia *El show de Truman*, que no se rodó en un decorado cinematográfico, sino en *Seaside*, una ciudad de Florida construida a principios de los años ochenta a imagen y semejanza de la *main street* de Disneylandia.

Arquitectura sin raíces

Otro rasgo de la maqueta arquitectónica es que, a pesar de ser un objeto físico tridimensional, es de naturaleza superficial. Es decir, no tiene profundidad ni raíces, no hay capas geológicas por debajo de ella, no está enraizada a un lugar, no tiene historia. Es una superficie sobre la que se alzan objetos y elementos tridimensionales preparados y listos para desaparecer en cualquier momento. Así, tal como le sucede a la mayoría de la arquitectura contemporánea, los elementos arquitectónicos sobre una maqueta o, para el caso, sobre Abandoibarra, nacen con una vocación efímera y temporal. Ésa es la razón por la que mantienen una actitud amnésica e indiferente con el lugar en el que se emplazan, una actitud que les permite afrontar con mejor cara su propia naturaleza pasajera.

Este entender la arquitectura como un producto de “usar y tirar” queda ilustrado con un comentario de uno de los responsables de Bilbao Ría 2000 en 2004. Realizado en privado, respondía a otro en el que se ponía en cuestión la conveniencia de la forma y el contenido de *Zubiarte*, el centro comercial diseñado por el estudio de Robert Stern ese mismo año. Pasado el tiempo, su forma –que se parece a la de un *shopping mall* de Las Vegas– y su contenido –idéntico al de un *shopping mall* de Las Vegas– se han fundido armónicamente con el resto del paisaje. El comentario, que se conoce de segunda mano, decía lo siguiente: “Pero, ¿qué importa? Al fin y al cabo, dentro de veinticinco años habrá sido demolido y otro nuevo edificio lo sustituirá”. Ya han pasado doce años desde entonces.

Sígase con la figura de la maqueta arquitectónica sin raíces. Una de las ventajas de no tener raíces es que uno puede moverse. Moverse con la misma libertad con la que lo hacían en los años veinte y treinta los rascacielos neoyorquinos en *Skyscraper*

⁸ Siguiendo con la idea del edificio del Guggenheim-Bilbao o, para el caso, de la arquitectura contemporánea como una arquitectura “temporal permanente” que recuerda a Las Vegas y Disneylandia a la que apunta JG Ballard en “The larval stage of a new kind of architecture” (*The Guardian*, 08/10/07) y que se recoge en el apartado 4.4.

Symphony y 42nd Street. Hace menos tiempo, en 2014, varias maquetas arquitectónicas bailaron juntas una danza al ritmo de la música de Pierre Boulez y la coreografía de Tino Sehgal (1976). Lo hicieron dentro de una sala de exposiciones. Cada maqueta se aparecía como una *prima ballerina* que componía un cuerpo de baile con otras *prima ballerina*. Sucedió en Arles, en la fundación Luma. Cada una colocada sobre una mesa con ruedas, todas compartían un parecido familiar. No era de extrañar. *Solaris Chronicles* recogía una selección de los edificios diseñados por Frank Gehry⁹. Entre ellos, el Guggenheim-Bilbao.

SEGUNDA PARTE: TIEMPO Y GEOLOGÍA

Una habitación con vistas cambiantes

Soy una de las “dos mujeres moscovitas” de la escena de la película de Medvedkin con la que comenzaba “Horizontes lejanos”. Tocada con el clásico pañuelo de proletaria revolucionaria, me afano “en las labores domésticas” y miro hacia donde señala mi compañera, hacia la ventana del fondo. Al otro lado “se desarrolla una escena insólita”:

“El edificio de enfrente se desliza hacia la izquierda de la pantalla con la majestuosidad con la que un trasatlántico surca el océano”.

Pero lo cierto es que no soy una de las “dos mujeres moscovitas” con pañuelo a la cabeza, no estoy dentro de una película y no he visto nunca algo así. Lo más cerca que he estado de una escena de ese tipo al otro lado de la ventana fue por imagen interpuesta, a través de una fotografía que recibí por correo postal en 1995 en un piso de un sótano del Este de Londres. En el remite, la dirección de la casa familiar: “Deustuko Zubia nº 5, 6ºB. 48.014 – Bilbao”.

El piso en el que pasé la adolescencia se encuentra en un edificio junto al puente de Deusto. La sala y uno de los dormitorios dan a un balcón que mira a la Ría. La fotografía muestra una vista frontal en contrapicado desde el balcón. Es una composición vertical de 15 x 10 cm en papel Fujicolor brillo. De colores vívidos y brillantes y con un dominante cian, está organizada en tres planos: agua, tierra, cielo.

El tercio inferior está ocupado por el agua de la Ría. El color del agua es indeterminado, pero es más azul de lo que lo recuerdo, más incluso que su color actual. Hay marea alta y en el extremo derecho asoma el brazo amarillo de un barco grúa. En el plano medio, en

⁹ *Solaris Chronicles* se desarrolló entre abril y septiembre de 2014. Las imágenes de la exposición pueden verse en la página web de la fundación Luma: <http://www.luma-arles.org/programme/#solarischronicles> (Última consulta: 10-04-17)

primer término, la explanada de los astilleros de Euskalduna. En su centro, junto al muelle, una de las cuatro naves de cubierta alabeada y cubrimiento de metal de Ferronorte, y a su lado, una de las características grúas de carga y descarga de la Margen Izquierda, de brazo y cuerpo rojos y patas azules. De la explanada han desaparecido los edificios auxiliares de los astilleros Euskalduna. Sólo queda el suelo de color gris. Brilla como si hubiera llovido. Tras la explanada vacía, se reconocen la vía del tren de La Naja y la carretera, los árboles del parque de Doña Casilda, los edificios burgueses del centro de Bilbao y, al fondo, el Pagasarri. En el tercio superior, un cielo cargado de nubarrones.

Leo la carta que acabo de recibir en mi piso en un sótano del Este de Londres. Y vuelvo a la fotografía que la acompaña. Todos los elementos del paisaje que a principios de los noventa se veían desde el piso de mis padres están ahí, organizados en tres planos: agua, tierra y cielo. Pero hay algo raro, una incongruencia visual, que sólo reconozco en esta segunda mirada. La grúa roja y azul, una de las que entonces punteaban los muelles del Nerbion desde el puente de La Salve hasta el puerto del Abra, no se encuentra en su puesto habitual en la explanada de Euskalduna. Flota sobre la Ría, la sombra de sus cuatro patas azules proyectada sobre la superficie del agua mientras cuelga de un cable del brazo del barco grúa. Acaba de iniciar un viaje a un lugar del que no regresará nunca. Suspendida en el aire, sus cuatro patas se aparecen como las raíces de una planta que acaba de ser arrancada.

“Bilbao cómo has cambiado”¹⁰

La grúa colgante de la fotografía que recibí por vía postal a mediados de los noventa hablaba de todo lo que entonces ya no estaba y de lo que aún no había llegado. Hablaba de unos cambios profundos que afectaban al paisaje y a la gente que lo ocupaba. A todos ellos asistiría silencioso e impasible el balcón desde el que se sacó la foto en 1995. Como todos los cambios, aquéllos produjeron una serie de violencias que serían legibles, más que a través de rastros y huellas, a través de su ausencia y borrado sistemáticos¹¹.

Lo que ya no estaba era todo aquello cuyo final comenzó una década antes con el desmantelamiento industrial: la sirena del cambio de turno de los astilleros de Euskalduna y, una vez que aquélla dejó de oírse, la lucha de sus trabajadores contra el cierre; los *container* de la Campa de los Ingleses, cada uno con su color y nombre distintivos (Maersk, Evergreen, Hanjin...), todos ellos apilados en un muro de Tetris cuyo ordenamiento variaba de semana a semana; el siempre sorpresivo abrir y cerrarse del puente de Deusto para dejar paso a los barcos cargueros y, siguiendo a aquél, la

¹⁰ Título y estribillo de una conocida bilbainada.

¹¹ Algo que me lleva a preguntarme por lo paradójico de la formulación de que es posible leer las violencias ejercidas en el paisaje a pesar de que sus rastros y huellas han sido cuidadosamente borrados.

descarga de plátanos y la carga de vacas en dirección a los mataderos canarios; el impasible paso del agua turbia de la Ría, un líquido compuesto en un porcentaje difícil de calcular de H₂O y otras sustancias químicas procedentes de los vertidos industriales de Llodio, Galdakao, Ariz, Etxebarri y Bolueta; el olor acre y denso de esa misma sustancia marrón que atravesaba la Ría, y que en verano penetraba hasta el interior de las casas.

Lo que aún no había llegado lo haría pronto, con la retirada de la última grúa. Mientras escribo esto en 2016, trato de confeccionar una lista de imágenes que describan lo que estaba por venir, aquello que ahora mismo se ve desde el balcón de la fotografía. Pero no soy capaz de pensar en términos de imágenes fragmentarias e impresiones vívidas. Lo que me vienen a la cabeza son generalidades, conceptos, abstracciones: un paisaje nuevo que recuerda el de una maqueta ampliada a tamaño real; un paisaje nuevo que habla de la apuesta por un nuevo modelo productivo centrado en el sector servicios¹²; un paisaje nuevo que describe un fenómeno de éxito global, ejemplar, irreplicable, estudiado en las universidades de todo el mundo y conocido como “efecto Bilbao”¹³.

Pero esta lista de generalidades se me presentan ahora mismo algo sobadas, demasiado sabidas; de tan oídas, poco creíbles. Porque, en los últimos veinte años, la historia del “efecto Bilbao” –fenómeno de naturaleza mediática y de consecuencias económicas, sociales, políticas y culturales– ha sido glosada como si se tratara la historia del efecto Doppler o del efecto Faraday; es decir, como si fuera el relato de un fenómeno físico cuyo resultado se deriva de la feliz confluencia de una serie de factores en una ecuación del tipo $a+b+c-d=e$. Pero, como se sabe, y tal como ocurre en la vida, en el mundo de los fenómenos físicos las condiciones nunca permanecen fijas y estables, algo que por el contrario sí sucede en una maqueta.

Y las cosas sin duda han cambiado, alejándose inexorablemente de lo planificado, de lo que se consideraba deseable. Así, otras vistas generales y otras generalidades se proyectan sobre Abandoibarra, un lugar que ahora mismo se me aparece como: un paisaje sin historia, sin rastros ni huellas de lo que por allí ha pasado; una maqueta que, a pesar del paso del tiempo, de la llegada de la crisis y del súbito parón del crecimiento, aún conserva la pátina absurda de lo recién estrenado; un símbolo intacto de todo lo que se

¹² Que sustituye al sector industrial, que implica una inusitada fiebre constructiva y un boom inmobiliario sin precedentes y produce unos nuevos usos relacionados con el consumo cultural y el paseo incesante de turistas y vecinos por los antiguos muelles.

¹³ Conocido en el contexto vasco como “efecto Guggenheim”, el “efecto Bilbao” define un fenómeno irreplicable por el cual una ciudad de una región europea significada por la defensa tozuda de una identidad étnica minoritaria, inmersa en un conflicto político y en pleno declive económico logra colocarse en el mapa mundial y relanzarse a través de la importación de la sucursal de un museo estadounidense dentro de un edificio icónico ideado por un arquitecto estrella. Irónicamente, la sucursal del museo privado americano se erigirá en el símbolo identitario más reconocible de esta región. El fenómeno, impensable tiempo atrás, no resulta extraño en medio de los procesos de disolución ideológica de los signos en la era del capitalismo avanzado.

sabía que no debería ser pero fue, del progreso y el crecimiento a cualquier precio y caiga quien caiga; un gran decorado incomprensible para el fin de un mal sueño y el comienzo de otro.

Viaje relámpago

El mismo año en el que alguien de mi familia sacó la fotografía desde el balcón y fijaba una vista llamada a desaparecer del otro lado de la Ría, Carta Blanca, un proyecto comisarial francés dirigido por Corinne Diserens y asistido por Frank Larcade, se acercaba a Bilbao con las mismas intenciones: marcar y señalar la ciudad en un momento de cambio. Su proyecto *Puente... de pasaje* planteaba una serie de intervenciones in situ de distintos artistas: Dennis Adams, Sylvie Blocher, Willie Doherty, Marcelo Expósito, Francis Gomila, Federico Guzmán, Mona Hatoum, Wendy Kirkuk y Pat Naldi, Hans-Peter Kuhn, Roman Signer.

Recuerdo el desembarco de los nombres internacionales en la ciudad como algo nuevo e inusitado. Porque, en 1995, la globalización del arte era una realidad aún en germen. Muy poco tiempo más tarde, las bienales y las exposiciones internacionales comenzarían a proliferar de la misma manera que lo estaban haciendo los viajes *low-cost*. De pronto, todos viajábamos a todas partes, artistas incluidos, y los que antes eran “artistas locales” ahora eran “artistas internacionales”.

Recuerdo el momento de excitación, el entusiasmo y la expectativa ante lo que estaba pasando. De repente, todo parecía posible, y lo hacía gracias a un desarrollo económico global que llevaba aparejado un desarrollo del sistema del arte contemporáneo. Podría argumentarse que estos dos desarrollos interrelacionados no implicaban necesariamente el del arte en tanto que proceso y práctica, y que los artistas trabajaban entonces ajenos a los boom y los fenómenos de moda. Pero eso sería engañarse, una falsedad, creer que la práctica del arte se da al margen de los condicionantes que afectan al resto del mundo¹⁴.

En 1995, dejé el sótano del Este de Londres, y vine a pasar el verano a casa. Asistí a un par de intervenciones de *Puente... de pasaje*. La mayor parte tuvieron como escenario central el Puente de Vizcaya, más conocido como Puente Colgante. La elección del marco no era casual. Inaugurado en 1893 y el primero en su tipología, el puente transbordador que unía la Margen Izquierda –el lugar de emplazamiento de las fábricas y las viviendas de la mano de obra industrial– con la Margen Derecha –el lugar de

¹⁴ En este sentido, hay que destacar el papel jugado por un equipamiento público como Arteleku –él mismo evidencia del crecimiento inusitado del sistema del arte contemporáneo a finales del siglo pasado– en Donostia-San Sebastián en el desarrollo tanto de la producción artística como de la inscripción del País Vasco en las redes globales del arte. Así, paralelamente a la organización de *Puente... de pasaje* en Bizkaia, Corinne Diserens dirigió ese mismo verano el taller-exposición *Colisiones* en el centro de producción de Loiola.

residencia de los propietarios de las fábricas— simbolizaba el inicio del proceso industrializador de finales del siglo XIX en el País Vasco. El puente de hierro también señalaba el papel jugado por la Ría como eje que articulaba, dividía y espacializaba social, cultural, política y económicamente el territorio.

A las puertas de entrada en un nuevo modelo productivo del que se desconocían aún sus representaciones, *Puente... de pasaje* elegía un símbolo del comienzo de lo que empezaba a dejarse atrás. El texto que Carta Blanca publicó a modo de manifiesto en marzo de 1995 afirmaba que el proyecto expositivo se enmarcaba “en el contexto cultural de las ciudades europeas en declive que miran al futuro con un nuevo espíritu regeneracionista”¹⁵. Las últimas palabras resonaban de manera especial junto al puente de hierro en la desembocadura del Nerbion. Recordaban al Regeneracionismo, el movimiento intelectual que se desarrolló en respuesta a la crisis experimentada por la identidad española hacia finales del siglo XIX.

**Sedimentos, aluviones, vertidos, poluciones, desechos, residuos,
purulencias, fermentaciones, supuraciones, putrefacciones:
catálogo de fenómenos contemporáneos**

El movimiento liderado por Joaquín Costa (1846-1911) tomaba su nombre de un término del campo de la medicina. Implicaba así la idea de un organismo, un cuerpo que, para lograr la “regeneración”, tenía que vencer su “corrupción”. A finales del XIX, el cuerpo al que Costa aludía era la nación española, corrompida por la falta de educación, por el reparto desigual de las riquezas y por modos y políticas viciados y viciosos como el caciquismo, el pucherazo y la alternancia bipartidista de la Restauración borbónica.

En 2016, el diagnóstico regeneracionista del agotamiento de un sistema resuena actual, como si los genes corruptos hubieran pervivido y nunca hubieran llegado a regenerarse. En el Bilbao de 1995, sin embargo, el cuerpo y su cuadro de patologías eran otros. Recuerdo con claridad el momento. Estaba el conflicto armado, que producía un dolor sordo pero punzante, como de bajo continuo, mientras todos pretendíamos que el dolor y el daño no estaban ahí. También estaba el desmantelamiento industrial, el cierre de las fábricas y el paro, y el estado de depresión y desaliento que el proceso provocó en el ánimo de la gente.

Pero lo cierto es que, cuando en los primeros noventa pensaba en Bilbao y en la idea de un cuerpo “corrompido” con unos tejidos que necesitaban ser “regenerados”, a la mente me venía una única imagen, inalterable desde que tengo memoria. Esa imagen era la de las aguas turbias y malolientes que arrastraba la Ría, unas aguas llenas de sustancias

¹⁵ “Carta Blanca: Puente... de pasaje”. Texto firmado por Carta Blanca y publicado en *Journal de L’Institut Français de Bilbao* #3. Bilbao: Institut Français de Bilbao, marzo 1995, p. 29.

tóxicas que se filtraban en la tierra, contaminaban el aire y teñían de un tono entre ocre y plomizo las laderas, los suelo, las fachadas y el cielo, y que parecía corromperlo y ensombrecerlo todo.

Aunque ahora mismo resulte increíble –mientras tecleo y de fondo escucho el estruendo que produce uno de los pequeños y eficientes vehículos de la flota de BilbaoGarbi al otro lado de la ventana–, en los años setenta y ochenta, Bilbao parecía irrecuperable. Tal como la definió Barry Commoner (1917-2012) en 1977, año clave de distopías y *no future*, la ciudad era “un museo de los desastres ecológicos”.

El ecologista y biólogo estadounidense pronunció la frase dentro del simposio “Calidad de vida y medio ambiente” organizado por la Universidad de Deusto. El encuentro estaba financiado por Petronor, la compañía petrolera vasca, un hecho que provocó las protestas de los grupos ecologistas locales, que vieron la iniciativa como una operación de limpieza de cara de las grandes empresas en un momento en el que acometían la construcción de grandes infraestructuras. En sus declaraciones, afirmaban:

“En estos momentos, con la refinería [que Petronor inauguró en Muskiz en 1972], con el superpuerto, con el aeropuerto, con las industrias que se siguen edificando en ambos márgenes de la Ría y con la central nuclear de Lemoiz [cuya construcción Iberduero inició en 1972 y que no llegó a abrirse] estamos en camino de convertir a Bilbao en un lugar inhabitable.”¹⁶

Solares a la espera

El ruido ensordecedor de los BilbaoGarbi; su recorrer obsesivo por aceras y calles peatonales; el penetrante olor a ambientador del agua limpiadora con la que rocían las calles. No hay nada que escape a los “BilbaoLimpio”. Mientras los pequeños vehículos prosiguen su eficiente labor de ocupación militar del territorio urbano, ni se ve ni se huele ni se escucha nada más. Han conseguido taparlo todo. Su objetivo: eliminar la suciedad de una ciudad que trata de aparecer a los ojos de propios y ajenos como eternamente limpia, higienizada, aséptica, desinfectada, nueva, regenerada.

En 2016, la apariencia de maqueta de Abandoibarra parece haberse extendido al resto de la ciudad. Su moqueta ha cubierto con éxito el antiguo paisaje. Los vertidos a la Ría han disminuido drásticamente, mientras los periódicos dan cuenta de las especies animales y vegetales que han reaparecido en sus aguas. En el lugar donde hace treinta años se alzaban decenas de fábricas contaminantes, ahora lo hacen los perfiles de metal y cristal de los modernos edificios que se recortan contra el verde de las laderas. Resulta difícil reconocer en la nueva fotografía el “museo de los desastres ecológicos” de 1977.

¹⁶ Benigno Varillas: “Polémica entre ecologistas y organizadores de un simposio de medio ambiente”. Artículo publicado en *El País*, 24/09/77.

Sustituido por los nuevos museos y centros de cultura y ocio, el viejo museo parece pertenecer a un tiempo que nunca fue.

Pero ese tiempo sí fue. Yo estaba allí y puedo asegurarlo: en 1977 el aire era tóxico e irrespirable y las vistas hablaban de un presente *no future*, aunque entonces no supiera de la existencia de Commoner ni de su paso por Bilbao. Pasaron muchos años hasta que oí por primera vez el nombre del activista del ecologismo. De él me habló Isaías Griñolo (1963) en 2011. Ese año, el artista de Huelva, provincia que ostenta la capitalidad andaluza del capitalismo químico, viajó al País Vasco con el objeto de desarrollar un proyecto para *Las patatas y las cosas* en el centro donostiarra Cristinaenea¹⁷. *Ahí, donde van a ir las dos torres de cristal, mi padre cultivaba patatas* trazaba un recorrido a través de la historia del solar en el que se alzaba la fábrica de fertilizantes Sefanitro y mostraba cómo, aunque es posible borrar los rastros y las huellas de la violencia sobre el paisaje, al final, y a pesar de todo, siempre queda algo, y todo termina aflorando.

Esta particular historia de suelo, codicia, dinero, especulación, contaminación, enfermedad, injusticias y frustración en la Margen Izquierda comenzaba en 1941 con una medida impulsada por la política autárquica franquista: la expropiación a una serie de pequeños propietarios de varios terrenos en Lutzana. En ese emplazamiento, Sefanitro se dedicó durante décadas a la producción de sulfato amónico, ácido nítrico y amoníaco, hasta que, en los años ochenta, la empresa estatal entró en un declive que coincidiría con la reconversión industrial de la zona. De fondo, muy de fondo, estaban también los informes de la OMS, que declaraban Lutzana como el lugar con el “índice de enfermedades cancerígenas y respiratorias más elevado de Europa”¹⁸.

A partir de ese momento, la historia del lugar puede resumirse en una serie de hitos: privatización y venta de la empresa estatal a Fertiberia del Grupo Villar Mir en 1996; recalificación del terreno como terreno edificable en 1998; pelotazo inmobiliario con la venta a mediados de los 2000 de los terrenos a las constructoras Iurbentia y Fonorte; inicio de la demolición de la antigua fábrica en 2007; presentación en 2008 del proyecto de 2.000 viviendas “Puerta de Bilbao”, donde se podría “vivir, trabajar, comprar y divertirse”¹⁹; tras 2008, suspensión de pagos de Iurbentia, demora de la descontaminación de los terrenos, paralización de la promoción urbanística durante varios años y frustración de los propietarios cooperativistas que pagaron unas viviendas en las que a día de hoy muchos aún no ocupan.

¹⁷ Puede consultarse la publicación del proyecto en el siguiente archivo:

http://www.cristinaenea.org/Gestor/nodos/nodo_dok_din/Las_Patatas_y_las_Cosas.pdf (Última consulta: 10-04-17)

¹⁸ Danilo Albín: “Veneno en Baracaldo”. Artículo publicado en *Interviú*. 29/12/2008.

<http://www.interviu.es/reportajes/articulos/veneno-en-baracaldo> (Última consulta: 10-04-17)

¹⁹ Según las declaraciones realizadas en el BEC de Baracaldo en 2008 por los responsables de Iurbentia recogidas en el artículo de Karim Asry “Iurbentia empezará el próximo año los 2.000 pisos del proyecto de Sefanitro”. *El País*. 21/07/2008.

¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?

Ahí, donde van a ir las dos torres de cristal... recogía la historia de Sefanitro entre 1941 y 2011. Una historia que de alguna manera podría describirse como la de un Abandoibarra de periferia que no llegó a ser. Un vídeo de la instalación de Griñolo rendía homenaje desde su título a Commoner. *Los cuatro principios* se articulaba en varias partes que recogían los principios ecológicos establecidos por el biólogo y activista: “Todo está relacionado con todo lo demás”, “Todo va a parar a algún lado”, “Nada es gratis”, “La naturaleza es más sabia”.

Hacia la mitad, el vídeo recoge un inquietante viaje por una carretera llena de curvas entre verdes laderas. Después de lo que se aparece como un deambular sin fin en un día de lluvia, el coche llega finalmente a su destino: una verja pintada de verde con una señal que prohíbe la entrada. Tras la verja se encuentra la celda de seguridad de Argalario, donde se guarda el lindane de los terrenos descontaminados de Sefanitro. Sobre la imagen de vídeo, sobreimpreso, se lee el siguiente texto: “Aquí vive el mal. Ésta es su casa. Y ésta es su celda”. Tal como me contó más tarde el artista por correo electrónico:

“Recuerdo que me llevé dos días buscando la celda, y no la encontraba. Hasta que paré a un señor mayor que iba caminando por la carretera y le pregunté por la celda. Su contestación fue: ‘¿Ves aquel prado verde sin árboles, donde pacen las ovejas sin pastor? Eso es lo que buscas.’”

El mal oculto bajo una capa de césped en una ladera. Mientras tanto, y a la manera de la flotilla de los BilbaoGarbi, un rebaño de diligentes ovejas se encarga de recortar y mantener la hierba a una altura uniforme, como la de la moqueta de fieltro de una maqueta. De ese modo, la hierba de la ladera hace saber que no es un trozo de hierba cualquiera, que es un trozo de naturaleza culturizada, sometida a la entropía antrópica, a las violencias humanas ejercidas sobre el paisaje.

Porque bajo el césped hay otra capa humanizada. Una capa oculta, el mal. Compuesta de sustancias tóxicas, está encerrada dentro de una celda de seguridad. El objetivo de la celda es que las sustancias se mantengan dentro tal como son, como algo extraño, foráneo, ajeno, temporal, estable, separado de la hierba que lo tapa y de los estratos geológicos bajo ella. Como la porquería escondida debajo de la alfombra, ese algo sepultado está dispuesto a aflorar en cualquier momento.

Flecos urbanos

El pasado como porquería bajo la alfombra. En el caso de Bilbao, para encontrar el borde de la moqueta y ver lo que hay bajo ella hay que distanciarse de la escenografía de

Abandoibarra y adentrarse en las zonas periurbanas y de transición. Con ese fin, te alejas un poco de las vistas del Guggenheim y otros edificios singulares junto a la Ría.

El desplazamiento me devuelve a “Horizontes lejanos” y al libro al que servía de texto introductorio, el catálogo del premio *Gure Artea* en 2008. Una de las obras seleccionadas, *Enekuri PL Sign* de Mikel Eskauriaza (1969)²⁰, recogía una de esas zonas periurbanas y de transición donde las viviendas semirurales y las fábricas que llevan allí décadas cohabitan en una mezcla reconcentrada con los centros comerciales y las infraestructuras de reciente construcción.

La serie de cinco composiciones fotográficas, dos planos y ocho fotografías de documentación retrata una zona que conozco bien. En los años setenta pasaba en autobús por el alto de Enekuri dos veces al día. El improbable mirador de Enekuri ofrece una vista privilegiada al paisaje que se despliega debajo. Digo “privilegiada” porque la panorámica desde allí arriba –desde lo alto de una ladera que desciende en forma de anfiteatro hasta precipitarse en los meandros de la ría de Asua al fondo del valle– es dramática y espectacular. Digo “improbable” porque, a pesar de su fotogenia, la vista da a ver un paisaje híbrido y anómalo, donde el verde de la vegetación se ve punteado y ensuciado por décadas de febril e intensiva actividad industrial.

El paisaje que se ve desde arriba ha cambiado desde los años setenta, aunque no demasiado. Así, a pesar de que algunas fábricas han desaparecido, la mayoría continúan activas (Indumetal, ahora Befesa Zinc Comercial e Indumetal Recycling, Pinturas Juno...). A aquéllas se han sumado dos centros comerciales y un tanatorio. Por su parte, poco ha cambiado en los meandros de la ría de Asua. Apenas un arroyo, sigue arrastrando con morosa parsimonia los vertidos de la industria química, mayoritaria en la zona, hasta su desembocadura en el Nerbion medio kilómetro más abajo, a la altura de Sefanitro. Cuando se pasa en coche, el olor es metálico, algo menos fétido que entonces.

Lo que sí ha cambiado en el paisaje han sido las carreteras que lo atraviesan. Con el paso de los años las vías que conectan el valle del Nerbion con el del Txorierrri se han ensanchado y multiplicado, formando una red densa y tupida de autovías de seis carriles que confluyen en la parte baja del valle. Compuesta en su mayoría por viaductos que sobrevuelan el suelo sin tocarlo, la trama recuerda vagamente a un Scalextric, aunque también al *Futurama*, la maqueta financiada por la General Motors en la Exposición Universal de Nueva York de 1939, y a *Il Monumento Continuo*, la trama distópica de viaductos que rodeaban la Tierra como una bolsa de naranjas, y que en 1969 imaginaron los arquitectos radicales italianos Superstudio.

²⁰ La serie puede verse en <http://www.mikeleskauriaza.com/enekuri/images/> (Última consulta: 10-04-17)

Bajo los adoquines, la playa

En ninguna de las cinco composiciones centrales de *Enekuri PL Sign* se encuentra rastro alguno de las autovías. La razón es que éstas no son el objeto de las fotografías, sino el punto de vista desde el que se mira. Así, las fotos no han sido sacadas desde el mirador del alto de Enekuri, sino justo desde las partes laterales y bajas del valle, desde varios arcones, y con la cámara dirigida a la ladera en forma de anfiteatro.

El protagonista de las cinco composiciones es un elemento distintivo de la zona de Enekuri-Asua que no ha cambiado en todos estos años. Él es en parte responsable de que el paisaje de la zona tenga ese aire anómalo y extravagante, entre inacabado y terminal, que me recuerda la escena final de *El planeta de los simios* (1968).

El elemento distintivo se encuentra en un lateral del alto de Enekuri. Desde la carretera, resulta difícil determinar qué es esa estructura aterrazada que parece muchas cosas sin llegar a ser ninguna. De lejos, podría ser una cantera abandonada, una mastaba de la Antigüedad escondida entre el paisaje, un mirador panorámico de hormigón que no llegó a terminarse por falta de presupuesto, una extravagante emergencia geológica. Sea lo que sea, mientras preside imperturbable la ladera, su estado es de abandono y ruina.

In situ, la cosa cambia. Las ocho fotos de documentación de la serie *Enekuri PL Sign* se acercan a eso que desde el coche no se sabe bien qué es (construcción arquitectónica, herida en el paisaje, elemento geomorfológico, ruina casual). Las imágenes muestran que el terreno aterrazado con muros en talud tantas veces visto desde la carretera está cubierto de un material industrial en forma de cojines pegados los unos a los otros que brilla y no es hormigón.

El artista me cuenta que cuando llegó allí en 2008 el suelo bajo los pies se aparecía esponjoso y quebradizo, como hecho de polvo compactado. También que desconoce la naturaleza concreta del material industrial, pero que lo más seguro es que proceda de un vertido de residuos de una de las industrias química de la zona, y que puede que sea flúor. De pronto, olvido a Charlton Heston a caballo en una playa desconocida con unas ruinas conocidas al frente. Otras imágenes sustituyen a las de la película de 1968: las de la serie de vertidos de productos industriales que Robert Smithson realizó un año después²¹. Lo que cambia en *Enekuri PL Sign* es que, para cuando la cámara fotográfica ha llegado al escenario, los camiones hace ya tiempo que han desaparecido.

²¹ En referencia a *Asphalt Rundown*, *Concrete Pour* y *Glue Pour*. Una vez más a lo largo de este conjunto de textos, Smithson.

Ruinas al revés, palimpsestos geológicos²²

Regreso a las composiciones centrales de la serie. No son registros documentales, son fotografías resultado de una serie de operaciones sobre la imagen. Esas intervenciones, que se superponen a una intervención humana previa, la del vertido de flúor, dotan al paisaje de un aire tan irreal como hiperrealista. Cinco vistas de la ladera del alto de Enekuri con el promontorio aterrazado en el centro. Sobre éste, y a la manera del conocido letrero gigante que recibe al visitante de Hollywood²³, unas letras mayúsculas blancas *sans serif* saludan a los automovilistas que pasan por las autovías. En cada fotografía, un letrero diferente: “Todo va bien”, “No digo que no”, “Menos que nada”, “Paradigma de lo cool”, “Pillow Lavas”. Los mensajes parecen decir justo lo contrario de lo que dicen.

El último anuncio da título a la serie *Enekuri PL Sign*. Lava acojinada o almohadillada es el nombre de una peculiaridad geológica de la zona que describe el afloramiento de coladas de lava durante el Cretácico hace 90 o 70 millones de años. En la Península Ibérica es posible encontrar el fenómeno en zonas muy concretas del País Vasco, entre ellas, Enekuri. De textura porosa, debido a que durante su erupción los gases salieron junto a la lava, las *Pillow Lavas* presentan formas almohadilladas con una parte superior convexa.

Las residuos de flúor del Antropoceno y los cojines de lava del Cretácico. Dos formaciones rocosas unidas en un anuncio publicitario (una como soporte, la otra como mensaje) ideado para verse desde los vehículos que atraviesan la red de carreteras, o el paisaje de *Enekuri PL Sign* como síntoma de lo contemporáneo. Así, el tiempo histórico no se configura ya a la manera de los depósitos sedimentarios, donde un periodo se superpone a otro reposada y ordenadamente. Lo hace a la manera de los movimientos geológicos, procesos dinámicos que producen un paisaje inestable, compuesto de estratos mezclados de tiempos distintos, de elementos de continuidad y ruptura, de pervivencias, anacronismos, coexistencias y discontinuidades.

²² Según la Wikipedia, un palimpsesto geológico es “un cauce cuyo patrón de drenaje ha sido modificado súbitamente en relación al tiempo geológico, pudiendo evidenciarse ambos patrones como resultado del proceso”.

²³ En referencia al conocido como *Hollywood Sign* en Monte Lee.

TERCERA PARTE. FANTASÍA TROPICAL, PROSA ATLÁNTICA

Después de la digresión, regreso a la zona 0 del “efecto Bilbao”. Vuelvo a Abandoibarra y a las preguntas ucrónicas (“¿qué hubiera sucedido si...?”) que formulaba “Horizontes lejanos”. Todas ellas pueden resumirse en una sola pregunta: ¿es posible pensar en relatos distintos del conocido, imaginar otras vistas que no sean las que contemplamos ahora mismo desde la ventana, las de una ciudad indiferente e indistinta a la ribera del río?

En respuesta a la pregunta, imagino una escena en lo que ahora se conoce como Abandoibarra, pero que sin embargo no soy capaz de reconocer como Abandoibarra, esa denominación de nuevo cuño que ha homogeneizado y hecho desaparecer las toponimias previas de un área de la ribera del Nerbion. Tampoco soy capaz de asegurar en qué momento sucede la escena, si en un pasado reciente, o en un futuro lejano. En ella, dos grupos de gente marchan en dirección al puente de Deusto. Uno de ellos lo hace desde la explanada de Euskalduna situada a un lado del puente; el otro, desde el otro lado, desde la Campa de los Ingleses. Parece que marcharan el uno al encuentro del otro, aunque no puedo asegurar si saben de su mutua existencia.

En el lado de la Campa de los Ingleses, un desfile carnavalesco. La multitud la componen hombres, mujeres y niños de distintos orígenes étnicos. Hace calor. El cielo está azul y luce el sol. La gente va disfrazada y con las caras pintadas. Algunos llevan máscaras y antifaces y van vestidos con traje de baño. Llevan pancartas y banderas de colores brillantes. No soy capaz de leer sus mensajes. Su avance es cadencioso. Bailan y cantan, parece que en son de protesta. En cualquier caso, sonríen con gesto distendido. No entiendo bien sus cánticos. Detrás de la multitud, se adivinan palmeras y unos árboles tropicales. Ni rastro de las grúas de los muelles de la Campa de los años ochenta y los árboles del paseo de Abandoibarra de años más tarde.

Mientras tanto, al otro lado del puente, en los terrenos de los astilleros de Euskalduna, otra multitud. Esta vez, compuesta de hombres. Van ataviados con mono azul y casco. Quien no lleva mascarilla, se tapa la boca y la nariz con un pañuelo atado a la nuca. Parapetados tras unas barricadas de cascotes de cemento, van armados de tirachinas. Lanzan proyectiles al otro lado, tuercas en su mayoría. Bajo el mono, llevan jerséis y camisas. Hace frío y ha llovido. El suelo está mojado y hay humo por todas partes. Poco a poco, van ganando terreno. El avance es lento y costoso. Los rostros de los hombres acusan el cansancio tras pasar horas bajo la lluvia. Tienen los miembros rígidos y entumecidos. Cualquier cosa puede pasar cuando los dos grupos se encuentren bajo el puente.

Desglose de una escena en dos grupos...

Pero lo cierto es que los dos grupos nunca llegaron a toparse el uno frente al otro. Nunca se dio ese encuentro final entre las dos tribus afterpunk, la de los danzantes medio desnudos de rostros pintados y la de los hombres mal vestidos y abrigados de rictus tenso y cansado. Difícil asegurar cómo habría acabado el encuentro –una batalla campal, un abrazo fraterno...– si realmente hubiera tenido lugar.

Sin embargo, los dos grupos sí existieron, aunque lo hicieron en momentos y lugares separados. Los hombres de mono eran, ya se habrá imaginado, los trabajadores de Euskalduna, embarcados a lo largo de 1984 en una batalla contra el cierre de los astilleros. Algo de lo que digo más arriba no es totalmente cierto: los trabajadores nunca llegaron a avanzar un solo palmo más allá de las barricadas. La suya fue una guerra de posiciones y desgaste en la explanada de Euskalduna, una guerra sin esperanza que forma parte de la prehistoria del “efecto Bilbao”. Recuerdo entrever desde el balcón de la casa de mis padres sus figuras huidizas tras las barricadas, mientras lanzaban proyectiles en dirección al puente de Deusto.

La otra escena es de 2003. No sucedió en los muelles de la Campa de los Ingleses, sino al otro lado del Atlántico, en el paseo de la playa de Ipanema. Fue durante las fiestas de carnaval de Rio de Janeiro. La comunidad de artistas de la ciudad marchaba en un desfile callejero. El lema del *bloco de rua*, Vade Retro, era explícito: los artistas le decían *Go Home!* a la fundación Guggenheim y a su proyecto de instalar una sucursal en la ciudad. De ellos sé a través de las imágenes que me han enseñado más tarde.

... y un tercer grupo que entra en escena

Entre las dos escenas distan veinte años y miles de kilómetros a un lado y otro del océano. Sin embargo, una línea tenue y delgada las une. En medio de ella me encuentro con otra escena de grupo, más pequeño en esta ocasión. El escenario es una habitación amplia de paredes blancas. Es 1994 y los participantes de “Intervenciones urbanas”, el taller que Antoni Muntadas dirigió aquel año en Arteleku, visitan las oficinas del museo Guggenheim-Bilbao en un piso de Alameda Mazarredo. Las fotografías muestran a los participantes del taller mirando la maqueta del futuro edificio con rostros serios y circunspectos mientras atienden a las explicaciones del director del museo, Juan Ignacio Vidarte. Tres años más tarde se inauguraba el museo.

Ricardo Basbaum era una de esos artistas que miraban la maqueta de perfiles futuristas con ojos atentos y preocupados. Una década más tarde, participaría en *artesisuais políticas* organizadora del desfile del *bloco* Vade Retro. Gracias a la presión de la plataforma de artistas y al diálogo que entabló con Eliomar Coelho, un político local

dispuesto a mediar, aquélla logró paralizar la enésima iniciativa de apertura de una sucursal del Guggenheim en una ciudad del mundo.

Pasadas dos décadas desde aquélla su primera visita, Basbaum viajó de nuevo a Bilbao en mayo de 2014. Lo hizo con motivo de una invitación de Bulegoa z/b, oficina de arte y conocimiento en la que trabajo, a participar en *Abriendo un happening de Allan Kaprow*, una colaboración de la oficina de arte y conocimiento de Bilbao con el artista brasileiro y la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona²⁴.

Como nos comentó entonces, Bilbao se le aparecía cambiada, aunque lo cierto es que eso mismo puede decirse de cualquier otra ciudad del mundo. Durante una reunión nos mostró un material del que nos había hablado, y que le habíamos pedido que trajera de Rio. Era material documental, que recogía la movilización de la plataforma *artvisuais políticas* contra la iniciativa del Guggenheim-Rio de Janeiro. La documentación consistía en una serie de cartas, artículos, manifiestos y *flyers*, así como unas fotografías y un vídeo.

Gigantes y cabezudos

En mi casa en mayo de 2014. Miro junto a otras cuatro personas el vídeo de un alegre desfile de carnaval por el paseo de la playa de Ipanema. No puedo evitar comparar lo que sucede en las imágenes con lo que queda fuera de la pantalla del portátil, con la ciudad de Bilbao en contracampo. El éxito en 2003 de la comunidad artística carioca frente al éxito de la *joint venture* del Guggenheim-Bilbao y las instituciones vascas en 1996. El éxito de David contra Goliat en Rio de Janeiro frente al éxito de Goliat contra David en Bilbao. A tenor de los resultados, parecería que el David vasco no estuvo a la altura de las circunstancias, que la comunidad artística local no supo reaccionar cuando a principios de los noventa se supo del proyecto, que no protestó como debía haberlo hecho. Que no supo, que no quiso, que no pudo.

Pero lo cierto es que cuando ahora me hago la pregunta “¿Cómo hubiera sido un Bilbao sin museo Guggenheim, un Bilbao sin ‘efecto Bilbao’?” no encuentro una respuesta ucrónica convincente. El fenómeno se me aparece como si fuera un fenómeno físico inevitable. No consigo imaginar otra alternativa. La razón tal vez sea que soy una de esas personas de natural pesimista-fatalista-conservador-inmovilista a las que cuesta imaginar la realidad de manera diferente de la que ya es.

²⁴ <http://www.bulegoa.org/abriendo-happening-allan-kaprow-self-service-1966-2014-con-ricardo-basbaum> (Última consulta: 10-04-17)

David cansado y giratorio²⁵

Pero ésa no es explicación suficiente. Trato de recordar cómo fue la pelea entre David y Goliat que se desarrolló en Bilbao en aquellos años. Y noto una diferencia significativa con respecto del enfrentamiento de Rio. El papel de David del arte en el País Vasco no le correspondía –aunque la comparación con el caso brasileiro así llevara a pensarlo– al colectivo de artistas locales. El título de “el ungido”, “el fugitivo”, “el futuro rey de Judá”, “el profeta”, hacía tiempo que lo ostentaba Jorge Oteiza.

Escultor y poeta, Oteiza llevaba medio siglo ejerciendo el papel del gran antagonista, el inventor y constructor de fábulas colectivas, el diseñador de proyectos de futuro sin futuro, el poeta profético y colérico que se enfrentaba una y otra vez al “funcionario efedelario”²⁶, el “lagarto”, el “fontanero”, ése que en lugar de un “arte funcional” busca un “arte funcionario”, ése que canta con “voz agradecida”, el que siempre acaba ganando.

Difícil glosar todo lo que hizo (y, sobre todo, lo que no hizo pero proyectó hacer) este heredero del desasosiego y el vitalismo unamunianos desde que a finales de los años veinte iniciara su carrera como artista en Donostia-San Sebastián²⁷. Tal vez sea suficiente señalar que en 1959 decidió abandonar la práctica escultórica al dar por clausurado su “Propósito experimental”²⁸, y que a partir de ese momento extendería su actividad incansable y crítica a la poesía, el ensayo²⁹, la filología, el cine y los proyectos culturales.

Hacia septiembre de 1991, cuando salió a la luz el acuerdo entre la Fundación Guggenheim y las autoridades vascas, habían pasado ya muchos años y muchas cosas. Desencantado de todo y de todos, Oteiza vivía retirado en su casa de Alzuza, cuidando de su mujer, Itziar Carreño, que fallecía poco tiempo después, en diciembre. Atrás quedaban los muchos proyectos fracasados del artista, el último de ellos, el centro cultural para la antigua Alhóndiga de la ciudad de Bilbao que ideó en 1988, un proyecto del que me pregunto si no terminó sirviendo de inspiración para los políticos vascos cuando Thomas Krens se les presentó con su oferta de sucursal del museo neoyorquino³⁰.

²⁵ *Cansado y giratorio* es el título de un poema que Jorge Oteiza publicó en 1966.

²⁶ En el poema *Androcanto y sigo* de 1954. En Gabriel Insausti (ed.): *Edición crítica de la poesía completa de Jorge Oteiza*. Fundación Oteiza Museo Fundazioa, 2006, pp. 219-283.

²⁷ Un momento que compartió con amigos y colegas como José Manuel Aizpúrua (1902-1936), Narkis Balenciaga (1905-1935) o Nicolás de Lekuona (1913-1937).

²⁸ Iniciado en 1950, el “Propósito experimental” consistirá en una rigurosa puesta en práctica de planteamientos teóricos que profundizarán en el vacío y la ausencia, conceptos que, siguiendo con una voluntad de trascendencia y totalidad, el escultor analizará desde las perspectivas de la forma, el espacio, la metafísica o la teología.

²⁹ Ejemplo de su prosa poética será *Quousque Tandem...! Ensayo de Interpretación Estética del alma vasca* (1963). Primero en una trilogía “sobre nuestra identidad”, se convertirá en el texto de referencia para generaciones de jóvenes, no sólo artistas, en el País Vasco. Articulado en un discurso imparable y desbordante, este libro en proceso edificará a través de una amalgama de elementos filológicos, metafísicos, estéticos, religiosos y etnográficos una cosmogonía renovada de lo vasco.

³⁰ Como también se adelantaría al actual centro de ocio y cultura inaugurado en el mismo lugar en

llevaba tiempo establecido e institucionalizado en el contexto local. Ahí estaba la campaña de conciertos y festivales *Martxa eta borroka* (“Marcha y lucha”) organizada por Herri Batasuna, el partido de la izquierda nacionalista vasca, que acompañó y también capitalizó durante los años ochenta un fenómeno subcultural de aquellos años, el rock radical vasco.

Trato de recordar el arte y los artistas de los primeros años noventa en el País Vasco. Nadie que conozca llegó a apropiarse del par “fiesta y protesta”. En el contexto socio-político traumático y traumatizado del momento, hacerlo resultaba inapropiado, impropio, incongruente, incómodo. Algo que sí recuerdo es que gran parte del colectivo del arte gravitaba entonces alrededor del centro de producción Arteleku en Donostia-San Sebastián. Fundado en 1986, a lo largo de dos décadas el centro encarnaría en cierto modo el espíritu de los proyectos pedagógicos continuadamente frustrados de Oteiza.

Arteleku, en euskera el “lugar del arte”, fue vivido por muchos como un lugar propio. Y, desde esa posición, el proyecto del Guggenheim-Bilbao se veía, más que como un contramodelo, como una cosa ajena, una extraña nave espacial plateada venida de otra galaxia, la de las especulaciones inmobiliarias, los cálculos políticos, las operaciones bursátiles y los cómputos electorales.

Los años en los que la nave comenzó a iniciar su aterrizaje coincidieron con un momento en el que los artistas locales empezaban a asumir con respecto del contexto complejo y problemático que les rodeaba –caracterizado por un conflicto político-identitario, en el cual el Guggenheim-Bilbao irrumpiría como elemento disolvente– un rol no disímil de aquél que asume el antropólogo participante. Iniciativas venidas de otros lugares como la del colectivo Carta Blanca o el taller de Muntadas se sumaron a esas labores de observación, acrecentando entre la comunidad artística “aborigen” la sensación de ser un objeto (merecedor) de estudio a nivel global³⁴.

³⁴ Por aquellos mismos años, y desde los Estados Unidos, uno de los antropólogos de referencia de la “cuestión vasca” (paradójicamente, y contraviniendo los principios de la disciplina antropológica, que exigen una relación de alteridad con respecto de lo estudiado, los antropólogos de referencia de la cuestión vasca son, sí, acertó querido lector, vascos), Joseba Zulaika, se ponía manos a la obra en la redacción de *Crónica de una seducción*. El libro, que se publicaría en 1997, el mismo año que se inauguraba el museo Guggenheim-Bilbao, trataba sobre los orígenes del “efecto Bilbao”, un fenómeno por el cual a un conflicto moderno (un conflicto identitario planteado en clave de antagonismo entre dos grupos) las instituciones públicas vascas trataban de ofrecer una solución postmoderna.

¿A qué nos referimos con lo de la “solución postmoderna”? Según Baudrillard en *Simulacro y simulaciones* (Jean Baudrillard: *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2004), la postmodernidad es la época del “simulacro”. Siguiendo con la afirmación, la imagen de las cosas “precede” a éstas y es la imagen la que en último término “engendra” las cosas. En el caso vasco, “la cosa” era la conflictiva realidad política. Así, podría decirse que con el proyecto del Guggenheim-Bilbao, las instituciones públicas vascas pretendían crear una nueva imagen del País Vasco que disolviera el conflicto socio-político a través del empequeñecimiento de su dimensión mediática y su sustitución por una nueva imagen, la de la nave espacial plateada diseñada por Gehry.

Para qué medir cuando ya se conoce el terreno

Como cualquier disciplina con aspiraciones científicas, la antropología requiere de una distancia metodológica. Más aún cuando lo observado es algo cercano, casi propio. En el contexto cargado del País Vasco del último tercio del siglo pasado y de la primera década del actual, la distancia –su exceso, su falta– era, así lo recuerdo, una cuestión omnipresente en el debate público.

El concepto de distancia precisa de tres elementos: dos puntos y el espacio que media entre ellos. Dos puntos, como los de las posiciones de dos ejércitos, y un espacio intermedio, el del campo de batalla en el que aquéllos se enfrentan. Así, el debate público de aquellos años en el País Vasco asumía la estructura esquemática y sin grises de una situación de campo de batalla. En éste, combatían dos categorías identitarias excluyentes: “nosotros” y “ellos”. En una situación de guerra, todo aquello que queda entre los dos frentes está fuera de lugar, a descubierto, en campo abierto, a tiro.

Recuerdo una figura habitual en la retórica político-mediática de aquellos años. “Los equidistantes” (el término se utilizaba generalmente en plural) describía y agrupaba un conjunto heterogéneo, toda aquella gente que no encajaba en las categorías identitarias excluyentes de “nosotros” y “ellos” que dominaban el paisaje socio-político. Al recordarlo, caigo en la cuenta de lo lejos que se me aparece el paisaje al que pertenecían los equidistantes. Ha pasado tiempo, aunque tampoco tanto. Ahora, otras figuras y otros términos acaparan el paisaje de campo de batalla, que se presenta más confuso y complejo. En este nuevo despliegue resulta difícil situar e identificar los “nosotros” y los “ellos”. Todo andamos corriendo de aquí para allá, a descubierto, en campo abierto, a tiro.

Realizo una búsqueda en el ordenador del término “equidistante”. Me encuentro con un archivo de Word con el nombre “maitatua.doc” (“amado.doc” o también “amada.doc”). Lleva fecha del 27 de diciembre de 2003, el mismo año en el que se celebró la marcha de carnaval del *bloco* Vade Retro. El contenido está escrito en euskera y el encabezamiento dice “Urte bukaerako kronika”.

“Crónica de fin de año”, me digo, debe de hacer referencia a algún texto que estaba escribiendo para el *Mugalari*. Pero no recuerdo haber escrito el artículo para el suplemento cultural del diario *Gara* en el que entonces colaboraba³⁵, y cuando comienzo a leer me doy cuenta de que lo que tengo delante no es un texto de prensa, sino una serie de anotaciones, más propias de un diario personal que tampoco recuerdo haber

³⁵ Publicado entre 1999 y 2011, el suplemento cultural del diario *Gara* contenía un apartado dedicado a las artes visuales coordinado de forma independiente por distintos profesionales de la comunidad artística local. Su aparición se interpretó como un cambio desde el interior del periódico de la izquierda abertzale. A lo largo de una década pasada el *Mugalari* se convirtió en lugar de encuentro e intercambio de la comunidad artística local.

mantenido. Por un momento, las notas me llevan a un momento en el que ya no estoy. Me sorprende. Son unas notas tristes. Me doy cuenta de todo el tiempo transcurrido desde entonces. Las cosas, no sólo el aspecto de Bilbao, han cambiado.

Las notas tristes hablan de la tergiversación de las versiones, del deseo de explicarse, de la frustración que produce no lograr hacerlo y de la escenificación del enfrentamiento. Una de las anotaciones dice: “Maitatuak edo ulertuak izatea. Ez dakigu zer nahi dugun izan. Baina inuzenteak ez gara izango.” (“Ser amados o comprendidos. No sabemos lo que queremos ser. Pero no seremos inocentes.”). Todo me resulta raro y lejano. Sigo leyendo y se me hace claro: estas notas tristes y personales hablaban de la situación socio-política del País Vasco en aquel momento.

Hago un breve repaso de aquel año en busca de ayuda. Me centro en los titulares de los periódicos de 2003. Recuerdo en febrero el cierre por orden judicial del diario *Egunkaria*, el único diario publicado en euskera³⁶; en abril, el fallecimiento de Oteiza; en septiembre, la aparición de *Vaya semanita* en ETB2, el programa de la cadena en castellano de la televisión pública vasca que ironizaba sobre cuestiones hasta entonces intocables como la violencia o el enfrentamiento entre los distintos “nosotros” y “ellos”.

El programa televisivo no fue el primero en emplear el distanciamiento, en su caso, irónico, como método crítico. Desde finales de la década anterior –y coincidiendo con una evolución de la percepción social del conflicto político marcada por, entre otros, la aparición del movimiento pacifista Elkarri en 1992, el asesinato de Miguel Ángel Blanco en 1997 por parte de ETA o la fundación de Aralar a partir de una escisión de Herri Batasuna a finales de los años noventa– algunos artistas metidos a antropólogos inocentes llevaban tiempo trabajando y desmontando los signos locales y propios como una manera de explicar, entender, comprender y posicionarse³⁷. La frase de Txomin Badiola en una entrevista publicada en el año 2000 en el *Egunkaria* parecía resumirlo: “Ya va siendo hora de que en el País Vasco los artistas traten la ikurriña de la misma manera que Jasper Johns utilizaba la bandera estadounidense, con ironía y falta de sentimentalismo”.

Distancia sin medida

El distanciamiento como herramienta útil para analizar lo próximo. Es importante sin embargo sopesar cuánto exactamente nos alejamos del objeto de estudio: si la falta de

³⁶ Siete años después, en 2010, la Audiencia Nacional absolvió a los cinco directivos del periódico acusados de pertenencia a ETA y declaró el cierre como inconstitucional.

³⁷ Éstas, la necesidad y la imposibilidad de distancia y la obligación de posicionamiento en relación al contexto propio, serán las principales diferencias con respecto de los rasgos del artista como etnógrafo que Hal Foster describía por aquellos mismos años en “The Artist as Ethnographer” (Eds: George E. Marcus, Fred R. Myers: *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1995, pp. 302-309).

distancia llega a cegarnos, un exceso de ella nos separa y desconecta de lo vivido. Vuelvo a las imágenes del desfile por el paseo de Ipanema y a la pregunta que me hice más arriba, la de por qué en un lugar pasó una cosa y en otro, otra.

El análisis comparativo se me aparece como otra buena herramienta metodológica. Proporciona distancia y un cambio de perspectiva sin alejarse demasiado del objeto de estudio. En un extremo, un caso; en el otro, otro. Pero lo cierto es que, aunque sé algo del contexto vasco, no sé demasiado del brasileiro. Soy incapaz de decir qué pasaba allí en aquel momento. Sólo puedo guiarme por unas fechas –1991, 2003–, y por los nombres de unas ciudades –Bilbao, Rio de Janeiro–. Comienzo por estas últimas, cada una en un extremo del océano Atlántico. Así, por ejemplo:

RIO DE JANEIRO	BILBAO
Descripción: Bellísima metrópolis brasileira de 6 millones de habitantes.	Descripción: Pequeña villa vasca de provincias de 345.000 habitantes ³⁸ .
Ubicación: Asentada sobre tres grandes piedras, la Blanca, la de Gericinó y la de la Tijuca, en la bahía de Guanabara.	Ubicación: Encajonada en el valle del Nerbion, en el Golfo de Bizkaia.
Sobrenombre: Conocida mundialmente como la <i>Cidade Maravilhosa</i> .	Sobrenombre: Conocida localmente como <i>El Botxo</i> y mundialmente por “Bilbao, la ciudad del ‘efecto Bilbao’”.
Atractivos y elementos distintivos: El Carnaval de Rio, el Pan de azúcar, la samba, la bossa nova, la playa de Copacabana, la chica de Ipanema, el estadio de Maracaná, el barrio de Botafogo, las favelas, <i>Aquella noche en Rio</i> con Carmen Miranda, <i>Lío en Rio</i> con Michael Caine, <i>Ciudad de Dios</i> de Fernando Meirelles, Lygia Clark, Helio Oiticica, los Juegos Olímpicos de 2016...	Atractivos y elementos distintivos: el Guggenheim... y... y... y... <i>Puppy</i> .
Letras de canciones: “Mi alma canta. Veo Rio de Janeiro. Me muero de deseo. Rio, su mar, su playa infinita. Rio, se hizo para mí...” (<i>Samba do Avião</i> , Tom Jobim)	Letras de canciones: “Bilbao es tan pequeño, que no se ve en el mapa, pero bebiendo vino a todo el mundo gana...” (<i>Bat, bi, hiru, lau</i>) ³⁹

El estudio comparativo podría continuar, aunque lo cierto es que sirve de bien poco. La diferencia de escala entre las dos ciudades es tal, la disimetría tan evidente y estridente

³⁸ Aunque el Gran Bilbao, la conurbación formada por las poblaciones cercanas situadas alrededor de la ría del Nerbion llegue a un total de 900.000 habitantes.

³⁹ Bilbao podría argumentar que Bertolt Brecht le dedicó una canción en la obra musical *Happy End* en 1929, y que en 1956 se incorporaría a la *Ópera de tres peniques*, de 1928. Lo cierto es que son las canciones botxeras del género autocelebratorio, no la de Brecht, las que caracterizan a la ciudad.

que, más que odiosa, la comparación acaba resultando ridícula: Rio de Janeiro, la sonoridad de su nombre sugiere un paisaje caleidoscópico de maravillas y prodigios universalmente conocidos; Bilbao, la ciudad del *one-hit wonder*, empieza y termina con un nombre y un apellido: Solomon Guggenheim. No es de extrañar que a principios de los años noventa, y con un panorama deprimente en casa, los políticos locales, ansiosos por ofrecer una imagen internacional de lo vasco distinta de la hasta entonces habitual, decidieran venderse al primer postor.

Búsqueda de cifras y datos

Visto lo visto, mejor continuar con las fechas. En 1991 y en 2003 sí estuve. De eso sí puedo hablar. Así, mirado desde 2016, el año 1991 se me aparece como un momento prehistórico, tanto en lo personal – en junio de ese año salía de la universidad con un título bajo el brazo, la licenciatura en Geografía e Historia, sección Historia del Arte– como en todo lo que rodea e influye en lo personal. También se me presenta como una fecha mojón y determinante, a partir de la cual las cosas cambiarían sin posibilidad de marcha atrás⁴⁰.

Así, la década que inaugura el año 1991 se conoce como la década en la que el aumento de la velocidad de los procesos de globalización dará un salto cualitativo. Los noventa también serán los años de, por citar otros cambios, la primera guerra del Golfo, el reordenamiento del mapa geopolítico mundial tras la caída del Muro de Berlín y el despeque de las tecnologías digitales. Y también será, para centrarme en el asunto que aquí se trata, la del boom del arte contemporáneo y la apertura de nuevos museos y centros de arte. Este boom correrá en paralelo con el de los grandes eventos internacionales, que en el contexto cercano estarán representados por la tríada del 92: los Juegos Olímpicos de Barcelona, la capitalidad cultural de Madrid y la Expo de Sevilla. Éstos dejaron a su paso una resaca de la que muchos aún no se han recuperado. Pero, en 1991, todo era aún pura especulación y fantasmagoría.

En el otro extremo queda 2003. Más arriba se repasaron unos cuantos hitos locales de ese año: el cierre de *Egunkaria*, la muerte de Oteiza, el inicio de *Vaya Semanita*. En busca de más referencias locales, me topo con otra: la presentación en octubre de ese año de la “Propuesta del Parlamento Vasco para la convivencia en Euskadi”, más conocida como Plan Ibarretxe, que las Cortes españolas rechazarían en 2005. Trato de abrir el encuadre: en plano entra la invasión de Irak en marzo y el inicio de la segunda guerra del Golfo, un conflicto que a efectos no ha terminado. También el nombramiento de Lula da Silva como presidente de Brasil el 1 de enero de 2003, un acontecimiento que inaugurará el

⁴⁰ Si bien es cierto que el hecho de señalar una fecha como hito es una pura arbitrariedad, de la misma manera que la irreversibilidad de los procesos es algo inherente a los cambios que se producen con el paso del tiempo, por mucho esfuerzo ucrónico que se ponga en el intento.

giro a la izquierda en Latinoamérica, un ciclo que, a fecha de la redacción de este texto, acaba de cerrarse con el *impeachment* contra Dilma Rousseff en abril de 2016.

Toda esta información la he contrastado en Internet. Podríamos seguir buceando en el pozo sin fondo de la red de redes. Pero su profundidad insondable y fría abruma y desconcierta, así que decido volver a los agarraderos y la cercanía del archivo personal. Vuelvo, por ejemplo, a los muchos viajes de trabajo que hice en 2003, algo inhabitual. Trato de recordar los lugares exóticos, de husos horarios distintos. Además de los paisajes, los olores y los colores, me viene a la memoria la gente que conocí en cada lugar. También los muchos correos electrónicos que más tarde intercambiaría con esas personas a las que conocí fugazmente. Eso también era nuevo.

El poder galvanizador de la máquina

He entrado en lo personal para tratar así de alejarme del archivo sin fondo de Internet. Así y todo, va y reaparece. A finales del siglo pasado, entraba en nuestras vidas. Lo hacía para no marcharse. Naturalmente forzados a vivir juntos y en sociedad, el desarrollo de las tecnologías digitales nos condenaba ahora a estar en comunicación permanente los unos con los otros.

Esta condena posibilitará realidades que sólo una década antes resultaban impensables. Por ejemplo, el *Pásalo* de 2004, la movilización a través de SMS en protesta por la política de comunicación del gobierno español del Partido Popular tras los atentados del 11M en vísperas de las elecciones generales. Su falseamiento premeditado de la verdad acerca de la autoría de los atentados en los trenes de cercanías de Madrid durante los tres días que siguieron, provocaría una movilización popular que precipitó la salida del PP del gobierno tras las elecciones del 14 de marzo.

Desconozco en qué medida Internet jugó o no un papel en la decisión política de paralizar el proyecto de la sucursal del museo Guggenheim en Rio de Janeiro (de la misma manera que no puedo afirmar si la decisión estuvo condicionada o no por el clima de cambio político iniciado con el ascenso a la presidencia de Brasil de Lula, líder del PT, el Partido de los Trabajadores al que en 2003 aún pertenecía Eliomar Coelho, el político responsable de paralizar el plan de museo⁴¹). Lo que sí puedo asegurar es que *artesisuais_políticas* era una iniciativa surgida, como su propio nombre indica, como una plataforma digital con unas lógicas y un funcionamiento propios de la nueva era de la comunicación.

⁴¹ Según la entrada de Wikipedia de Coelho, el político brasileiro abandonó el PT en 2005 por considerar que “había abandonado los ideales de ética y justicia social”.
https://pt.wikipedia.org/wiki/Eliomar_Coelho (Última consulta: 10-04-17)

Últimas especulaciones

Podríamos continuar buscando razones para justificar por qué en un lugar sucedió una cosa y en otra, otra. Por qué en Bilbao la comunidad de artistas no sintió la necesidad de organizarse, aunque años antes sí lo hiciera. Así, por ejemplo, en 1983 se formaba EAE, Euskal Artisten Elkarte. La Asociación de Artistas Vascos se estructuró en grupos provinciales, siguiendo el modelo de los grupos Gaur, Emen, Orain y Danok de la Escuela Vasca creada en 1966 y liderada por Oteiza. Su primera acción consistió en el rapto de una escultura de Oteiza del museo de Bellas Artes de Bilbao, una acción que también era un acta fundacional, con la que el colectivo de artistas pretendía mostrar su descontento ante las actuaciones del Gobierno Vasco y la actitud de desidia general de las instituciones locales.

Siguiendo con las especulaciones, también podríamos preguntarnos por qué, por ejemplo, en el pasado una iniciativa de gran equipamiento como la central nuclear de Lemoiz terminó paralizándose en 1984 tras años de movilización social y de presión de ETA⁴², mientras en el caso del Guggenheim, apenas se dio lo primero, aunque sí hubo de lo segundo. Así, el 13 de octubre de 1997, cinco días antes de que el rey Juan Carlos I inaugurara el museo Guggenheim-Bilbao, moría en un atentado de ETA Txema Agirre, uno de los ertzainas que se encargaban de custodiar el recinto⁴³.

Más allá de los distintos momentos socio-políticos en los que se impulsaron los dos equipamientos, hay un aspecto diferencial que puede ayudar a entender por qué la central nuclear no siguió para adelante y el museo de arte contemporáneo sí lo hizo: en los años ochenta la energía nuclear entraba en un periodo de descrédito que alcanzaría su punto álgido con el accidente de Chernóbil en 1986. La energía nuclear ya no resultaba ni mediática ni económicamente rentable, y a sus impulsores no les salían las cuentas⁴⁴. Por

⁴² Entre 1977 y 1984 murieron cinco empleados de Iberduero a manos de ETA, siete miembros de la organización y una ecologista por disparos de la Guardia Civil.

⁴³ Diez años más tarde, en 2007, Asier Mendizabal presentaba *Nom de guerre* dentro de *Chacun à son goût*. La exposición comisariada por Rosa Martínez con ocasión del décimo aniversario del museo Guggenheim-Bilbao recogía la obra de artistas vascos. La instalación del escultor consistía en una llama que ardía sin pausa dentro de una lata. El humo producido salía del museo a través de una columna extractora que atravesaba el espacio de una de las grandes salas del museo. *Nom de guerre* recordaba a los pebeteros con los que en los años del conflicto político la izquierda abertzale conmemoraba en las calles vascas las muertes de los suyos, así como al otro pebetero que a partir de 1993, y en respuesta a aquellos otros pebeteros, la Ertzaintza, la policía autónoma vasca, instaló en su Academia de Arkaute en recuerdo de los agentes muertos por ETA. Durante la inauguración del museo, el pebetero en recuerdo de Txema Agirre ardió en las afueras del edificio. De manera clara y directa, *Nom de guerre* hacía alusión a una realidad exterior a la que el museo siempre se había mostrado ajeno.

⁴⁴ Carlos Alonso, miembro de Ekologistak Martxan, a propósito de la evolución de la energía nuclear en los años ochenta: “Se paralizan decenas de centrales porque las cuentas no les salen”. En Alberto Uriona: “El tabú de Lemoiz”. *eldiario.es*, 17/12/13.
http://www.eldiario.es/norte/euskadi/tabu-Lemoiz_0_204030317.html (Última consulta: 10-04-17)

su parte, el Guggenheim-Bilbao se aparecía como una apuesta al caballo ganador, una operación económica ventajosa que no generaba ni escapes ni residuos, y que no cesaba de brillar y lucir como las máquinas tragaperras de Las Vegas.

Final abierto o fin sinfín

Vuelta a mayo de 2014. A ese momento en el que cinco personas miráis la pantalla de un ordenador. Ni yo ni mis socias de Bulegoa z/b conocéis a la gente que aparece vestida con disfraces, trajes de baño, pelucas y antifaces de colores mientras se manifiestan festivamente por el paseo de Ipanema. Le preguntamos a Ricardo Basbaum si los que aparecen en esa fantasía de futurismo tropical son artistas. Nos dice que la mayoría lo son, mientras señala algunos cuyos nombres conocéis y otros que desconocéis.

Recuerdo entre los primeros uno que se corresponde con una figura grande vestida con peluca y traje colorido que en la pantalla baila y canta con entrega y despreocupación. Se pronto, el nombre se aparece como un segundo enlace con ese encuentro imposible entre dos grupos afterpunk con el que comenzaba este último apartado. El nombre es Ernesto Neto. Diez días más tarde el artista carioca cerraba una exposición individual titulada *El cuerpo que me lleva* en el museo más conocido de Bilbao, ése que ha hecho que la ciudad se haya hecho famosa en el mundo entero, ése con el que Bilbao, ese sitio que “es tan pequeño que no se ve en el mapa”, “a todo el mundo gana. Bat, bi, hiru, lau...”⁴⁵.

⁴⁵ Fragmento de la canción popular “Bat, bi, hiru, lau”, que dice “Bilbao es tan pequeño que no se ve en el mapa, pero jugando al fútbol, a todo el mundo gana”.

HORIZONTES LEJANOS

I. Una escena de *La nueva Moscú* (*Novaya Moskva*, 1938) de Alexander Medvedkin: dos mujeres moscovitas se afanan en las labores domésticas. Una de ellas llama la atención de la otra. Al otro lado de la ventana se desarrolla una escena insólita. El edificio de enfrente se desliza hacia la izquierda de la pantalla con la majestuosidad con la que un trasatlántico surca el océano. A este deslizamiento le siguen otros muchos: las viviendas antiguas, calles estrechas e infinidad de iglesias de cúpulas bulbosas que salpican la “vieja Moscú” se ven sustituidas por los edificios, calles y avenidas de la “nueva Moscú”.

La película de Medvedkin, comedia romántica con pinceladas de farsa y ciencia ficción, cuenta la historia de Alyosha, un joven ingeniero que diseña un complicado sistema mecánico sobre una maqueta a gran escala de la ciudad de Moscú. La función del ingenio es representar visualmente el proceso de cambio de la capital soviética hacia un futuro planificado.

Una de las escenas finales de la película muestra la presentación en un teatro al “pueblo de Moscú” de los planes de construcción de la por venir “nueva Moscú”. En el escenario se pone en marcha el mecanismo. Nada sucede sin embargo como se había proyectado. No es la “vieja Moscú” la que se destruye para dejar paso a la “nueva”, sino todo lo contrario: en una vertiginosa marcha atrás, la “nueva Moscú” desaparece mientras emergen los viejos edificios y las decenas de iglesias de cúpulas bulbosas que configuran el perfil clásico de la “vieja Moscú”. Por fortuna, Alyosha consigue en el último momento arreglar las cosas desde la mesa de mando: la “nueva Moscú” se alza finalmente triunfante y majestuosa.

La broma juguetona de esta última escena –la breve y simulada vuelta al pasado zarista– le costó a la película su retirada de cartelera después del día del estreno. En cualquier caso, el estilo burlón y extravagante del cine de Medvedkin nunca gozó del favor de Stalin. Con todo, el padre del cine-tren¹, idealista con una fe inquebrantable en la revolución bolchevique, no llegó a ser blanco de las iras del dictador.

II. El mecanismo de la marcha atrás y la marcha adelante de la moviola de esta última escena apela a un placer primario e infantil al que el espectador no puede sustraerse (pero al que, sin embargo, parece que sí lo hicieron los censores del régimen estalinista). Este placer se deriva de aspectos asociados a la narración, en tanto que forma construida y finita desarrollada en el tiempo y unida por una cadena de relaciones de causa-efecto, como son el placer de la repetición (del orden al desorden y de éste al orden otra vez) o el de la reversibilidad de los procesos (todo es un juego y el orden del momento primero termina restableciéndose). En cualquier caso, el origen primero del placer que la moviola genera en el espectador nace del reconocimiento del artificio del dispositivo mecánico que hace posible la narración en tanto que representación de la realidad.

III. Con este dispositivo mecánico Medvedkin aludía de forma rudimentaria y algo paródica a la lógica del proyecto moderno de creación de un nuevo modelo social a partir de la destrucción del antiguo, así como a la del concepto de revolución según Lenin, por el que dos órdenes, el viejo reaccionario y el nuevo progresista, coexisten en lucha permanente. En esta dinámica de ruptura y

¹ El cine-tren fue el nombre que se le dio a la unidad móvil de producción dirigida por Alexander Medvedkin que recorrió la URSS en 1932, para filmar a obreros, campesinos y mineros del país y mostrarles, al mismo tiempo, su propio trabajo: se revelaba por la noche, se montaba al día siguiente durante el día y por la noche se proyectaba en el propio tren.

transformación, el camino hacia la utopía futura pasa siempre por su planificación en el presente.

La planificación urbana, en tanto que ilustración gráfica de las ideas de transformación y construcción de un nuevo orden social, se constituyó a principios del XX en imagen del espíritu de cambio de la modernidad². Así, no es casual que el héroe de la comedia, Alyosha, sea un ingeniero al servicio de la planificación urbana³. Fedia, su contrapunto humorístico e imagen del nostálgico incapaz de adaptarse a lo nuevo, es, por su parte, un pintor de paisajes urbanos que se desespera ante los rápidos cambios urbanísticos que no le permiten completar con éxito un cuadro del perfil de la ciudad.

No es del artista paisajista de quien precisa la revolución, parece apuntar aquí Medvedkin. La revolución necesita un “artista nuevo”: el artista de vanguardia. Éste no se ha de limitar a contemplar y describir la realidad. Debe transformarla y construirla a través de la acción. Agente en primera línea de la transformación social, el arte vanguardista tiene que ordenarse y planificarse, como la propia vanguardia militar de la que deriva en última instancia el término⁴. Siguiendo con esto, todos los aspectos de la vida en sociedad han de estar sujetos a la planificación (urbana, económica, familiar..).

² Y el cine en la nueva forma artística colectiva e industrial que servirá como eficaz instrumento al servicio de la difusión de las transformaciones sociales.

³ De la misma manera que Stalin aparece representado en algunos de sus retratos como el “gran arquitecto”.

⁴ Hitler proporciona una imagen sobre la instrumentalización del arte por parte del poder en el que las dos formas de “vanguardia”, la militar y la artística, aparecen cruzadas de manera grosera. Estas son las palabras de Albert Speer en un pie de foto de sus *Memorias* (Círculo de Lectores/Plaza & Janés, Barcelona, 1970):

“Mientras visitábamos la Torre Eiffel, el escultor Arno Breker marchaba a la izquierda de Hitler, mientras yo lo hacía a su derecha. Hitler quería verse rodeado de artistas en este momento culminante de su carrera: la visita a la conquistada capital del enemigo francés. Sin embargo, nos habían endosado un uniforme gris que nos hacía parecer militares”.

Los años 30 y 40 en los que Medvedkin realizó la mayor parte de su producción coinciden con los del desarrollo del “realismo socialista” en la Unión Soviética. El objetivo de este estilo no era retratar la realidad sino “proyectar lo nuevo, el futuro, lo que debía estar por venir”⁵. Esta conformación a un estilo formal concreto –si bien homologada dentro de una tendencia generalizada a nivel internacional de “vuelta al orden” de la figuración como reacción al formalismo de las vanguardias– en el caso soviético suponía, así como una continuación hasta sus últimos extremos del programa vanguardista⁶, un ejemplo del fracaso ético y estético de un arte planificado e impuesto⁷.

IV.

El horizonte de la empresa de Alyosha, así como el de la revolución de Octubre, era la consecución de la utopía socialista a través del diseño y el control por parte del Estado de todos los aspectos de la vida. Sin embargo, la utopía, que como tal implica necesariamente la superación de la noción de orden, entra en contradicción con cualquier idea de planificación. El horizonte ideal e inalcanzable de la utopía es así un horizonte perdido.

“Horizonte perdido” es también el título original de una película coetánea de *La nueva Moscú* que retrata la utopía como alteridad extrema e inalcanzable. En *Horizontes perdidos* (*Lost Horizon*, 1937) no se hace visible, como sí se hace en la película de Medvedkin, el mecanismo que hace posible la ficción. Se está ante una historia del

⁵ Boris Groys en “The Birth of Socialist Realism”. VV.AA.: *Laboratory of Dreams. The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*, Stanford University Press, Stanford, 1996.

⁶ *Ibid.*

⁷ Al finalizar la II Guerra Mundial, la socialdemocracia, abandonando el espíritu revolucionario por el reformista, se adaptó rápidamente a ese fracaso. A partir de entonces no sería el arte el que habría de planificarse, sino las infraestructuras y actuaciones que propiciarán y favorecerán la producción artística. Nació así el concepto conocido como “política cultural”.

género fantástico, donde las situaciones más inverosímiles se integran de forma transparente dentro del relato sin fracturas que rompan la ilusión de continuidad y credibilidad de éste. La película dirigida por Frank Capra relata la historia de los pasajeros de un avión que se estrella en la cordillera del Himalaya. Milagrosamente rescatados, son conducidos a Shangri-La, un palacio en un valle idílico en el que el tiempo se ha detenido y sus habitantes permanecen ajenos al mundo exterior.

La utopía de la novela de James Hilton en la que se basa la película no propone una alternativa de transformación para el mundo moderno sino un mito. Colgada en el tiempo y desconectada de la realidad, la utopía de Shangri-La es el contra-modelo de la realidad, dinámica y en constante cambio. En este lujoso palacio de mármol blanco, habitado únicamente por los pasajeros del avión y algunos personajes más a su servicio, no hay conflicto porque no hay comunidad. Sólo individuos rodeados de lujos y placeres que los alejan, si bien momentáneamente, del deseo y las pasiones mundanas.

Una de las escenas cumbre de la película escenifica de forma dramática la línea de fractura entre mundo real y mundo utópico como accidente geográfico. El protagonista de la película, Robert Conway, se ofrece a ayudar a regresar al mundo conocido a su hermano George y a María, una mujer de Shangri-La de la que éste se ha enamorado. Llegan al paso rocoso por el que entraron en el valle y que les permitirá salir de él y adentrarse en la cordillera del Himalaya. Este paso es la línea de fractura entre mundo ideal y mundo real dentro de la narración fílmica: a un lado queda la eterna primavera alejada del tiempo y las pasiones de Shangri-La. Al otro, los hielos perpetuos y las ventiscas constantes de la cordillera. Una vez en la montaña, el espacio del mundo real sujeto al paso del tiempo y sus contingencias, María desfallece. El grupo busca refugio en una cueva. Allí comprueban que María ha muerto y que su

cadáver es el de una mujer anciana. HorrORIZADO, George se arroja al vacío.

V.

En una despacible noche de Navidad, otro George está a punto de arrojar desde un puente al vacío de las aguas oscuras y heladas de un río mientras la nieve cae sobre Bedford Falls. Ésta es la escena central de *Qué bello es vivir* (*It's a Wonderful Life*, 1946), otra obra de Capra que vuelve sobre las mismas ideas de las dos películas anteriores: la utopía, los universos alternativos y un dispositivo narrativo que juega con el tiempo.

En el otro extremo ideológico del universo revolucionario de *La nueva Moscú*, George Bailey, ciudadano y padre y marido modélico de una pequeña ciudad americana, es el alter ego de Alyosha. Como éste, el personaje interpretado por James Stewart es un idealista deseoso de mejorar la vida de la gente. Aunque su sueño fue viajar, estudiar arquitectura y construir puentes, aeropuertos y rascacielos, al morir su padre se vio obligado a ponerse al frente del negocio familiar, la Bailey Building & Loan Association. Presidida por el lema "*Own Your Own Home*", la empresa presta dinero a bajo interés y construye viviendas para los menos favorecidos de Bedford Falls, entre ellas, las viviendas sociales "Bailey Park".

Este cuento de Navidad⁸ comienza con una "conversación cósmica" entre varias estrellas del firmamento⁹ que resultan ser un ejército de ángeles. Clarence, ángel de segunda clase, recibe un encargo. Ha de salvar la vida de George, sólo así conseguirá unas muy ansiadas alas de ángel de primera clase. El vida desde la infancia hasta la madurez de George, el caso de estudio, pasa a modo de *flashback* ante los ojos del ángel de la guarda y del espectador hasta llegar al tiempo

⁸ Invariablemente, las películas Capra suelen responder a la forma de la parábola moralizante cristiana en diversas variaciones (historia fantástica, fábula, cuento...).

⁹ De nuevo, el género fantástico, esta vez integrado en clave de comedia.

presente en el que se desarrolla la “conversación cósmica”. Es entonces cuando aparece George, arruinado por un torpe descuido de su tío Billy y decidido a suicidarse desde un puente. Justo cuando está dispuesto a dar el salto, Clarence sale del “ámbito cósmico” y se integra en el “terrenal”: es el ángel el que se ha lanzado al río, no George. Éste pasa en un instante de suicida en potencia a salvador de suicida.

Después de este quiebro en el relato¹⁰, Clarence le muestra en otro *flashback* cómo hubiera sido la vida de aquéllos que le rodean de no haber sido por él: su hermano pequeño y otro niño mueren en sendos accidentes, su mujer se ha convertido en una bibliotecaria solterona y amargada, su tío Billy está internado en un psiquiátrico, “Bailey Park” no existe, Bedford Falls se llama ahora Pottersville y está en manos de Potter, el malvado cacique local... Finalmente, Clarence, consigue vencer a George para que vuelva a casa. Allí se encuentra con sus muchos amigos y vecinos que, al saber de la situación en la que se encuentra, han hecho una colecta para pagar el dinero que debe al banco. La película termina con George Bailey celebrando con su familia y amigos la noche de Navidad y lo “bello que es vivir”.

VI.

Antes se apuntaba que Bedford Falls existe en un universo ideológico distinto del de la “nueva Moscú”. La diferencia básica estriba en que mientras la utopía socialista es prospectiva, se proyecta hacia delante, en un momento futuro siempre demorado, la utopía a la que Capra apela es retrospectiva, se proyecta en un pasado irrecuperable. Esta utopía es una idealización de la *small-town American way of*

¹⁰ “Todos los films de Capra (...) son en el fondo cuentos de hadas en los que se lleva al héroe hasta un punto crítico de desesperación que, una vez superado, supone el comienzo del camino hacia la felicidad”. En *Historia del cine. Vol. II. La edad de oro de Hollywood*, Sarpe, Madrid, 1988.

*life*¹¹, con sus valores y sus formas de vida tradicionales, en vías de desaparición ya en la primera mitad del XX¹².

Qué bello es vivir retrata el proceso de sustitución de estos valores y formas de vida por los de la sociedad de consumo capitalista. Algo que la película no acierta a retratar es cómo estos mismos valores y modos de la sociedad de consumo capitalista se encuentran en estado embrionario en la propia *small-town American way of life*, un mito asentado sobre valores como el individualismo, la figura del *self-made man*, la iniciativa empresarial o la propiedad privada¹³.

Capra y el protagonista de *Qué bello es vivir* son, siguiendo la terminología de Raymond Williams, unos “radicales retrospectivos” que idealizan un “mito originario”. El radicalismo retrospectivo es aquella crítica moral que toma el pasado como medida y modelo de todas las cosas; es decir, la visión reaccionaria del “cualquier tiempo pasado fue mejor”. Los dos anhelan la vida de la *small-town*, estructurada alrededor de la unidad familiar y los lazos de solidaridad vecinal, la vida en la pequeña comunidad donde la gente se saluda por las mañanas y todos conocen los nombres de todos. Así, la utopía de *Qué bello es vivir* es la de una sociedad orgánica donde no existe conflicto entre sujeto individual y sujeto colectivo.

¹¹ Lawrence Levine en “Capra and the Politics of Culture”, parte de las jornadas “Frank Capra’s Populism” recogidas en *The Journal for MultiMedia History*. <http://www.albany.edu/jmmh/vol2no1/Levine1.html>

¹² De hecho, éstos eran unos valores y una forma de vida desconocidos para Capra, quien vivió desde los seis años en la ciudad de Los Angeles tras emigrar de Sicilia con su familia.

¹³ No hay que olvidar que si, por un lado, Pottersville es el nombre que toma Bedford Falls al caer en manos del malvado Potter, por otro, “Bailey Park”, el barrio de viviendas sociales, toma su nombre del apellido de George Bailey. Tampoco hay que olvidar que tanto Pottersville (el futuro temible) como “Bailey Park” (el presente deseable) son sintoma de una misma causa: la inexistencia de un modelo de Estado social que asista a los ciudadanos y la consecuente dependencia de la iniciativa privada e individual.

VII.

Si en *La nueva Moscú* se ponía en marcha el dispositivo mecánico de la moviola, en *Qué bello es vivir* es el dispositivo narrativo de la ucronía el que lo hace. Casi un subgénero de la ciencia ficción, esta forma también conocida como “historia contrafactual”, juega a imaginar cómo sería el presente si un hecho en el pasado se hubiera desarrollado de manera diferente (una persona que no llegó a nacer, un viaje que no llegó a realizarse, etc.).

Al igual que la moviola, la ucronía también se basa en la repetición (esta vez con variaciones con respecto del original) y en la reversibilidad (porque no hay manera de revertir el pasado). Al igual que en la moviola, la exposición del artificio de su mecanismo también genera placer en el espectador. Éste asiste gozoso al baile de intercambio de planos en el relato: del “plano cósmico” al “plano terrenal”, del “tiempo real” al “tiempo ucrónico”, etc. Así, tras el primer *flashback*, en el que ha visionado junto a Clarence la versión original de la vida de George Bailey, reconoce el segundo *flashback*, narrado por el propio Clarence, como la versión alternativa, la mala.

VIII.

El origen del término “ucronía”, acuñado por el filósofo positivista francés Charles Bernard Renouvier, deriva de la “utopía” de Tomás Moro. La utopía y la ucronía son formas literarias que imaginan mundos alternativos e irrealizables: una, un lugar ficticio, otra, un tiempo ficticio. Con la modernidad, la utopía pasó de forma literaria a crítica de la realidad. Teleológica y proyectada en el futuro, se convirtió en el horizonte compartido por los proyectos de izquierda.

Atendiendo a su uso en *Qué bello es vivir*, podría alegarse que ya que allí aparece al servicio de una ideología reaccionaria (el “radicalismo retrospectivo” de Williams), la ucronía también es reaccionaria. Sin embargo, en tanto que presenta una alternativa a la realidad y

provoca con ello desorden en ésta, pertenece, como la utopía y el resto de la ciencia ficción, al catálogo de formas de izquierda¹⁴.

Lo paradójico de este recurso narrativo es que aplica a su objeto —el pasado, un lugar donde sólo parece caber la retrospcción— una metodología prospectiva, la misma que la planificación aplica a su objeto, el futuro. La planificación coincide con la ucronía en que, al igual que ésta, es también una forma especulativa perteneciente al catálogo de formas de izquierda¹⁵, si bien no como técnica narrativa, sino como técnica operativa. Cada una funcionando desde su ámbito temporal, la ucronía sería una suerte de planificación al revés y viceversa.

Tal vez fuera interesante y hasta útil tratar de cruzar las dos técnicas, someter a la ucronía las planificaciones del pasado. Por ejemplo, cualquiera de los abundantes planes culturales, económicos o urbanos del XX. Una vez realizada la operación, se constataría que en muchos de los casos los objetivos que se marcaron aquellos planes no llegaron a cumplirse o lo hicieron parcialmente. La ucronía, a modo de correctivo, mostraría que la Historia trasciende el

¹⁴ En un artículo en el diario neoyorquino de corte conservador *The Wall Street Journal*, James Bowman se refería en los siguientes términos a *The Smithsonian Institution* (1998), una novela fantástica en la que Gore Vidal mezcla distintos recursos narrativos, entre ellos la ucronía:

“Resulta muy apropiada la combinación que el señor Vidal hace de la ideología de izquierdas con este tipo de fantasía. Las dos derivan su efecto imaginativo de una fascinación por las realidades alternativas. Para cierta clase de mentes resulta muy excitante pretender que el mundo no es como es sino como debería ser si, por ejemplo, hubiera tres sexos (Isaac Asimov) o una utopía del proletariado (Karl Marx). El señor Vidal se ha entregado toda su vida a una suerte de fantasía política y, ahora, en ausencia de un imperio malvado al que ignorar...”

Imaginar, viene a decir Bowman con no demasiada sofisticación, es sin duda una actividad de izquierdas.

¹⁵ Ya que las dos tienen como objetivo transformar la realidad a través de ofrecer versiones alternativas a ésta.

determinismo de la planificación y es finalmente una combinación de deseo, diseño, capricho y azar.

IX.

La tesis que este ensayo trata de desarrollar es la siguiente: ¿es posible hablar sobre política (y políticamente) a través de los mecanismos que proporciona la ficción? La respuesta es que nada es ajeno a la ficción y que los mecanismos de ésta dan cuenta de la realidad de maneras en las que la realidad no es capaz de hacerlo.

Siguiendo con el argumento, ¿por qué no retomar el divertimento propuesto en el punto anterior y aplicar diversos ejercicios de ucronía a, por ejemplo, la historia reciente de las políticas (culturales, económicas, urbanísticas...) de las diferentes instituciones públicas competentes en el territorio de la Comunidad Autónoma Vasca? Ésta que se apunta no es más que una vía posible de desarrollo ucrónico: ¿qué hubiera sucedido si el proyecto de centro cultural de la Alhóndiga de Bilbao, diseñado por Oteiza y Saénz de Oiza en 1988, se hubiera llevado a cabo? O ¿si en lugar de los astilleros de Euskalduna hubieran sido los de La Naval los que cerraron aquel mismo año? O ¿si el momento epifánico de Thomas Krens haciendo *footing* por la Ría no se hubiera dado bajo el puente de La Salve sino, pongamos por caso, bajo el de Rontegi?

La propuesta de juego podrá ser legítimamente tachada de frívola, poco pertinente e incluso impertinente. En cualquier caso, permitirse hacer ficción a partir de la realidad propia –como hace George de mano de Clarence tras su intento frustrado de suicidio– no es un mal ejercicio de toma de conciencia y de asunción de por qué se está en el lugar en el que se está. Además, mientras el mecanismo narrativo nos muestra el presente como consecuencia de una combinación de deseo, diseño, capricho y azar, al menos nadie podrá dispensarnos del placer del juego.

X.

Los acontecimientos deportivos, las bienales de arte, los premios, los concursos y otros acontecimientos públicos pertenecen a la categoría de las instituciones constituidas como citas periódicas. El carácter excepcional pero repetitivo de estos eventos los hace tan esperados como previsibles: la mezcla de expectación y fastidio con la que popularmente son recibidos suele deberse a que ofreciendo, como lo hacen, novedad, no dejan de ser invariablemente lo mismo de siempre.

Esta percepción ambivalente no es ajena al Gure Artea, el concurso organizado cada dos años por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. Siendo como es una representación, siempre la misma, de la institución político-administrativa que lo promueve y de la comunidad a la que ésta representa, su función es ofrecer un retrato del arte vasco siempre diferente en cada una de sus ediciones.

XI.

La repetición es una condición a la que el sujeto contemporáneo se ve obligado a someterse. Ya no viene marcada, como lo hacía en el mundo anhelado por los “radicales retrospectivos”, por los diferentes ciclos naturales y orgánicos (las estaciones del año, los rituales y las festividades colectivas, etc.). La experiencia contemporánea está constituida por un *continuum* de repeticiones debidas a un número indeterminado de dispositivos mecánicos. Éstos son los que hacen posible que el despertador suene por las mañanas, que las voces grabadas del transporte público anuncien la estación a su debido tiempo, que los semáforos se pongan en rojo o que las cadenas de televisión retransmitan los partidos de fútbol cada domingo.

Los dispositivos mecánicos ofrecen la seguridad de la repetición frente a las incertidumbres de lo contemporáneo. También generan angustia y extrañamiento. La sospecha de que no sólo las pequeñas cosas sino toda la existencia está regida por una maquinaria de repetición atroz, una *deus ex machina*, es uno de los argumentos y

técnicas más recurrentes y fascinantes de la narrativa fantástica contemporánea.

XII.

Atrapado en el tiempo (Groundhog Day, 1993), más conocida como *El día de la marmota*, es una narración donde la repetición estructura la forma del relato. Phil Connors, un periodista de televisión narcisista y ególatra interpretado por Bill Murray, viaja a Punxsutawney con Rita, productora, y Larry, cámara, para cubrir el “día de la marmota”. Obligado por una tormenta a pasar la noche en Punxsutawney (especie de Bedford Falls, con su *small-town American way of life*) se despierta de nuevo en el 2 de febrero, el “día de la marmota”.

Cada mañana empieza con el estribillo del “I Got You Babe” de Sonny & Cher en el despertador y a partir de ese momento todo (gestos, conversaciones, tropiezos, encuentros) comienza de nuevo sin que nadie excepto Phil sea consciente de la repetición. En el transcurso de las repeticiones, éste atraviesa por periodos de enfado, aburrimiento, agotamiento, nihilismo gamberro, gamberrismo delincuyente, nihilismo suicida, hedonismo irresponsable, angustia, depresión, mejora personal, altruismo. En todas sus repeticiones intenta sin éxito conquistar a Rita. A través de ellas, Phil aprende a hablar en francés, esculpir en hielo o tocar el piano. Por fin, llega un “día” en que se convierte en una persona querida y apreciada en Punxsutawney y logra el amor de Rita. A la mañana siguiente se despertará como ya es habitual al ritmo del “I Got You Babe” de Sonny & Cher. Pero ya es el 3 de febrero y Rita está junto a él.

XIII.

Bioy Casares publicó *La invención de Morel* en 1940. La novela cuenta la historia de un fugitivo sin nombre, condenado a cadena perpetua, huido a una isla desierta e instalado en las únicas construcciones que encuentra, una capilla, un museo y una piscina. En la primera página, el fugitivo escapa a la zona baja de la isla al

advertir la llegada de unos turistas. Éstos bailan al ritmo de la música de un fonógrafo, pasean, se bañan en la piscina y hablan francés. El fugitivo comienza a seguir a Faustine, de la que pronto se enamora oculto en la distancia. Poco a poco comienza a mostrarse ante ella. Ésta, a menudo acompañada en sus paseos por Morel, a quien tampoco presta demasiada atención, le ignora.

El fugitivo es consciente de ciertas repeticiones e incongruencias en aquello que percibe como su existencia solitaria junto a los turistas. Casi al final de la novela, su alter ego, Morel reúne a éstos. Les confiesa que hace tiempo grabó a lo largo de una semana los movimientos de todos ellos. Lo que ahora viven, una semana tras otra, es la repetición de aquella semana grabada. Los turistas son así imágenes en tres dimensiones cuyos gestos y reacciones se repiten en una “eternidad rotativa”. Un gran escándalo sigue a la confesión. Como corresponde a la lógica, otra semana vuelve a repetirse.

Con la revelación el fugitivo sin nombre ve confirmadas sus sospechas. Es inútil que corteje a Faustine. Ella, una imagen sin conciencia, jamás le verá. Pero su vida sólo tiene sentido al lado de Faustine. Por ello, cuando descubre la máquina de Morel, decide dejarse grabar por ella. Superpondrá la grabación con su imagen a lo largo de siete días sobre la otra grabación. En aquélla finge contestar a las palabras de Faustine, replicar sus miradas, etc. Un mundo al lado de Faustine, una repetición infinita sin conciencia, será mejor que la conciencia de una repetición sin cambio posible.

XIV.

En *El día de la marmota*, regreso a la parábola del *small-town American way of life* desde una mirada satírica y cínica, y en *La invención de Morel*, novela de “imaginación razonada”, la repetición no es un rasgo del recurso narrativo empleado. La repetición “es” el mecanismo. En las dos historias los protagonistas son conscientes de que existe un *deus ex machina*, un dispositivo desconocido que regula la repetición. Phil Connors asume la circunstancia como un hecho

más y trata de sacar el mayor partido de ella. En *La invención de Morel*, el más enigmático y complejo de los relatos aquí recogidos, el fugitivo percibe la repetición en los otros aunque es ajeno a ella. Hasta que un buen día descubre la máquina de Morel alimentada por el viento y las mareas en el sótano del museo.

Los protagonistas terminarán optando por el sometimiento a la maquinaria de repetición para así conseguir el amor y huir de la soledad: Phil se quedará a vivir junto a Rita en Punxsutawney donde nada cambia aunque ya no sea el “día de la marmota”; el fugitivo se convertirá en imagen y vivirá en una infinita repetición junto a Faustine. Lo que les aguarda a partir de entonces son los pequeños placeres y seguridades de la repetición sin rupturas ni conciencia de la vida en sociedad.

XV.

A lo largo de este texto se han repasado distintos relatos estructurados alrededor de recursos literarios que perturban las lógicas del discurrir del tiempo. Estos dispositivos son reflejo de los cambios introducidos con la modernidad capitalista: la repetición mecánica de la máquina, el carácter discontinuo e interrumpido del montaje cinematográfico, la velocidad de los medios de transporte y la instantaneidad de los de comunicación, las gratificaciones efímeras del consumo, la ansiedad de la moda por “lo nuevo” y su negación del pasado, el modo de producción capitalista como insaciable maquinaria de producción¹⁶.

El nexo de unión de los dispositivos de la literatura fantástica aquí revisitados es que todos ellos se ajustan a una misma estructura basada en la repetición (exacta en la moviola, con variaciones en la

¹⁶ Estos cambios y dinámicas afectan a las formas de la vida, entre ellas, a la propia práctica artística. El artista se ve obligado a negociar constantemente entre el pliegamiento a unos mecanismos del mercado que le exigen que produzca más y más y la auto-imposición de una actitud de cuestionamiento de su práctica y de esos mismos mecanismos.

ucronía...). El placer en la repetición es un aspecto indisoluble de la experiencia cultural: siguiendo la anagnórisis aristotélica, la repetición lleva al reconocimiento y éste al conocimiento. De todo el proceso se deriva un placer. En la experiencia contemporánea, sin embargo, del reconocimiento a través de la repetición no resulta un conocimiento, sino una conciencia de sometimiento a un orden arbitrario. Como evidencian los protagonistas de *La invención de Morel* y “El día de la marmota”, esta pérdida de control sobre la propia existencia provoca una disociación con respecto de lo vivido, así como sentimientos de angustia y alienación. El “cambio constante sin cambio” de la repetición deriva en una imposibilidad de vivir la experiencia.

El futuro es la dimensión temporal más afectada por lo que puede denominarse la crisis de la experiencia contemporánea. Ya no hay posibilidad de un horizonte de ruptura proyectado sobre el futuro se como prometiera el proyecto revolucionario. Mientras el pasado se convierte en materia de parque temático, el futuro, cuando llega a visualizarse, lo hace como el escenario apocalíptico de los cientos de películas del subgénero fantástico del cine de desastres. Esta “crisis de la experiencia” es, en palabras de Peter Osborne, “una crisis de la experiencia histórica, una crisis en la definición de una ‘experiencia’ (*Erfahrung*) que ha de ser, por necesidad, ‘histórica’¹⁷. ¿Cuál es la salida a esta situación de deshistorización de las formas de vida? El editor de “Radical Philosophy” apunta a un deber de recuperación del sentido “histórico” de la experiencia a través de una reconfiguración de las formas temporales, entre ellas el arte y las disciplinas que lo explican, la historia y la crítica.

XVI.

Para finalizar, este texto propone regresar al universo fílmico de Medvedkin. *La felicidad* (*Schastie*, 1934) relata en clave cómica una historia ejemplarizante, la búsqueda de la felicidad por parte de

¹⁷ OSBORNE, P: *Philosophy in Cultural Theory*, Routledge, London, 2000.

Jmyr, espoleado por su enérgica esposa, Anna. Jmyr pasa de ser un *mujik* miserable y holgazán durante la Rusia zarista a convertirse en un campesino, aún miserable y holgazán, integrado con desgana en la vida comunitaria del *koljós*. La redención final le llegará a través de un acto heroico, el rescate de los caballos del *koljós* de un incendio que el propio Jmyr ha provocado.

Las escenas finales que ilustran la transformación de Jmyr en un “hombre nuevo” son significativas: Anna y Jmyr viajan a la ciudad. Entran en un lujoso y moderno gran almacén por una puerta giratoria de la que, por supuesto, Jmyr no consigue salir (de nuevo, los efectos cómicos y placenteros de la repetición). En el gran almacén le harán un traje a medida que le liberará de su condición de campesino desgraciado y le convertirá en un “hombre nuevo”. La pareja saldrá de allí cargada de paquetes (las gratificaciones efímeras del consumo). Sin embargo, el “viejo Jmyr” se negará a abandonar al “nuevo”. En una frenética sucesión de percarces típica del gag del cine cómico, el hatillo con los harapos de *mujik* que el campesino abandona con disimulo junto al probador toma vida propia. A pesar de sus intentos denodados por librarse de él, éste le perseguirá hasta el campo. La película termina con la imagen de Anna y Jmyr, sentados en una ladera pelada, riéndose ante el hatillo, de nuevo frenéticamente animado por efecto de unos ladrones que se lo disputan.

La lectura ortodoxa de esta escena sería la conclusión folletinesca y feliz del paso del estado de opresión prerrevolucionario a la felicidad post-revolucionaria. Medvedkin fue muchas cosas, pero en modo alguno fue un ortodoxo. En *La felicidad*, ésta es más un estado pospuesto, un horizonte, que una concreción. Vestido con nuevas ropas a las que aún no se ha acostumbrado, Jmyr mira a su propio pasado (lo que ya no es pero de alguna manera sigue siendo) con asombro y extrañamiento. También con regocijo. Más que como consuelo, esta celebración y aceptación de la alienación propia como toma de conciencia histórica se aparece como condición de partida

para intentar recuperar horizontes que, tras la caída de las ideologías, las utopías y los grandes relatos, se dan por definitivamente perdidos.

4.6. EMPEZAR A HABLAR POR HABLAR Y YA NO PODER PARAR*

DE HACER UN ALTO EN EL CAMINO Y REINICIARLO CON MACHADO. // DE EJERCICIOS ESPIRITUALES Y ESCRITURALES. // SOBRE UN EJERCICIO DE ESCRITURA QUE CONSISTE EN MIRAR PARA ATRÁS Y ESCRIBIR HACIA DELANTE. // SOBRE OBSESIONES Y REPETICIONES. // DE CONTAR SIEMPRE LA MISMA PELÍCULA. // SOBRE CÓMO TODA MIRADA RETROSPECTIVA GUARDA TRAS DE SÍ UN EJERCICIO INTROSPECTIVO Y ENSIMISMADO. // DE ENCUENTROS AMOROSOS Y EDUCACIONES SENTIMENTALES. // DEL RELATO COMO TÓTEM ESCULTÓRICO Y COMO ARRAIGO, Y DEL ARRAIGO COMO MÉTODO DEFENSIVO Y FORMA DE ELUDIR LA INCURSIÓN DEL AZAR. // DE LA INADECUACIÓN DEL GÉNERO DEL RELATO. // DE ESPEJISMOS, DOLENCIAS, PATOLOGÍAS Y PANDEMIAS A LA ENTRADA DEL MILENIO. // DE AFUERAS Y DE ADENTROS. // DE “TENER RAZÓN ES DE POBRES”, UNA FRASE DE LA CANCIÓN *ANONIMATO* DE INAZIO ESCUDERO. // DE UN TÍTULO DE RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO: *VENDRÁN MÁS AÑOS MALOS, Y NOS HARÁN MÁS CIEGOS*.

Al andar se hace el camino, y al volver la vista atrás

Volver sobre un texto escrito hace catorce años que trata sobre la nostalgia y se titula “El pasado pesa”. Hacerlo dentro de un ejercicio de escritura que mira hacia atrás, a textos escritos en el pasado.

Se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar

Volver sobre un texto escrito hace catorce años en un momento en el que el ejercicio de escritura atraviesa por su ecuador. Lo del ecuador lo acabo de decidir. Al fin y al cabo, yo determino qué escribir, dónde está el punto medio, la distancia entre la A del comienzo y la B del final. Marco el minuto, la dirección, el sentido. La sensación de libertad es total, embriagadora. También produce vértigo.

Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.

* Crítica comentada / Comentario crítico de “El pasado pesa” (2002).

No soy ni la primera ni la última que ha pasado por ese sendero, a día de hoy, tan concurrido y transitado. Somos muchos los caminantes del ejercicio escritural conocido como tesis doctoral. Somos legión. Esto parece la Gran Vía. El camino es el mismo para todos, pero estamos solos. Cada uno va por su carril, paralelo al resto de carriles que, dispuestos en forma de líneas paralelas, se encontrarán en el infinito.

Caminante, son tus huellas
el camino y nada más.

Llevo como los demás un dorsal pegado a la espalda. Todos andamos metidos en la misma película, la misma carrera, la misma milonga. Se le llama “auto-realización personal”, “mejora continua”, “tener un proyecto de vida”, “ser dueños de nuestro destino”, “marcar el minuto”, “dar sentido al día a día”. Me imagino a mí misma con el dorsal a la espalda colocada en el carril. Como un ratón de laboratorio, dentro de mi jaula y corriendo en mi rueda. Me mantengo en forma, me estoy preparando para los Juegos Olímpicos. Nunca me van a sacar de la jaula.

Caminante, no hay camino,
sólo estelas en el mar.

Volver al texto escrito hace catorce años y al ejercicio de escritura. Es lo más cerca que me he encontrado nunca de las tres cosas que han de hacerse en una vida: “Escribir un libro, plantar un árbol, tener un hijo”. No me pesan el libro, el árbol y el hijo que no he tenido. Mientras tanto, la vida sigue, y sigo con el ejercicio. Me han dicho que cuando lo entregas la sensación de satisfacción es grande, y el vacío también.

Todo pasa y todo queda,
pero lo nuestro es pasar.

Insistencias sobre lo mismo

Es uno de los días más calurosos del año en la costa vasca. Lo nunca visto en décadas, informa la prensa. El calor es insufrible. Es imposible hacer nada. Pero vuelvo al ejercicio escritural conocido como tesis doctoral. Hago balance de lo hecho. Lo cierto es que pasados unos meses aún no tengo nada entre manos. También es cierto que sí tengo algo que hace un rato no tenía. En concreto, seis archivos Word: cuatro CC/CC (críticas comentadas/comentarios críticos) y dos AP (aclaraciones programáticas).

Leo las cuatro CC/CC y las dos AP y repaso los TF, los textos fuente seleccionados para escribir los correspondientes CC/CC. Entre ellos, “El pasado pesa”. El bochorno es insoportable pero, sorprendentemente, la sensación de claridad es grande. Lo sé desde

siempre pero, ahora que hago recuento, lo obvio y evidente se aparece como una revelación: llevo años explotando las mismas citas y las mismas imágenes, las mismas formas y los mismos contenidos, los mismos fondos y las mismas figuras. Llevo años escribiendo el mismo texto. Me gustaría ser una mujer distinta cada día, pero cada día soy la misma del día anterior. Todo pasa y nada cambia. Sigue el ratón dentro de su jaula, girando en su rueda.

Industria cultural

Vuelvo sobre un texto escrito hace catorce años, “El pasado pesa”. Su asunto es la nostalgia. Ahora mismo, me cuesta reconocer el sentimiento de duelo y dolor del momento en el que lo escribí en 2002. Sucede que, para empezar, ahora tengo catorce años más de pasado a mis espaldas. El catálogo de pérdidas y objetos extraviados ha aumentado. Lo ha hecho tanto que es difícil recordar todas esas cosas que ya no tengo y he olvidado echar en falta.

A la par que me he hecho más mayor, el tamaño de la industria de la nostalgia ha crecido. Y lo ha hecho a una velocidad mucho más grande que la de mi hacerme mayor. Ha engordado como un *airbag* que estalla y ocupa con su volumen superfluo todos los huecos y resquicios. Ese crecimiento tiene un efecto paradójico: cuanto más espacio ocupa el manufacturado industrial de recuerdos individuales y colectivos, menos espacio queda para conectar con su objetivo, producir la emoción conocida como nostalgia.

Pienso en la tía desalmada con sobrinos sin nostalgia pero con una Playstation a la que a finales del siglo XX rebatía su teoría en “El pasado pesa”. Al fin y al cabo, puede que tuviera razón, aunque entonces ninguna de las dos fuéramos capaces de adivinar las razones exactas. Puede que el desarrollo tecnológico provoque por sobredosis una desconexión con respecto de la afección conocida como nostalgia. Yo misma me identifico con cierto sentimiento de desapego con respecto del pasado, que reconozco como una respuesta hastiada a la invasión de todos los espacios de vida por parte de la industria de la nostalgia.

El “no conectar” se relaciona sin duda con la pérdida de sentido de la experiencia histórica a la que apuntaba Walter Benjamin hace ocho décadas. En esa dificultad para conectar hay sin embargo cierto elemento liberador. Si no hay posibilidad de olvidar las canciones, los anuncios y las películas del pasado –ya que siempre están aquí y ahora, dispuestos a ser activados y rememorados a través de los dispositivos tecnológicos que los almacenan y reproducen a demanda–, entonces no hay razón ni motivo para sentir nostalgia por ellos. No es sin embargo de las canciones, los anuncios y las películas de la infancia de lo que se siente nostalgia, sino de las experiencias vividas a las que van asociados y que nos ayudan a recordar. Siendo así, también podemos despreocuparnos de ellas.

Un “todavía no” que es también un “ya no”

Hace poco, hablo con alguien sobre el asunto de la nostalgia. De origen suizo-alemán, está a punto de emprender un largo viaje que implica dejar cosas atrás. Me cuenta que el término que en alemán define la nostalgia es *Heimweh*, dolor por lo cercano, lo conocido (y se imagina que ya perdido). También que existe un término, intraducible al castellano, que significa justo lo contrario: *Fernweh*, la pena o el dolor por lo lejano, lo desconocido. Aunque no lo dice, entiendo que *Fernweh* hace referencia a la pulsión tras su plan de viaje.

Apunto los dos términos en el cuaderno y ya en casa busco su etimologías. *Heim* significa casa, *fern*, lo lejano y *weh*, un padecimiento físico o psíquico. Prosigo con “nostalgia”, un concepto clásico que me imagino con orígenes latinos o griegos. Para mi sorpresa, me encuentro con que es un neologismo de finales del siglo XVII, una palabra compuesta a partir de dos términos griegos –*nostos*, regresar a casa y *algos*, dolor–. En 1688, Johannes Hofer, un estudiante de medicina suizo-alemán, la acuñó para definir el mal que aquejaba a los mercenarios suizos emigrados a otros lugares de Europa. Anoto la curiosidad de que el apellido del estudiante es el mismo que el de la persona que me contaba de *Heimweh* y *Fernweh* y estaba a punto de emprender un largo viaje.

La nostalgia no es por tanto un estado de ánimo conocido desde la Antigüedad clásica, como la felicidad, la alegría, el ansia o el dolor. La nostalgia es un invento moderno, que tuvo su momento de gloria en el Romanticismo. Prosigo la búsqueda y me encuentro más términos en alemán que se relacionan con un dolor o un anhelo de algo que no está ahí: además de *Heimweh* y *Fernweh*, te topas con *Wanderlust*, la pasión del viaje; con *Sehnsucht*, una melancolía intensa, similar a la *Saudade* portuguesa; con “La verdadera patria del hombre es la infancia” de Rainer Maria Rilke; con, ya a finales del siglo pasado, la *Ostalgie*.

La nostalgia es por tanto un mal moderno, un síntoma de la condición contemporánea. Y, como tal, mantiene una relación de irresolución con su objeto. Demasiado ansiado y nunca alcanzable, el objeto siempre se encuentra en otro lugar. La condición moderna consiste en vivir en un estado de desubicación permanente, un estado que viene provocado por la demanda de cambio continuo. Consiste en vivir en un día a día en el que lo viejo, lo de ayer, ha de ser suplantado por lo nuevo, lo de hoy (un “lo nuevo” que mañana ya será “lo de ayer”, “lo viejo”). Vivir a destiempo, en una situación paradójica que aúna la insatisfacción vital y el goce melancólico, y que Francisco Manuel de Melo resumirá así: “bien que se padece y mal que se disfruta”. Con esas palabras, el escritor portugués se refería en 1660 a la *Saudade*.

Mise en abyme

Vuelta sobre un texto escrito hace catorce años, “El pasado pesa”. Su asunto es la nostalgia. Aunque me cuesta conectar con el tono melancólico y de pérdida del texto, el caso es que, después de leerlo, veo que poco ha cambiado: sigo hablando de lo mismo y del mismo modo.

Miro a los textos que he escrito en el pasado y me encuentro con una única imagen fija. Es la de una figura que da la espalda al espectador y mira hacia atrás, a un cuadro colocado en la pared. Dentro del cuadro, otra imagen, la de la misma figura que nos da la espalda y mira hacia atrás, a un cuadro en la pared. Dentro del cuadro, de nuevo la figura que nos da la espalda y mira hacia atrás, a un cuadro en la pared... La perspectiva en abismo produce una náusea mareante. He aquí una mujer que querría ser otra, aunque no cesa de mirar hacia atrás, donde se encuentra con su reflejo, que le da la espalda, etc.

En cualquier caso, de eso va el ejercicio escritural conocido como tesis doctoral en el que me he embarcado. En seguir hacia delante mientras se vuelve la mirada atrás. Ahí atrás, no muy lejos, me encuentre con otro texto. Éste comparte tema con “El pasado pesa”, e incorpora con tranquilidad y sin angustias la perspectiva en abismo, la *mise en abyme*, ese reflejo del reflejo del reflejo del reflejo que tan incómodo resulta. Escrito para *Kafe Aleak*, un libro que recoge 121 textos escritos por 121 personas sobre 121 discos, aparece bajo el título “Sonidos de animales”. Comienza con una frase, algo así como una descripción técnica:

“Fragmentos escritos al son de *Pet Sounds* (The Beach Boys, 1966), especialmente, de ‘I Just Wasn’t Made for These Times’.”¹

“No estoy hecho para estos tiempos” de los Beach Boys es una canción vieja, un objeto cultural cuya escucha me hace recordar momentos del pasado. Sigue siendo una de mis canciones favoritas, aunque ahora apenas la oigo, porque apenas escucho música. No escuchar música, ni nueva ni vieja, es un signo de cansancio. Un cansancio típico en la gente de mi edad, un cansancio típico de los tiempos que corren. Decir “no estoy hecho para estos tiempos” es también un signo de cansancio típico de los tiempos.

Lo que sigue a la descripción técnica del texto de *Kafe Aleak* es un collage o, si se prefiere, un cuadro dentro de otro cuadro. “Sonidos de animales” contiene un texto que en realidad son dos. Comienza con “Inocente”, una columna de opinión que escribí en 2002 para el *Mugalari*, el suplemento cultural del diario *Gara* (en lo alto de la columna, una fotografía en la que miro sonriente hacia delante). Y prosigue con otro texto, escrito

¹ Miren Jaio: “Sonidos de animales”. En VVAA: *Kafe Aleak*, Gernika-Lumo: Kafe arrastoak, Gernika-Lumo, 2012, pp. 18-20.

nueve años más tarde, en 2011, una contestación al de 2002. Esta segunda parte comienza con el título “Nostálgica”:

“(…) Nueve años más tarde, releo el texto. No me gusta ni el tono ni el argumento. Tampoco me gusto yo. El texto sostiene lo siguiente: ya no es posible hacer pop porque el pop es inocente y la inocencia no es posible en los tiempos de hoy (el hoy de 2002), distintos de aquéllos en los que Brian Wilson componía canciones y se sentía solo y fuera de lugar.”

Nada ha cambiado. Todo sigue igual. Prosigo la lectura. El subtítulo que sigue a “Nostálgica” es “Atemporal e inapropiada”. A continuación hablo de otra canción, “Posponías”, que en el momento en el que escribí el texto, en 2011, escuché durante un tiempo y con insistencia. Al igual que “I Just Wasn’t Made For These Times”, “Posponías” del disco *Monólogo interior* del dúo Single es una canción pop “cristalina y luminosa”. Las dos son objetos culturales de una misma era, la de la inadecuación y el siempre a destiempo, la de la procrastinación y la nostalgia.

Sigo con la relectura de “Sonidos de animales”. Casi al final, una nota al pie. Es tan pequeña que casi no se ve. Es una nota al pie que es también una nota de color, que apunta que no todo es decepción cuando se mira atrás:

“(…) sería estupendo releer el texto dentro de nueve años y volver a estar en total desacuerdo conmigo misma. Eso supondría que es posible ser otra, aunque sea a costa de equivocarse todo el rato.”

Bucles, torsiones, retorcimientos

Volver a un texto escrito hace catorce años que se titula “El pasado pesa” y se publicó en 2002 en el número 49 de *Zehar* de Arteleku. La angustia por el paso del tiempo y la incertidumbre por el porvenir no sólo eran el tema del texto. También eran su motor. “El pasado pesa” nacía como a disgusto, enroscado sobre sí mismo, reacio, remiso, triste, mustio. En su última parte, y como para rematar la faena, se precipitaba en el universo obsesivo de las novelas de Philip K. Dick. Y concluía poco después –hay que agradecerle al texto su brevedad– con un mensaje terminante: no hay consuelo.

Una vez enviado a redacción, un texto es un objeto cerrado y estable. Ya no puede ser alterado. Ése no fue el caso de “El pasado pesa”, que siguió cambiando y mutando, como si el espíritu obsesivo y retorcido de Dick se hubiera apoderado de él. Cuando tiempo después de la entrega la revista salió de imprenta, el artículo apareció con un añadido que no estaba en el original, un error de maquetación, y que aquí debajo señalo con un subrayado:

“(…) Pero una anda ya metida de lleno en el clima generado por Philip K. Dick. Y no puede evitar acordarse con un escalofrío de otra famosa adaptación cinematográfica del escritor norteamericano donde a unos humanoides llamados ‘replicantes’ les manufacturaban recuerdos a medida. Pero, claro, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* no es más que una novela y Dick, un pobre hombre de mente enferma y paranoica, donde a unos humanoides llamados ‘replicantes’ les manufacturaban recuerdos a medida. Pero, claro, *Blade Runner* no era más que una película, y Dick un pobre hombre de mente enferma y paranoica.”

Soberanía absoluta

Volver a un texto escrito hace catorce años y que preferiría que se hubiera quedado perdido en algún lugar olvidado. No fue así. Fiel al mecanismo de réplica sin control de la *mise en abyme*, volvió a emerger por su cuenta nueve años más tarde. Fue en el número 68 de la revista *Zehar* en 2011, y lo hizo con el mismo error de maqueta de la primera vez.

El 68 fue el último número de la revista de Arteleku, un número que anunciaba el que sería el cierre definitivo del centro de arte tiempo después. “El pasado pesa”, un texto reacio, triste y mustio, salía de nuevo a la luz en un número de despedida junto con otros textos aparecidos a lo largo de los años en *Zehar*. Una de las razones para su reaparición seguramente fue, además de su tono y su asunto, fúnebres y desanimados, el contexto en el que fue publicado por primera vez en 2002. Bajo el título *Special Edition 2002*, el número 49 de la revista celebraba la reapertura del centro ese mismo año, una reapertura que también era un cierre de ciclo y una despedida.

Inaugurado en 1987 en el barrio donostiarra de Loiola, Arteleku reabría sus puertas tras una reforma arquitectónica y estructural. Y lo hacía con una celebración el 21 de junio de 2002, el día más largo del año, el del solsticio de verano. [*memoria*]. *Garai Txarrak* era el programa central de la celebración. De él se decía en *Special Edition 2002*:

“(…) realizado para la reinauguración de Arteleku. Un proyecto coordinado por Ibon Aranberri en el que participaron con distintas intervenciones Ixone Arregi, Blami, Gorka Eizagirre, Iñaki Garmendia, Gema Intxausti, Mattin, Asier Mendizabal, Asier Pérez-González, Sergio Prego y Xabier Salaberria entre otros.”²

Cuando se vuelve sobre el escueto párrafo catorce años más tarde, llama la atención el uso de las palabras. El hecho de que diga que Aranberri “coordinó” [*memoria*]. *Garai*

² Ibon Aranberri: “Desartxibo” y “Azken bideoa”. En *Zehar. Special edition 2002*. Donostia-San Sebastián: Arteleku, 2002, p. 44.

Txarrak, no que lo “comisarió”. Puede especularse sobre las razones para usar una palabra y no otra. En aquellos años aún era inhabitual que un artista asumiera el rol de comisario. Había resistencias –las mías son las primeras que me vienen a la cabeza, aunque conmigo no iba el baile– a asumir una función que ejemplificaba una figura autorial que en el contexto vasco entraba en confrontación con la figura autorizada del artista.

Llegados a este punto, me gustaría decir como Jorge Oteiza “pero ahora no tengo tiempo para hablar”. Me gustaría pasar a otro tema y eludir el que ha aparecido de sopetón, uno que no tenía previsto tratar aquí, el tema de la soberanía del artista. Así que voy y, con urgencia moderna, digo: “Ahora no tengo tiempo”. Voy y, ejerciendo la soberanía de la que manda porque soy la que escribe, zanjo el asunto, y digo: “Ahora mismo soy dueña del tiempo. Soy dueña de mi tiempo y del tuyo, querido lector. Y no lo tengo para hablar de la soberanía del artista en este CC/CC que trata sobre un texto triste, reacio y mustio sobre la nostalgia y el paso del tiempo”³.

De dónde vienes, manzanas traigo

Así que vuelvo al tema que estoy tratando, [*memoria*]. *Garai Txarrak*, el programa coordinado por Aranberri que proponía “una recontextualización de la memoria particular”⁴ de Arteleku a través de una serie de intervenciones que se presentaron el día de su reinauguración. En algún momento, el artista me invitó a escribir un texto para *Zehar*, que estaba previsto que saliera más tarde, en otoño y que debía reflejar de alguna manera lo sucedido durante el 21 de junio en Arteleku.

Pero el día más largo de 2002 yo no estaba en Arteleku. Así que le contesté que no podía aceptar el encargo, que a la cita llegaba tarde y mal y que no tenía sentido. Guardo un recuerdo difuso de cómo se desarrollaron las cosas, pero lo cierto es que al final escribí “El pasado pesa”.

Tal como estaba previsto, el texto salió en otoño de 2002. Lo hizo acompañado de una fotografía de Gorka Eizagirre que muestra una vista exterior de la fachada principal de Arteleku. En la azotea hay gente reunida y de la fachada cuelga una pancarta gigante de tela negra y letras blancas que dicen “Garai Txarrak” (“Malos tiempos”)⁵. En primer plano a la izquierda, en un descampado frente al edificio, se ve un montículo de cajas de cartón y maderas listo para la fogata de San Juan de esa noche⁶.

³ Empoderada y soberana como me siento, me guardo de decir que no hablo de ese asunto porque ya voy a hacerlo en otro lugar de la tesis, en concreto en el apartado 3.5. “Fantasía / Soberana”.

⁴ Ibid.

⁵ *Garai txarrak* era una reelaboración de un trabajo anterior del mismo título de Mikel Louvelli.

⁶ Además de la fotografía del día de la inauguración que acompañaba en la página 21 del *Zehar* a “El pasado pesa”, Gorka Eizagirre realizó dos intervenciones para *memoria Garai Txarrak*: una de ellas,

La fotografía de Eizagirre registraba todo aquello que “El pasado pesa” no llegaba a retratar. El texto era un texto a destiempo, que no respondía al encargo recibido. Aunque sí respondía a su título. El tono triste y melancólico de *[memoria]*. *Garai Txarrak* estaba en la misma longitud de onda que mi estado de ánimo de aquel momento. Y así es cómo salió “El pasado pesa” en otoño de 2002, a disgusto con el mundo, enroscado sobre sí mismo, reacio, remiso, triste, mustio, en medio de una fiesta que celebraba la vida y los cambios de ciclo. Porque lo cierto es que a mí en aquel momento la reapertura de Arteleku, sus cambios de ciclo y sus renaceres me importaban un pito.

La educación sentimental (i)

En aquel momento Arteleku me importaba un pito porque entonces había cosas que importaban más y a las que había que atender. En cualquier caso, no es cierto que no me importara el centro, sí me preocupaba lo que pudiera pasar con él. De hecho, desde que crucé sus puertas por primera vez –y aquí no puedo evitar un estremecimiento de emoción nostálgica–, Arteleku había sido un lugar de referencia, el “lugar del arte”.

Recuerdo mi primera visita al barrio de Loiola en julio de 1991, recién licenciada en Historia del Arte y con escaso conocimiento de lo que era eso a lo que llamaban arte; también con una gran ansia de él –y aquí, otro estremecimiento de emoción: una era, querido lector, muy joven; una es, más “querido” aún querido lector, una horterera–. Después de pasar cinco años mirando arte hecho por gente que ya estaba muerta, allí me encontré con gente que no sólo hablaba del arte que se hacía, sino que –más importante aún– hacía ese arte que aún no era.

Así, y aunque se viviera lejos, se iba a Arteleku con cualquier excusa: se iba cuando allí pasaba algo –un taller, un seminario, una conferencia– y también cuando no pasaba nada. En este último caso, siempre se tenía la certeza de que se encontraría con que algo estaba pasando. Allí había gente que estaba trabajando, y también había gente que permitía que se dieran las condiciones para que se trabajara.

Otra poderosa razón para ir a Arteleku era que cuando una llegaba al centro de arte del barrio de Loiola se encontraba con que se la recibía con calidez y naturalidad, como se recibe a alguien a quien no se ha visto en años, a alguien de quien te has despedido la

Artelekuko 100 tarjeta, dentro de *Desartxibo*, la publicación de Asier Mendizabal, y una segunda en el mismo *Zehar*. Este último consistía en una composición a doble página en las páginas centrales de la revista con cuatro fotografías. Cada una de ellas recoge elementos distintivos del paisaje de Arteleku llamados a desaparecer con la reapertura: un grupo de señales de carretera con el nombre Arteleku que indicaban al recién llegado cómo llegar al centro desde la parada de autobús; la “a” mayúscula en verde, rosa y naranja característica del logo de Arteleku impresa sobre una furgoneta; unos tubos de color verde, rosa y naranja desmontados y colocados contra una pared; un enorme bloque procedente del taller de piedra colocado en el nuevo jardín del centro.

noche anterior. En Arteleku, el “lugar del arte”, la energía, ésa que ni se crea ni se destruye, procedía de la gente, la que estaba y la que pasaba, la que iba y la que venía, la que se quedaba y la que se marchaba –vuelve la hortera a estremecerse–.

La educación sentimental (ii)

Una de las excusas habituales para ir a Arteleku era que se necesitaba sacar o devolver un libro de la biblioteca. A los libros también se llegaba a través de gente conocida. Entre los pasillos de estanterías y las mesas de lectura, más gente, alguna conocida y otra desconocida. Y, dentro de cada libro, la promesa de algo nuevo. Estábamos en la era anterior a Internet, y la información no era algo que fluyera por todas partes y se dispersara sin control, tanto allí donde se la buscaba como allá donde no.

Así que, ya que la información no venía a una, era preciso ir a buscarla allá donde se encontraba. Para llegar a Arteleku en los años noventa cogía tres autobuses de ida y otros tres de vuelta. En total, tres horas de espera y tres horas de regreso. No importaba si se iba a por un libro, a un seminario, a quedar con alguien o, simplemente, a dejarse caer. El ritual no variaba. Las tres horas de ida eran como las que preceden al encuentro amoroso: tiempos de espera, en los que no pasa nada, pero que están llenos de emoción y anhelo – de nuevo, la hortera se estremece–.

Durante las tres horas de regreso, la cabeza volvía llena de apuntes, ideas y cosas nuevas en las que pensar. Ya en el autobús, anotaba algo en un cuaderno, hojeaba con avidez un libro o daba cabezadas entre curva y curva de la A8. Tenía tiempo de sobra –y aquí, otro estremecimiento más–.

La educación sentimental (iii)

Arteleku permitía el acceso a una experiencia del arte distinta de la que conocía, la de la contemplación detenida de una obra de arte terminada dentro de un espacio expositivo. Esta nueva experiencia era por fuerza diferente, ya que Arteleku no era un centro de exposiciones, sino un centro de producción, un lugar en el que el arte se producía, se pensaba y se discutía. Como tal, ofrecía espacios de estudio para artistas y organizaba de manera periódica seminarios y talleres. Estos últimos se convirtieron en el rasgo definitorio del centro a lo largo de los años noventa. De acuerdo con el listado pormenorizado que proporciona *Desartxibo* de Asier Mendizabal –una de las intervenciones dentro de *[memoria]*. *Garai Txarrak*– fueron 147 los talleres que sucedieron en Arteleku entre 1997 y 2002. Por ellos pasaron y se formaron varias generaciones de artistas vascos y del resto del Estado.

Un taller es un encuentro de artistas que comparten un espacio durante un periodo de tiempo amplio, un contexto que les permite trabajar de forma intensa y concentrada, así

como mostrar y compartir con otros sus procesos de trabajo cuando éstos están en sus estadios más incipientes y frágiles. El taller posibilita así una situación excepcional y privilegiada. El proceso de experimentación propio de la práctica artística se produce de manera compartida, y la puesta en común, la discusión, el cuestionamiento y el contraste con otros que están en lo mismo se convierten en elementos centrales del hacer.

En mi caso, el acceso a esa experiencia del arte como proceso compartido no se dio hasta la siguiente década. En los años noventa, aún asistía a esa conversación como espectadora, no como participante. Ejemplo de ello fue mi primera experiencia de taller en Arteleku, el taller de crítica que dirigieron Juan Manuel Bonet y José Luis Brea en septiembre de 1993. Durante el mes que duró, no escribí nada. Cierto es que fue un taller tímido, en el que apenas se escribió, aunque sí se leyó. En cualquier caso, aquella experiencia debió de cumplir una función performativa, debió de darme la confianza suficiente para decir: “He hecho un taller de crítica: ya puedo ponerme a escribir crítica”.

Y, un par de meses más tarde, empezaba a hacerlo. Inicié así una conversación que durante un tiempo sería indirecta, también en parte defensiva, con artistas que hacían arte y lectores que leían crítica. No conocía ni a unos ni a otros. Con el tiempo, aprendí que es bueno contrastar y compartir lo que se hace con aquéllos que están en algo. También que, frente a la contemplación de la obra de arte en el espacio expositivo, la experiencia desde el proceso es de una complejidad y una riqueza sorprendentes. Es un tipo de experiencia que en cada nueva ocasión obliga a tomar posición, también a defenderla o cuestionarla y, dado el caso, a cambiarla.

Mimí, c'est moi

Escribir sobre los talleres de Arteleku inevitablemente me lleva a pensar en el título de la tesis que tengo matriculada desde hace tiempo en el Negociado de doctorado de la Universidad del País Vasco y que, como afirmé hace un tiempo en un artículo, “no tengo pensado escribir”⁷. El título es el siguiente: “Estudio de una generación de artistas surgida alrededor de Arteleku en el contexto del cambio de siglo en el País Vasco”.

Lo cierto es que ese título tiene poco que ver con el ejercicio escritural en el que estoy embarcada ahora mismo aunque, conforme voy atravesando su ecuador, compruebo que, de manera inevitable, hay cosas –muchas– del viejo título que terminan apareciendo. Por ejemplo, el contenido de este CC/CC. Al fin y al cabo, desde que empecé a escribir, no he dejado de escribir lo mismo y de la misma manera.

El ejercicio escritural aún no tiene título. Éste vendrá al final. He pensado en dos que ya

⁷ Miren Jaio: “Sin esperar a que vengan los bárbaros”. En *Concreta* #4. Valencia: Editorial Concreta, 2014, pp. 16-27.

he utilizado antes: “Monográfico sobre mí” –el título de un taller de escritura *Errekan* en Azala en 2012– y “Ahora que ya había encontrado una postura cómoda para escribir” – una sesión sobre crítica, escritura y ensayo dentro de un curso de comisariado de Tabakalera en 2015–. Los dos se ajustan bien al asunto, los dos insisten sobre lo mismo.

Rescato otro título que tenía pensado para la performance *Ahorro y gasto* que hice en 2014 en el Zarata Fest: “Este año ya lo he dicho TODO”. Este título también se ajusta bien al contexto. Me explico. Para el ejercicio escritural me he marcado una pauta. La parte práctica del ejercicio que comencé a escribir en enero pasado –y está compuesta por los APP y los CC/CC–, la daré por concluida el 31 de diciembre de 2016. Lo que para esa fecha haya conseguido escribir será TODO; lo que no, NADA⁸.

Así que en éstas estoy, escribiendo a tontas y a locas, a todo meter, a todo trapo, con urgencia, anotando todo lo que se me pasa por la cabeza, sin tino y sin tasa. Tengo prisa, y no hago lo que Jorge Oteiza hacía cuando no tenía tiempo, detenerse y decir: “Pero ahora no tengo tiempo para hablar”. Como no tengo tiempo, decido hacer justo lo contrario: no parar de hablar hasta que lleguen las doce campanadas del 31 de diciembre de 2016. Me quedan 145 días.

Mi ansiedad no es moderna como la del escultor, es una ansiedad del siglo XXI. Busco un artista y una frase del nuevo milenio que me guíen. Los encuentro. El artista, Carlos Díez Díez, la frase, “Es que, justo ahora, no tenemos tiempo”. La frase me la han contado, no me ha llegado por boca del diseñador o, mejor, por su boca y mano. Porque la frase se “hace” con las dos. Se empieza a decir “Es que, justo ahora, no tenemos...” y, cuando se llega a la última palabra, “tiempo”, se pronuncia ésta acompañada de un gesto de los dedos, de un suave y elegante frotar del índice y el pulgar. El gesto se parece al chasquido de dedos del mago, y su efecto es igualmente mágico, casi alquímico. A través de una ligera operación que yuxtapone una palabra y un gesto, el tiempo se transmuta en dinero y el dinero en tiempo.

Así que necesito terminar el ejercicio escritural pronto, lo antes posible, porque “es que, justo ahora, no tenemos tiempo”. Y vuelvo a toda prisa a “Este año ya lo he dicho TODO” y a *Ahorro y gasto*. Recuerdo que, después de la performance, la noche del Zarata Fest 2014 alguien me comentó que tal vez podría ganarme la vida escribiendo guiones al estilo de *Seinfeld*.

Ya en casa, busqué en Internet algunos capítulos y entendí el comentario. *Seinfeld* es una de esas series estadounidenses que cultiva un humor *self-deprecating*. Un tipo de humor que conozco bien, que consiste en reírse de una misma, en realidad, un parapeto, una

⁸ A pesar de lo proyectado, el ejercicio de escritura se prolongará cuatro meses más y terminará a finales de abril de 2017.

estructura defensiva, una manera de protegerse frente al medio, de adelantarse a sus embates y, ya de paso, de llamar la atención, tratar de ser querida y pasar el tiempo. Una forma de humor autocomplaciente, egoísta, narcisista, ególatra, onanista, egocéntrica, típica del siglo XXI. Casa bien con un ejercicio escritural enroscado sobre sí mismo que trata sobre *Me, Myself and I*.

La fiesta ha terminado

Más arriba decía que desde hace años tengo registrado un título de tesis que no se corresponde con lo que llevo escribiendo desde principios de año. También que hace dos declaré en una revista que no tenía intención de escribir la tesis del título. Esa declaración era a su manera una salida del armario. También era una salida de tono, una cosa totalmente fuera de lugar: cuando me invitaron a escribir en la revista, no lo hicieron porque tuvieran un particular interés en los avatares de mi vida privada.

Una vez dicho esto, debo una explicación al lector o, mejor, dos. Por un lado, he de aclarar cómo es que ahora mismo estoy embarcada en el ejercicio escritural conocido como tesis doctoral si es que hace dos años afirmaba que no tenía intención alguna de escribir una tesis. Llegados a este punto, eludo la cuestión, tiro de urgencia moderna y digo: “Pero ahora no tengo tiempo para hablar de eso”⁹.

Por otro lado, debo explicar por qué no escribiré jamás una tesis titulada “Estudio de una generación de artistas surgida alrededor de Arteleku en el contexto del cambio de siglo en el País Vasco”. Aquí, también me gustaría recurrir a la urgencia moderna y pronunciar con voz sentenciosa la frase oteiziana.

Pero no puedo. No puedo hacerlo por una cuestión que también es de tiempo. Ahora no es que no lo tenga, ahora sucede que éste ya ha pasado. Porque, caso de que me pusiera a escribir la tesis del famoso título, llegaría tarde, como quien llega a la fiesta y se encuentra con que todos los invitados se han marchado a sus casas a excepción de uno que se ha quedado dormido y borracho en una esquina. Las luces de la sala de fiestas están encendidas, mientras un camarero seca vasos y otro barre el suelo lleno de confeti y cristales rotos.

En el artículo de la revista de hace dos años, describía así la sensación de fin de fiesta:

“La ‘generación’ del título de la tesis nonata se enmarca en una genealogía reconocible, que la hace entroncar con ese relato a cuyo magnetismo no he sido capaz de escapar. Me pregunto cómo contar de nuevas maneras una historia de

⁹ Siguiendo con la invocación anterior a la urgencia oteiziana, si no hablo aquí de ellos es porque lo haré en el apartado 3.4. “*I See / You Mean*”.

éxito ya relatada, la de las últimas décadas de arte en el País Vasco (digo de éxito, porque exitosa es toda aquella historia cuajada de eventos y algo de drama que es capaz de articularse en principio, desarrollo y fin). Cómo volverla a contar cuando los cambios en el paisaje al otro lado de la ventana se hacen más evidentes.”¹⁰

Boda de cristal

La fiesta ha terminado, y el relato ya se ha contado y no hace falta repetirlo¹¹. Así y todo, voy e insisto. Vuelvo a Arteleku al 21 de junio de 2002. Ese día también se celebraba una fiesta. Siguiendo con el símil amoroso empleado páginas más arriba, aquello no era una fiesta de boda. Era más bien una fiesta de aniversario de boda. No te encontrabas con los nervios, la emoción y las miradas arrobadas de la primera vez. Era una fiesta de reapertura, de renovación de votos. No había sorpresas, y sí cierta preocupación. Después de quince años, el centro tenía, además de un futuro, un pasado que guardar.

Y el nombre se hizo piedra

[*memoria*]. *Garai Txarrak*. El título sorprende por su monumentalidad. Ese rasgo no es cosa nueva, como una pátina que se adquiere con el paso del tiempo. En 2002, la monumentalidad ya estaba ahí. Rotundo, solemne y melancólico, el nombre tenía peso y materia. [*memoria*] –siempre en minúsculas y, según la ocasión, tachada o entre corchetes– hablaba de un pasado cuyo recuerdo Arteleku estaba obligado a preservar, y también borrar, para seguir adelante. *Garai Txarrak* designaban unos “malos tiempos” a los que nadie había invitado y que eran difíciles de situar: podían estar ahí atrás, allá adelante o aquí mismo.

En cualquier caso, es la combinación de los dos términos lo que hace que cada vez que se lee el nombre éste se aparezca como una entidad plástica y dinámica, una suerte de par móvil. La dimensión temporal de [*memoria*] es fija, siempre queda atrás; la de *Garai Txarrak* es indeterminada, podría estar en cualquier lado. Una temporalidad no excluye a la otra, pero la empuja, le imprime una tensión inquietante y molesta. Los “malos tiempos” zarandean la memoria, la violentan, le impiden permanecer como una estatua fija y estática.

Ese título que es una escultura, y en el que me he detenido en alguna otra ocasión, tiene la virtud o, si se quiere, el defecto, de monumentalizar todo aquello que roza. Ahora

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ese relato ha sido contado por activa y por pasiva por muchos, entre ellos, sus propios protagonistas. Yo también he contribuido a hacerlo.

mismo, como cada vez que he vuelto sobre la fiesta del solsticio de verano de 2002, no puedo evitar leer lo que le sucedió a Arteleku en los años siguientes bajo el prisma de ese nombre: *Garai Txarrak* son como un incendio incontrolado; tras ellos, *[memoria]* va avanzado y borrándose como el campo quemado tras la línea de fuego.

Aitaren etxea defendituko dut eta beste bertso solte batzuk¹²

También podría decir que en realidad esto –dotar de valores proféticos a un título elegíaco y excesivo, articular un relato a partir de un indicio casual y periférico con el que se insiste en dar sentido a lo que viene más adelante– no es más que un hábito, una manía personal. Lo que le sucedería a Arteleku después de 2002 entraba dentro de lo previsible, dentro de la lógica de la evolución natural de los organismos, que nacen, se desarrollan y mueren, y durante el proceso tratan de adaptarse al medio que les ha tocado en suerte.

En 2002, Arteleku celebraba sus bodas de cristal, había alcanzado la edad madura. Su juventud, su etapa formativa en los años noventa, coincidió con la de quienes acudían a sus talleres en aquellos años. Los talleres convirtieron al centro de arte en un punto de encuentro e intercambio, un lugar que, ya se ha dicho antes, pasaría a ocupar un sitio en la memoria sentimental de quienes pasaban por allí.

Transcurridos quince años desde su apertura, Arteleku llegaba en 2002 a la madurez. Y, como le sucede a la gente de una cierta edad, ya tenía hijos crecidos y formados que hablaban por sí mismos. Todos ellos legítimos y potenciales herederos, cada uno reclamaba su versión de lo que el centro era y debía ser en un momento de cambio, una versión moldeada según lo que cada cual entendía que el arte era y debía ser. Estas versiones –la mía incluida– se vieron confrontadas en una serie de encendidas discusiones asamblearias en 2006, cuando el que durante dos décadas fuera su director, Santi Eraso, anunció su salida del centro por cuestiones personales. El fuego de aquellas discusiones hace mucho que se apagó.

Al volver sobre aquellos momentos no puedo evitar trazar una analogía con Jorge Oteiza, padre sin hijos pero con innumerables huérfanos, y cuyo legado tantas discusiones y disensos provocó. A diferencia del caso de Eduardo Chillida, padre de familia numerosa bien unida y avenida alrededor del nutrido pero naturalmente limitado patrimonio familiar, lo que haría singular el caso del escultor es la naturaleza intangible de su legado, sobre el que cada cual proyecta sus deseos, obsesiones y fantasmas de preferencia.

¹² “*Defenderé la casa del padre* y otros versos sueltos”, en referencia a la conocida poesía *Nire aitaren etxea* de Gabriel Aresti (1933-1975).

Es imposible permanecer ajenos

Un organismo no es capaz de vivir aislado, es producto del medio en el que vive, a cuyos cambios continuos se ve obligado a adaptarse. Desde su fundación en 1987, Arteleku experimentó transformaciones que estuvieron motivadas por factores que fueron tanto bióticos como abióticos, internos como externos, estructurales como circunstanciales, planificados como imprevisibles. Fue la combinación de todos ellos la que finalmente determinó su evolución hasta su desaparición en 2014.

Para relatar parte de la historia de Arteleku, hay que salirse del barrio de Loiola y abrir el encuadre de la fotografía del centro el día de su reapertura, aquella que muestra una pancarta colgada de la fachada que reza “Garai Txarrak”. El centro de producción nacía al final del periodo conocido como la Transición a la democracia, en un momento de consolidación de toda una serie de instituciones político-administrativas de reciente creación. Sería así el primer espacio artístico en inaugurarse en la Comunidad Autónoma Vasca –poco más tarde vendrían otros¹³–, y su nacimiento coincidiría con el de una serie de grandes equipamientos públicos a nivel estatal, como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS, en Madrid en 1986, el Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM en Valencia en 1986, y el Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM, en Las Palmas en 1989.

Lo que hacía de Arteleku un lugar singular era que, a diferencia del resto de equipamientos, su función no era exponer o preservar obras de arte. Su objeto era la producción de arte, entendiendo el término en un sentido que trasciende la mera fabricación de objetos artísticos, como un proceso experimental y crítico nunca concluido y siempre abierto. En cierto modo, y aunque Oteiza apenas tuviera relación con él, podría decirse que –ya lo he dicho en algún otro lugar de esta tesis¹⁴– el centro de arte encarnó el espíritu de los proyectos pedagógicos continuamente frustrados del escultor. También que, sin la inspiración de este último de fondo, no hubiera sido posible un Arteleku¹⁵.

Volviendo sobre la creación de equipamientos artísticos al fin de la Transición en el Estado, este desarrollo no se debía exclusivamente al entusiasmo fundacional de un

¹³ En Vitoria-Gasteiz, la Sala América abrió sus puertas en 1989 a iniciativa de la Diputación de Araba; en Bilbao, la sala rekalde lo hacía en 1991, en sus inicios, con participación del Gobierno Vasco y la Diputación de Bizkaia; del mismo año databa la apertura del Depósito de Aguas de Vitoria-Gasteiz por parte del Ayuntamiento de la ciudad; en 1993, la Diputación de Gipuzkoa inauguraba la sala de exposiciones dentro del Centro Koldo Mitxelena Kulturunea.

¹⁴ En el apartado 4.3. “Cara B: *Sous les pavés, la plage*”.

¹⁵ Imanol Murua, diputado general y diputado de cultura de la Diputación Foral de Gipuzkoa a lo largo de los años ochenta fue quien ideó Arteleku, asesorado por Néstor Basterretxea, aunque inspirado por Oteiza tal como afirmaba Santi Eraso en una entrevista a su macha del centro a finales de 2006. En “La mayoría de los artistas vascos actuales son hijos intelectuales de Arteleku. Entrevista con Santi Eraso”.

Gara, 30/12/06. <http://gara.naiz.eus/idatzia/20061230/art195317.php> (Última consulta: 10-04-17)

nuevo periodo político. Si se abre más el encuadre de la fotografía de la pancarta negra que cuelga de la fachada, se aprecia que tanto la apertura de Arteleku en 1987 como su reapertura en 2002 y su cierre en 2014 se enmarcaban dentro de un fenómeno de escala planetaria, lo que se conocerá como el boom del arte contemporáneo. Paralelo a la aceleración de los procesos de globalización en los años noventa, este boom se manifestará en un crecimiento inusitado del mercado del arte realizado por artistas vivos, una fiebre por construir nuevos museos y centros artísticos, la aparición de bienales y eventos periódicos por todo el mundo y la popularización del arte a través de la incorporación de museos y centros artísticos a las rutas de consumo cultural.

El sueño pequeñoburgués de vivir en las afueras

A principios de los años noventa, Arteleku era un centro de arte que ocupaba una posición que, sin ser excéntrica, sí era en cierta medida periférica. Esa posición hacía de él un lugar enormemente atractivo y amable. El tiempo allí tenía sus propios ritmos, que estaban marcados por lo que allí dentro sucedía y por los horarios del tren y el autobús que salían del barrio de Loiola y llegaban al centro de la ciudad.

Además de la cualidad periférica del tiempo en Arteleku, también estaba la de su espacio. Para empezar, la escala del centro era relativamente modesta. Y, ubicado en un barrio alejado de una pequeña ciudad de una pequeña región del sur de Europa conocida por un conflicto político, geográficamente se encontraba en las afueras. Los asuntos específicos a los que se dedicaba, la pedagogía, la producción artística y la reflexión, también resultaban secundarios dentro de un sistema del arte centrado en los grandes espacios expositivos. Por otra parte, los diálogos que comenzaba a entablar con otros interlocutores del mundo del arte a nivel internacional eran aún muy incipientes.

No estar en el ojo del huracán, estar “en los bordes” proporciona una posición desahogada y privilegiada, permite asistir con comodidad crítica a lo que sucede en el centro. En aquellos años, lo que estaba sucediendo en ese centro era toda una serie de cambios que se derivaban de la rápida inserción del sistema del arte en los circuitos globalizados del capitalismo avanzado.

Como se sabe, se puede pretender que se vive en las afueras. Pero eso no es más que una ilusión momentánea y pasajera. Porque, en realidad, no hay ningún afuera y todos estamos dentro. Arteleku perdería con el tiempo su privilegiada posición periférica y descentrada. Lo haría en un proceso parejo al del boom del arte contemporáneo, que en el contexto vasco, imposible ignorarlo, explosionaría con la inauguración del museo Guggenheim-Bilbao en 1997.

**Manifiestar una duda. Tratar de echarse atrás.
No poder hacerlo, no quererlo hacer.**

Vuelta al día de la reapertura de Arteleku el 21 de junio de 2002 para encontrar claves que ayuden a explicar ese proceso de cambio que se enmarca dentro de un relato, el de la historia de Arteleku. En esta historia, se entretrejen encuentros inolvidables y desencuentros legendarios, grandes alegrías y pérdidas trágicas, momentos de florecimiento y esplendor y momentos de estancamiento, fracaso y desaliento.

Y aquí, después de una enumeración que suena como hecha a medida para la solapa de un *best-seller* de novela romántica, un inciso. Llevo varias páginas relatando la historia de Arteleku. Lo estoy haciendo sinuosa y reticentemente, de manera esquinada. Así y todo, me reconozco haciendo algo que ya he hecho en otras ocasiones: construir un relato sobre el pasado que pasará a engrosar el conjunto de relatos que adquieren validez historiográfica sólo por el mero hecho de haber sido escritos.

No me apetece volver a contar el relato, ése que ya he contado antes, que ya me sé. Dudo que pueda servir para algo más que para reafirmarme en creencias instaladas. Porque un relato es como un tótem, y construirlo es una manera de enraizarse, de pertenecer. Cuando una se arraiga en un relato, está tratando de no moverse del sitio, de evitar toparse con lo nuevo, lo desconocido, lo que no se espera. Hay frases dichas y oídas que reafirman las creencias propias: “No sé cantar”, “Es que en casa somos más de pescado”, “La gente es de palabra en esta tierra”. Y otra de Gayatri Spivak que puede servirnos de correctivo cada vez nos reconocemos en los gestos de siempre: “Creo que cualquier idea de arraigo es una protección frente a la incursión del azar”¹⁶.

Un relato como un tótem que se construye con el objeto de echar raíces en él. Otra analogía. Por ejemplo, la textil: un relato precisa de una trama, una realidad densa compuesta de capas y entrecruzamientos. No es hasta que la trama está dispuesta como una tela de araña que el relato toma una dirección, el hilo narrativo, que se resuelve en el nudo y el desenlace.

Se puede decir entonces que el relato se sirve y parte de la complejidad constructiva de la trama pero que, por su propia naturaleza discursiva, termina eludiendo y suprimiendo esa misma complejidad. Que el relato consiste en favorecer una vía narrativa y discriminar otros desarrollos posibles, centrarse en unos detalles y evitar otros, privilegiar una sola voz y marginar el resto. Y que, donde antes había un tejido, deja un hilo.

O también podría argumentarse lo contrario. Que un relato es como un hilo suelto, que se presenta desligado e independiente de la trama de la que procede pero que, como le

¹⁶ En Swapan Chakravorty, Suzana Milevska, Tani E. Barlow: *Conversations with Gayatri Chakravorty Spivak*. London / New York / Calcutta: Seagull Books, 2010, p. 160.

sucede al motivo decorativo en su relación con la alfombra sobre la que emerge, no puede separarse de aquélla.

Agua pasada no mueve molino. No nos sirve el relato. Pero, a pesar del malestar y del hastío que produce su forma, he de admitir que no sé salir de ella, que no soy capaz de escribir de otro modo. Y, en el caso concreto de Arteleku, reconozco cierto deseo de volver a contar la historia y hacer valer mi versión, como si aún quedara algo que contar o que defender.

Un exabrupto. Una salida de tono. Problemas de lenguaje

Vuelta al día de la reapertura de Arteleku en verano de 2002. No estuve allí, así que recurro a los documentos, éstos que han sido escritos con el ánimo de permanecer. Encuentro en Internet uno titulado “Dossier especializado”¹⁷, un informe redactado con ocasión de la reapertura.

Tras la escritura puede intuirse cierta combinación de urgencia y entusiasmo, una sensación seguramente motivada por la inminencia del día de la inauguración. También por la conciencia de asistir a un momento de cambios: cambios en el centro, cambios en el mundo.

“Dossier especializado” está escrito con un estilo relativamente cercano, que permite percibir la sensación de urgencia y entusiasmo. En cualquier caso, no hay que equivocarse. Se está ante un informe, ante un documento de carácter público en el que la institución “Arteleku” habla, y lo hace con el lenguaje que le corresponde, el lenguaje institucional.

El lenguaje institucional es antipático y cansino. Recurre a términos que se repiten una y otra vez y que no se refieren a nada fuera de ellos mismos, que apuntan a generalidades pero no señalan nada concreto, que ocupan mucho espacio pero funcionan como contenedores vacíos. El lenguaje institucional habla, como corresponde, con una voz impersonal y neutra, y tiene como función comunicar, representar y justificar la institución frente al mundo.

En 2002, “Dossier especializado” aparecía cuajado de conceptos como “sociedad de la información”, “comunidad creativa”, “usuarios”, “imagen corporativa”, “cultura urbana”, “hibridación” o “nodos”. Los términos ayudan a ubicarse en aquel momento, en ese mundo nuevo y diferente al que miraba el nuevo Arteleku. Describen y retratan de

¹⁷ Su título completo es “Dossier especializado. Arteleku reabre sus puertas el próximo 21 de junio” y puede encontrarse en la siguiente dirección:

<http://artxibo.arteleku.net/eu/islandora/object/arteleku%3A1942> (Última consulta: 10-04-17)

manera ajustada la era que comenzaba: la de la comunicación y sus redes, la del consumo cultural y las ciudades marca, la de la creatividad y las industrias culturales, la era, para abreviar, de la inserción del arte en las redes del capitalismo globalizado.

Aunque algo ajados por el paso del tiempo, los significantes vacíos de “Dosier especializado” podrían aparecer tranquilamente dentro del informe de cualquier centro artístico, centro cultural, centro deportivo, centro social, centro de ocio, centro de entretenimiento o centro comercial de 2016. Hacerlo, y no dar el cante. Porque, aunque han pasado catorce años, seguimos en las mismas, en el mismo ciclo que se iniciaba entonces. Sigue habiendo instituciones y sigue habiendo un lenguaje institucional necesitado de contenedores vacíos.

Reconozco abiertamente la antipatía que en su momento me provocó el entusiasmo celebratorio y acrítico con el que Arteleku abrazaba la fantasía comunicativa¹⁸. Una fantasía que se presentaba en expresiones diversas, que iban de la fascinación por el uso metafórico del aparataje de las nuevas tecnologías –los textos institucionales aparecían enredados en una maraña de nodos, conectores, interfaces, sistemas operativos, hipertextualidades, metadatos, algoritmos y avatares– a la apropiación del lenguaje de la gestión empresarial y su incomprensible y escandaloso empaquetado como discurso emancipador.

Por fantasía comunicativa me refiero a esa fe de la institución en la retórica por la retórica, en un hablar por hablar para no decir nada. El lector podrá argumentar que eso es justo lo que estoy haciendo en este ejercicio escritural: hablar por hablar y no parar de hacerlo hasta terminar el ejercicio. Y habré de darle toda la razón.

“Pero ahora no tengo tiempo para hablar” de eso ya que, de hecho, no estoy hablando de eso, sino del lenguaje institucional y su recurso a las palabras con el objeto rellenar y ocupar con ellas un espacio de representación. No hay más que pensar en los nuevos términos que asume ahora mismo ese mismo y antipático lenguaje institucional, éstos que se han sumado a los “comunidad creativa”, “cultura urbana” o “hibridación” de hace catorce años y que, como éstos, profundizan en esa fantasía comunicativa-corporativa adaptada a los nuevos tiempos: “cultura participativa”, “compartir”, “conversar”, “colaborar”, “comunidad”, “procomún”, “innovación social”, “emprendizaje”, “*co-working*”.

Esos nuevos términos que ya suenan viejos se aparecen mejor preparados para la era de Acuario que los del entusiasmo corporativo-comunicacional de hace catorce años, aunque resultan igualmente enervantes. Los nuevos términos ponen el énfasis en la celebración

¹⁸ Aunque entiendo que era inevitable que en 2002 Arteleku se presentara como una institución que asumía las herramientas comunicacionales.

de lo comunitario pero, al igual que aquéllos, se presentan como significantes vacíos, puros elementos de representación. Porque, tal como afirma Juliane Rebentisch citando el argumento de “los críticos de la estetización”, “la puesta en escena de la comunidad” “no crea comunidad”¹⁹.

Bajo el paraguas

Vuelta al “Dosier especializado” de 2002. No a sus formas, sino a su contenido. El informe planteaba un cambio de orientación para Arteleku. Los talleres que en los años noventa habían sido su elemento estructural y distintivo ahora dejaban de serlo. A comienzos del nuevo siglo, Arteleku pasaba a convertirse en paraguas de lo que se conocería como los “proyectos asociados”.

Trato de recordar cómo sucedió el cambio, qué pasó antes y qué después. La distancia que ofrece el tiempo transcurrido permite abrir el enfoque y ver con más claridad. En la lejanía, algunas cosas que entonces se veían separadas las unas de las otras aparecen ahora más cerca, y otras que estaban muy juntas, se presentan ahora distanciadas. Es cierto que la imagen ha perdido en nitidez y en detalle. También ha ganado en impresión de conjunto.

Con el cambio, Arteleku trataba de responder a una nueva realidad que estaba en el ambiente y que él mismo propiciaba: la aparición de iniciativas de pequeño tamaño que sustituían a la institución grande en la producción de contenidos. Se iniciaba así una relación de simbiosis (“tú me necesitas, yo te necesito”) entre las dos partes implicadas.

Los proyectos asociados. Bajo el paraguas, todos eran distintos. Cada uno entendía el arte y sus formas de hacer de una manera. Y las diferencias provocaban discusiones. En la distancia se aprecia mejor lo que compartían unos proyectos compuestos por gente que había pasado por los talleres del centro y comenzaba a profesionalizarse: además de compartir una misma situación precaria –que la madre nodriza, ella misma precaria, nunca podría mejorar–, todos ellos actuaban en el ámbito de lo que se conoce como la mediación.

Los proyectos asociados nacían en un momento en el que el comisariado, el agente mediador por definición del sistema del arte, empezaba a ocupar una posición de centralidad. Sin embargo, aquéllos, salvo alguna excepción, apenas se identificaban con la figura comisarial, aunque no tenían problemas en hacerlo, crees recordar, con la idea más difusa y genérica de la mediación.

¹⁹ Juliane Rebentisch: “Aestheticization and Democratic Culture”. *Superhumanity (e-flux Architecture)*, November 28, 2016.
<http://www.e-flux.com/architecture/superhumanity/68662/aestheticization-and-democratic-culture/>
 (Última consulta: 10-04-17)

Tras el cristal

En los primeros años del siglo, se entraba de lleno en la era de la inmediatez. La inmediatez es la cualidad por la cual las cosas están en una relación de proximidad y no hay separación entre ellas. La era de la inmediatez hace posible que todas las cosas, por muy lejos que estén las unas de las otras, estén próximas todo el rato. Paradójicamente, la inmediatez en la era de la inmediatez se logra al precio de que entre las cosas siempre se interponga algo. Ese algo es la mediación.

En los años de cambio de siglo, se hablaba mucho de mediación, aún más de interfaz. Este término feo y torpe se multiplicaba en los textos y ensayos teóricos de la misma manera que lo hacían las pantallas reales, virtuales, metafóricas y tecnológicas a las que representaba. Y éstas, las pantallas que conectan y que a la vez separan, empezaban a hacer efectiva la promesa de una unión y un contacto continuos y sin fisuras entre las cosas del mundo. De pronto, sin saber muy bien cómo, todos nos convertimos en pantalla.

Primero como tragedia, después como farsa

Llevo varias páginas tratando de agarrarle al asunto sin conseguir atraparlo. No es que éste sea escurridizo. En realidad, lo tengo al alcance de las manos. Me da reparo hablar sobre los años de Arteleku después de su reapertura, unos años en los que hubo broncas y peleas acerca de lo que el “lugar del arte” debía ser y era, de lo que ya no era y no iba a ser.

Como en una guerra, en aquellos años había bandos y escisiones. Y lo que se discutía se aparecía como una cuestión urgente y trascendental. Se nos iba la vida en ello. Atañía a todo el mundo. Era de interés general. Porque el arte era cosa de todos.

Miro desde la lejanía aquellos momentos bélicos. Ahí al fondo se presenta un apelotonamiento de figuras. De cerca se reconoce la escena de una pintura de Goya. Es el *Duelo a garrotazos* (1823). En lugar de dos, aquí hay varias figuras. Como en el cuadro, todas tienen las piernas enterradas hasta las rodillas y blanden un garrote. Pegan a diestro y siniestro y en todas direcciones, pero ninguna atina a dar en el objetivo. Tienen los ojos vendados. No como los duelistas de la pintura negra, sino como el joven que sostiene un cucharón en el centro de un corro en *La gallina ciega* (1789), otro cuadro del pintor aragonés.

Acabo de pintar una imagen oscura y negra de un momento. Una visión tremendista y grandilocuente. También ridícula y absurda. Me divierte imaginarme a mí misma de mamporrera ciega, mientras comparto lodazal con otros obcecados.

Porque lo cierto es que las broncas y escaramuzas de hace unos años ahora mismo se aparecen más como una parodia que como una guerra real. Más que a los de *Duelo a garrotazos*, aquellos tiempos en los que se lanzaban mandobles al aire recuerdan a los que retrataba *La gallina ciega*: años de placidez y despreocupación en los que los jóvenes aristócratas de la corte española se vestían de majos y majas, pasaban el rato, jugaban y galanteaban en un prado, ignorantes de que en el país vecino estallaba una revolución.

Delirios de grandeza, deformaciones en la visión

¿Cómo es que tantos estábamos tan ciegos y ofuscados? Hace unos meses, enfrascada ya en el ejercicio escritural, me pasan la referencia de “Valuing the Artworld”, un ensayo de Susan Feagin²⁰. En él, la autora presenta un concepto psicológico que ayuda a entender mejor esa escena de grupo conformado por gente ciega y desorientada que blande porras y no es capaz de ver que la tierra le llega a las rodillas y nunca dará en el blanco.

Todos esos duelistas enfrentados a sí mismos padecían de esquizofrenia axiológica, estaban afectados por una ilusión o percepción engañosa, ésa que lleva a confundir los posibles beneficios de una práctica con las funciones de ésta. En el caso de la práctica del arte, su función primera es la estética y sus “posibles beneficios”, “el conocimiento, la moralidad y el impacto social”²¹. Si se profundiza en el trastorno axiológico, éste deriva en lo que Feagin denomina una “tiranía axiológica moral y epistémica”²², que se fundamenta en la consideración de que los valores epistemológicos, morales y sociales del arte están por encima de su valor estético.

“Valuing the Artworld” se publicaba en 1994, en pleno inicio del boom del arte contemporáneo. Ese año en combinación con el diagnóstico me hace abrir los ojos a la evidencia. La dolencia, el padecimiento, el delirio de todas aquellas figuras armadas con garrotes tenía mucho que ver –aunque Feagin no lo señalara– con otra anomalía: la hipertrofia, el crecimiento desmesurado y mastodóntico que el sistema del arte y sus instituciones empezaban a experimentar en aquellos años.

Con los ojos vendados, cada una de las figuras armadas con garrotes veía una cosa distinta, pero el origen de su ceguera era el mismo. El entramado del sistema del arte estaba creciendo exponencialmente, y esto provocaba una deformación en las lentes de quienes nos dedicábamos al arte. Cabezudos del desfile como éramos, nos veíamos de repente como gigantes. Y pensábamos que, ya que el arte ocupaba tanto espacio en el

²⁰ Susan Feagin: “Valuing the Artworld”. En Robert J. Yanal (ed.): *Institutions of Art*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1994, pp. 51-69.

Agradezco a Robert Curwen haberme llamado la atención sobre esta referencia bibliográfica.

²¹ *Ibid.*, p. 65.

²² *Ibid.*, pp. 68-69.

mundo (en los planes estratégicos de las ciudades, en las políticas económicas, en el espacio urbano, en las noticias de prensa, en las rutas turísticas...), también debía ocuparlo en la vida. En la nuestra y en la de los demás.

Hacer “como si”

Montados en el carro triunfal de la explosión del arte contemporáneo, todos éramos víctimas de un espejismo, presos de una ilusión. Pensábamos que la discusión del arte era tan importante y vital fuera del ámbito del arte como lo era dentro de él, sin ver que el arte ocupa por definición una posición marginal y esquinada, y que es precisamente en ocupar ese lugar donde radica su singularidad y su fuerza.

Enfrentados los unos a los otros, cada uno de los mamporreros armados con garrotes tomaba posición. Lo hacía dentro del territorio delimitado por la antinomia moderna según la cual el arte se debate en una tensión entre dos polos, su autonomía y su inserción en la vida. No caíamos en la cuenta de que, optáramos por un polo o por otro, el barco en el que viajábamos marchaba escorado hacia el lado de la esquizofrenia axiológica, de que el discurso de la inserción en la vida lo impregnaba todo.

A pesar de ello, algunos insistían en reivindicar la autonomía del arte. Podría decirse entonces que estos adalides de *l'art pour l'art* eran doblemente ilusos: no sólo padecían la ceguera de la esquizofrenia axiológica, sino que también sufrían de la ilusión opuesta, la de pensar en la posibilidad de un arte autónomo.

También podría decirse que lo que con esa reivindicación hacían era precisamente tratar de contrarrestar la hegemonía de la “tiranía axiológica epistémica y moral” sobre el arte. La autonomía era así más una aspiración o una pretensión de ilusión que una ilusión “real”. Era un horizonte imposible de alcanzar pero al que inevitablemente se ha de aspirar si no se quiere perder el norte cuando se mantiene una práctica. No es de extrañar que estos anacrónicos fueran en su mayoría artistas.

Desarrollar una práctica en el mundo como si no existiera nada más fuera de aquélla se aparece como una empresa imposible. Pienso en alguien practique de manera activa y activista la autonomía del arte, no como una ilusión, sino como una realidad, alguien no aquejado de una u otra manera de esquizofrenia axiológica. Me encuentro con Frenhofer, un personaje de ficción. El protagonista del relato de Honoré de Balzac *La obra maestra desconocida* (1831), el viejo pintor del siglo XVII que, atrincherado en su taller, pinta y repinta un mismo cuadro que no enseña a nadie.

Nuevas tendencias para el fin de siglo

Así como algunos padecían a su pesar la esquizofrenia axiológica, había otros que la abrazaban con entusiasmo. En aquellos años un término andaba entonces en boca de todos, las “estéticas relacionales”. Acuñado por Nicolas Bourriaud en su libro de 1998²³, el término se presentaba como una suerte de actualización finisecular de algunas prácticas artísticas de los años sesenta. A excepción de la crítica institucional, que se acercaba al arte en tanto que institución, el resto de aquéllas, como los *happening* de Allan Kaprow, buscaban su inserción en la vida.

Pero algo había cambiado desde los años sesenta. Para empezar, el mundo lo había hecho. Ya no había utopías modernas a las que aspirar. Las prácticas relacionales nacían en la era del capitalismo postfordista, una era caracterizada por el auge de la comunicación, el consumo de experiencias y el arte contemporáneo. El mundo en el que operaban era el de la era postmoderna y sus juegos de espejo.

Tómese por ejemplo *Untitled (Free)*, la exposición de Rirkrit Tiravanija que daría inicio en 1992 a las prácticas relacionales. Cuando el artista cocinaba comida tailandesa para los visitantes de la 303 Gallery de Nueva York, podría decirse que no era el arte el que salía a la vida, sino que era justo lo contrario lo que sucedía. Eran la vida y sus formas las que entraban y se disolvían en el espacio protegido del arte, el cubo blanco.

La estética relacional contribuía así a ahondar en la cadena de paradojas, retruécanos, inversiones y efectos ilusorios producidos por la esquizofrenia axiológica. La percepción engañosa o el espejismo de la estética relacional nacía de pensar que, tal como afirmaba Claire Bishop en su crítica al texto de Bourriaud en 2004, había una “fricción inherente” en las propuestas relacionales, que éstas confrontaban al espectador participante con lo desconocido y lo no esperado ni deseado, con lo nuevo, que producían ese efecto de no reconocimiento buscado por toda obra de arte.

En realidad, proseguía la autora, las propuestas relacionales se desarrollaban en lo que el propio Bourriaud denominaba “micro-comunidades”. Lo hacían en comunidades protegidas, “cuyos miembros se identifican unos con otros, ya que tienen algo en común”²⁴. Así, el espejismo de la estética relacional nacía de pensar que se estaba afuera, en la vida, en el espacio social, cuando en realidad se estaba dentro de la institución, del sistema del arte. Y, cuanto más afuera se pensaba una que estaba, más adentro entraba.

²³ Nicolas Bourriaud: *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les presses du réel, 1998.

²⁴ Claire Bishop: “Antagonism and Relational Aesthetics”. En *October Magazine* 110. Massachusetts: MIT, otoño 2004, p. 67.

El otro lado del espejo siempre está al otro lado

El debate de la estética relacional llegó también en aquellos años a Arteleku. Hubo un momento que marcó un antes y un después, el taller *Power Point Revolution!!!*, dirigido en 2000 por Asier Pérez González y consonni. A su término, hubo gente que se sumó junto con el entonces artista y la productora a la promesa relacional. Lo hicieron en una acepción muy específica, que Bourriaud identificaba de la siguiente manera en el apartado “Relaciones profesionales: clientes” de su ensayo:

“Otras prácticas buscan recrear modelos socioprofesionales y aplicar esos métodos de producción: el artista actúa entonces en el campo real de la producción de servicios y de mercaderías y busca instaurar cierta ambigüedad, en el espacio de su práctica, entre la función utilitaria y la función estética de los objetos que presenta.”²⁵

En esta acepción de lo relacional, el artista se presentaba como un “empresario”²⁶ que realizaba la “modelización de una actividad profesional”²⁷. En algunos casos, esa modelización que le servía al artista “como dispositivo de la producción artística” se quedaba en el terreno ambiguo de la ficción, en un “jugar a” ser empresario. En otros, el artista daba un paso adelante, saltaba al otro lado, al “campo real”. Quien era artista pasaba así a convertirse en empresario, abrazando el discurso de la gestión empresarial y del entusiasmo comunicativo-relacional.

Fue esta última modalidad la que tuvo mayor predicamento en el entorno de Arteleku. Así, al término de *Power Point Revolution!!!* se iniciaría toda una serie de proyectos, con nombres como agencia de comunicación, consultoría de innovación y creatividad estratégica, proyecto de marketing, gestión y diseño de servicios o, simplemente, proyecto empresarial, y que empleaban las herramientas y el lenguaje del arte. A esto siguió un periodo de confusión y desconcierto, durante el cual algunos de los que dieron el salto insistieron en que lo que hacían era arte que operaba en el “campo real”.

El carro y los bueyes

En el recuento de duelistas enfrentados a sí mismos falta un último grupo. Pero antes de pasar a él, es preciso regresar al centro artístico, a su nombre y a sus orígenes. “Arteleku” quiere decir “lugar del arte”, y como tal nació en 1987. Su objeto era el arte. Podrá argumentarse que ése también es el objeto de otros espacios e instituciones, como las salas de exposiciones, donde el arte se muestra; los museos, donde el arte se preserva y se muestra; las galerías, donde se vende y se muestra; las universidades, donde se estudia y

²⁵ Ibid., p. 40.

²⁶ En el “Glosario” de *Estética relacional*, la figura del “Artista” aparece bajo esa acepción, junto a la de “político” y “realizador” (p. 136).

²⁷ Ibid., p. 41.

analiza... Sin embargo, a diferencia de éstos, en el centro ubicado en el barrio donostiarra de Loiola se producía arte, se ofrecían las condiciones para que quienes se dedicaban a su práctica lo hicieran.

De forma inevitable, cuando se hace arte, se habla también de arte. En Arteleku también se daban las condiciones para hacerlo. No importaba si se hablaba antes, durante o después de la materialización de una obra. Había un acuerdo tácito, por el cual se entendía que ese “hablar” era algo que acompañaba al “hacer” y venía empujado por éste, tal como el carro sigue a los bueyes, tal como la teoría sigue a la práctica. Ésa era una de las cosas que hacía del centro un lugar singular.

A lo largo de los años noventa, y a través de los talleres y seminarios que organizaba, se fue estableciendo en Arteleku esa relación entre el hacer y el hablar, entre la práctica y la teoría, entre el arte producido y el pensamiento que le acompaña. Como se comentó más arriba, la reapertura de 2002 implicó un cambio de orientación en el centro, por el cual los talleres que habían sido su elemento definitorio perdieron su centralidad. Eso provocó una alteración en la relación de equilibrio entre el hacer y el hablar, entre la práctica y la teoría, entre el arte y el pensamiento. El barco se escoró hacia el segundo extremo. Y el centro perdió parte de lo que lo hacía específico.

En los años de la reapertura, Arteleku seguía así llamándose “lugar del arte”, aunque ahora se hablaba poco de arte –era más común escuchar el término “cultura contemporánea”– o, cuando se hacía, se decía de él que estaba experimentando una “desmaterialización”, en referencia a la manera en que las formas del arte se estaban adaptando a la incorporación de las nuevas tecnologías de comunicación a nuestras vidas.

La noción de “desmaterialización” no era cosa nueva. Habían pasado décadas desde que se iniciara una serie de prácticas que implicaban formas diversas de desmaterialización del objeto artístico. Algo cambiaba sin embargo con respecto de los años sesenta. Tras la reapertura, en Arteleku se hablaba de “desmaterialización” con una nueva acepción, como algo nuevo y revolucionario. También con un tono de reproche. Entre líneas se leía que esa desmaterialización física implicaba una pérdida real de sustancia de la materia “arte”. Se daba a entender que el arte estaba en un proceso de disolución, de desaparición. El arte empezaba a disolverse, a volatilizarse en el aire, en la nada de la cultura contemporánea. Y eso era algo bueno.

Ley de dependencia

Se acaba de dar cuenta del viraje “del hacer al hablar” o, mejor, “del hacer al hablar del hacer” que inició Arteleku con su reapertura. Volviendo sobre Feagin en “Valuing Art”, se podría decir que el centro había sucumbido a una tiranía que era tanto epistémica como moral. Por un lado, el arte no sólo se valoraba por sus beneficios morales, también se le

aplicaban criterios morales, se le juzgaba desde lo que se presuponía que debía ser y no era. Por otro, el acercamiento al arte se hacía desde sus valores epistemológicos, desde los conocimientos que el arte es capaz producir o, en su versión más utilitarista, desde la manera en la que ilustra la teoría.

Este último aspecto no era privativo de Arteleku. En el mundo del arte se había generalizado algo que podría dar en llamarse un “giro epistemológico”. Fuera lo que fuera, algo le estaba sucediendo al arte. De pronto, no viajaba solo. Ahora aparecía siempre escoltado, con acompañante, en pareja. Se hablaba de “arte y pensamiento”, de “arte y conocimiento” o, en una acepción que lo ponía en una relación más directa con la universidad, de “arte e investigación”.

En ese marchar acompañado, se adivinaba algo así como una conciencia de desvalimiento. En un mundo en cambio –aunque no muy evidente aún, en esos años ya se había iniciado el desinfe del boom del arte contemporáneo–, el arte necesitaba muletas. O tal vez es que en realidad necesitaba aliados como él, desvalidos y desvalorizados. Y, llegados a este punto, voy y digo como Oteiza “Pero ahora no tengo tiempo para hablar”²⁸, y prosigo el relato.

Desocupar y volver a ocupar el mismo lugar

Junto a los proyectos asociados, la iniciativa que mejor definiría el Arteleku del nuevo milenio –y a la que se asocia el último grupo de duelistas enfrentados a sí mismos de la escena de grupo de esquizofrénicos axiológicos– se desarrollaría en medio de este panorama de deriva “del hacer al hablar del hacer”. Iniciado en 2003, *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* era –y tal vez sigue siendo: hace escasamente dos años salió su última entrega– un proyecto de investigación a largo plazo en colaboración con el MACBA de Barcelona y la Universidad Internacional de Andalucía–UNIA artepensamiento de Sevilla²⁹. La elección de un término del ámbito académico, “proyecto de investigación”, daba cuenta de aquella deriva.

El objetivo de *Desacuerdos* era “articular un contramodelo historiográfico que permitiese trazar nuevos mapas y narrativas de las singularidades artístico-culturales del Estado español, desde la década de los setenta hasta la actualidad”³⁰. Lo hacía a través de una serie de libros monográficos. Dedicados a materias como la educación, el cine y el vídeo, los feminismos o la crítica, aquéllos se publicarían a lo largo de más de una década.

Desacuerdos es una herramienta útil, un manual de historias pertinentes que de otra

²⁸ El asunto se trata en el apartado 1.2. “Pesimismo de la razón, optimismo de la voluntad”.

²⁹ En distintos momentos de su desarrollo, se les sumarían el Centro José Guerrero de Granada y el Reina Sofía de Madrid.

³⁰ <http://www.macba.cat/es/expo-desacuerdos> (Última consulta: 10-04-17)

manera difícilmente se hubieran producido. Sin embargo, hay un aspecto que resulta problemático. No son los asuntos tratados. No es el acercamiento metodológico. No son los textos concretos. No son sus autores. No es el título, aunque el problema no esté lejos. Éste tiene la forma del “contramodelo” que se menciona en la propuesta programática del proyecto.

Un contramodelo presupone un modelo, un discurso hegemónico frente al que aquél se alza. El recurso a la figura anacrónica y heroica del antagonista resulta incómodo. *Desacuerdos* propone construir un discurso contrahegemónico. Lo hace con el argumento de que acoge y posibilita toda una serie de discursos menores, marginales y, si se quiere, subalternos, aunque dudo que sea posible emplear ese nombre dentro del dominio epistemológico: el subalterno es “aquél que no puede hablar”. Y lo cierto es que, por mucho que lo quiera, la institución nunca podrá arrogarse ese lugar. La institución representa la hegemonía, siempre tiene la primera palabra, habla. Y el sistema del arte, el museo y la universidad son y han sido las instituciones detentadoras de la hegemonía del conocimiento.

La idea de contramodelo resulta conceptualmente poco útil y revela una actitud de superioridad moral igualmente ineficaz. Al nombre se le puede reconocer cierta función estratégica, publicitaria casi. Partir de un contramodelo, de una toma de posición fuerte, permite dotar a un nuevo relato compuesto de relatos fragmentarios, menores y periféricos de una imagen reconocible, de una unidad totalizadora y estable. Ése no es argumento suficiente.

La razón que mejor ayuda a entender la elección de la figura del contramodelo es de tipo contextual. *Desacuerdos* nació como una respuesta al clima del momento. Lo hacía en 2003, en los años fuertes del Aznarato, en los que el régimen del PP navegaba viento en popa a toda vela. El aire en el día a día de aquellos días era irrespirable. Es comprensible el enfado de gente que en su mayoría vivió el Tardofranquismo y la Transición, su frustración ante lo que venía a presentarse como una continuidad sin fisuras de un ciclo histórico oscuro y sombrío que parecía no haberse cerrado —han pasado trece años y algunas cosas han cambiado, no muchas, pero la frustración perdura—.

En cualquier caso, el planteamiento en forma de campo de batalla dividido en dos bandos sigue resultando problemático: en un lado los vencedores, en el otro, los vencidos. Nos devuelve a la escena del grupo de duelistas ciegos vestidos de majos y majas que nos acompaña desde hace páginas y más páginas en un texto que se alarga sin remedio, de una manera que no había previsto —no pensaba que el nombre de Arteleku fuera a desatar semejante verborrea, no pensaba que fuera a generarme, todavía hoy, tantos sentimientos encontrados—.

Mapas del terreno

Como indicaba su subtítulo, *Desacuerdos* se planteaba como un análisis de la relación de cruce entre arte, política y activismo en distintos momentos de la historia reciente en el Estado español. En la propuesta, no es difícil reconocer la influencia de la revista *October*, tanto en su acercamiento al arte desde la historia social como en su voluntad de establecer un modelo canónico totalizador y autorizado. Siguiendo con esto, también se identifican elementos del aparato conceptual del debate intelectual protagonizado por Lukács, Adorno y Benjamin en los años treinta, un debate que entendía los fenómenos estéticos no sólo como expresión de las transformaciones sociales y políticas, sino como formas capaces de activar esas mismas transformaciones, y que se organizaba en forma de pares dicotómicos: arte y política, estética y ética, autonomía artística y arte comprometido.

Todas estas influencias del marco conceptual de *Desacuerdos* se reconocen con facilidad. Yo misma me he valido de ellas cuando he escrito sobre los años treinta y sobre otros años. Las obras de arte no se producen en la soledad del taller de un Frenhofer. Lo hacen en el mundo. Y un marco conceptual ofrece pistas y certezas para moverse por el mundo. Éste se aparece así más claro, menos impenetrable y voluble, más abierto a la cómoda interpretación y al plácido paseo. También menos complejo y más plano.

Who do you think you are?... Some kind of superstar

Tratar de explicar *Desacuerdos* y tratar también de explicarse. Los problemas del proyecto son también mis problemas. Son problemas contemporáneos. Son, parafraseando a Public Enemy, “problemas de blancos”, la respuesta que el grupo de rap neoyorquino dio en una entrevista en la revista musical bilbaína *El tubo* a una pregunta sobre el conflicto vasco.

Porque hace una década –ahora mismo–, el problema principal, el mío, el de *Desacuerdos*, el del mundo del arte era –es– fruto de un espejismo provocado por –lo he dicho tantas veces que ya sueñas a disco rayado– la hipertrofia que el sistema del arte comenzó a experimentar en los años noventa. De pronto, a quienes trabajábamos en él nos dio por pensar que ese sistema y nosotros éramos importantes, que nos encontrábamos en la encrucijada de una gran tríada, la del arte, la política y lo social, mientras tanto, vestidos de majos y majas, jugábamos a la gallina ciega en un prado.

Esta autocrítica la hago ahora, cuando todos estamos de regreso a los cuarteles de invierno, lamiéndonos las heridas, en un necesario secadero, pasados ya los largos días de vino y rosas. Así que prosigo con el ejercicio de flagelación grupal –que cada uno se atice donde más le pique– y regreso a uno de los textos de *Desacuerdos*.

Del hacer y del hablar del hacer

Publicado en 2005, el vídeo de Gabriel Villota *Devenir vídeo (Adiós a todo eso)* estaba compuesto de fragmentos de entrevistas a distintos “artistas, gestores o teóricos”, y ofrecía “distintas aproximaciones a qué es el vídeo y cómo se ha modificado su presentación y relación con el contexto artístico en España”³¹. Organizado en cuatro episodios temáticos y un epílogo, su objetivo era escenificar el estado de la cuestión del medio del vídeo en un momento en que el rápido desarrollo de las nuevas tecnologías estaba generando desajustes, falsas expectativas y mucho desconcierto.

A tenor del resultado, el ambiente del “estado de la cuestión del vídeo” en el contexto español hace once años estaba muy caldeado. También estaba determinado por la mirada del propio autor del trabajo, tal como apuntaba uno de los artistas entrevistados, Txuspo Poyo, al inicio del capítulo “La cuestión ideológica”: “Pues es que yo.. es que, claro... yo no lo veo como... Es que, claro, tú lo ves... tú lo estás dirigiendo mucho, ¿no? Me parece que está muy dirigido y quieres una respuesta muy concreta [risas]... Igual no estamos preparados para esta respuesta”.

Devenir vídeo era un texto sobre una cuestión en la que Villota, autor y teórico del vídeo, era juez y parte. Su perspectiva – que remitía en planteamiento y discurso a la ortodoxia *octoberiana* y al debate intelectual de los años treinta– estaba en armonía con la propuesta programática de *Desacuerdos*. Esto se evidenciaba en, por ejemplo, la aplicación de conceptos procedentes de “El artista como productor” y “El arte en la era de su reproductibilidad técnica” de Benjamin al momento actual y al medio del vídeo.

Aquí se aparece uno de los problemas que plantea *Devenir vídeo*. El vídeo aplicaba –y proponía actualizar– al “aquí y ahora” de comienzos de siglo conceptos como el del compromiso del artista o el de la democratización del arte como si no hubiera transcurrido tiempo desde el “aquí y ahora” de los años treinta del siglo pasado y los sentidos de esos conceptos no hubieran mutado –el primer compromiso de un artista, entiendo, ha de ser sobre todo con su práctica; por otro lado, me pregunto quién quiere hoy más imágenes y que éstas lleguen a todas partes–.

En *Devenir vídeo* se reconoce cierto deseo de emulación del clima de agitación y violencia de aquellos años, cierta nostalgia por vivir otros tiempos, más heroicos y más deseables por no vividos. En el vídeo de 2005, el clima de agitación y violencia de los años treinta se traducían en una polémica que se escenificaba a través de la edición de fragmentos de entrevistas de gente con perspectivas sobre el arte muy dispares, así como

³¹ La información proviene de la página de la distribuidora de videoarte y artes electrónicas *Hamaca* que distribuye *Devenir vídeo (Adiós a todo eso)* en la siguiente dirección: <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=332> (Última consulta: 10-04-17)

opiniones unos de otros poco favorecedoras. En el vídeo todos hablan, uno detrás de otro, y nadie escucha.

Devenir vídeo plantea una disposición de campo de batalla, con facciones marcadas y mamporros a mogollón, donde el término “polémica” se presenta en su acepción más cruda y bélica –*polemos* en griego significa “guerra”–. En cualquier caso, la sangre no llega al río, todos hablan y nada sucede. No lo hace porque *Devenir vídeo* es un vídeo que, más que un vídeo sobre el vídeo, un vídeo sobre el hacer vídeo, es un vídeo en el que, antes que nada, se habla, eso sí, sobre el vídeo.

La cosa y su reflejo en el espejo

Regreso a la imagen de los duelistas enfrentados a sí mismos, todos ellos con las piernas enterradas hasta las rodillas mientras dan mandobles al aire, todos ellos afectados de esquizofrenia axiológica, todos ellos perdidos en un delirio de espejismos producidos por juegos de espejos y retruécanos.

Hagamos un repaso. Los anacrónicos modernos pensaban –o querían pensar– que estaban fuera de la vida, en el arte, y que no había nada fuera de éste, pero no eran capaces de salirse de la vida. Los adeptos a la estética relacional canónica pensaban –o querían pensar– que estaban fuera, en la vida y sus estructuras, aunque en realidad estaban dentro –en el arte, en la institución “arte”–. Los afines a la deriva relacional adoptada en Arteleku pensaban –o querían pensar– que, estando como estaban fuera –en la vida–, seguían estando dentro –en el arte, del que habían salido de manera consciente–. Los seguidores de la deriva epistémico-movimentista de *Desacuerdos* pensaban –o querían pensar– que estaban dentro –en la vida– cuando en realidad estaban dentro –en la institución–. Todos los duelistas parecían debatirse en una lucha dialéctica entre diferentes afueras y adentros, una lucha contra molinos de viento.

Flor de un día

Alejémonos por un momento de la esquizofrenia axiológica y de esa imagen absurda en la que se cruzan *Duelo a garrotazos* y *La gallina ciega*. Y volvamos hacia atrás, al *Dossier especializado*, el informe que acompañó la reapertura de Arteleku en 2002. El último de sus nueve puntos se titulaba “Arteleku y Manifesta 2004”. En él se anunciaba que el centro sería la sede de la organización de la bienal europea de arte joven que se celebraría dos años más tarde en Donostia-San Sebastián.

Desconozco cómo fue que la capital guipuzcoana terminó albergando una bienal europea de moda en un momento en el que las bienales de arte gozaban de cierto prestigio. Sea como fuera, es de imaginar que Arteleku jugó seguramente un papel determinante. El

centro dotaba a la ciudad de una presencia dentro del debate del arte contemporáneo que de otra manera aquélla no tenía.

Cierto es que la interlocución de Arteleku con otras iniciativas de un sistema del arte cada vez más globalizado era aún tímida e incipiente. Esta conversación se establecería de manera progresiva en los siguientes años, gracias, entre otros, a un desarrollo tecnológico que haría posible la constitución de redes de colaboración. Esos años coincidirían con los de lo que se daría en llamar el “Nuevo institucionalismo”. Acuñado en 2003³², el término acogía a todas aquellas instituciones artísticas que ensayaban nuevas formas de trabajo con artistas y colectivos.

Las iniciativas bajo el paraguas del Nuevo institucionalismo practicaban –y en eso coincidían, no sólo en el tiempo, con las estéticas relacionales– una modalidad particular de crítica institucional. Su peculiaridad estribaba en que ya no eran los artistas, sino la propia institución la que realizaba la operación crítica sobre sí misma, sobre la institución “Arte” a la que pertenecía. Así, por ejemplo, y partiendo de que la función expositiva era y es la actividad central y principal de la mayor parte de instituciones artísticas, éstas comenzaban a expandir sus funciones y tareas, a incluir aspectos considerados periféricos como lo pedagógico, la producción o la reflexión.

Arteleku entraba de manera natural dentro de la categoría del Nuevo institucionalismo, aunque no sería hasta 2006 que aparecería listado junto a otros centros en un artículo de *Frieze* como representante del fenómeno³³. Lo haría a título cuasipóstumo o, mejor, doblemente póstumo, tanto para Arteleku como para el Nuevo institucionalismo. Por un lado, 2006 sería el año en el que la marcha del que durante veinte años fuera su director desataba una crisis profunda en el centro, que se resolvería con su cierre ocho años más tarde.

Por otro lado, un año después de la publicación del artículo de *Frieze*, aparecía otro artículo cuyo título, “Ascenso y caída del nuevo institucionalismo. Perspectivas de un futuro posible”³⁴, explicaba claramente su contenido. En él, Nina Möntmann centraba su análisis de la evolución de lo que ella definía como “instituciones críticas” en los países escandinavos. El fenómeno del Nuevo institucionalismo era flor de un día, venía a decir. Su texto daba cuenta de un proceso por el cual unas iniciativas exitosas se encontraban de

³² Lo haría en *New Institutionalism* (ed. Jonas Ekeberg). *Verksted # 1*. Oslo: OCA, Office for Contemporary Art-Norway, 2003.

³³ Lo haría dentro de un artículo de Alex Farquharson que analizaba el fenómeno. Alex Farquharson: “Bureaux de change”. *Frieze*. Issue 101, September 2006.

³⁴ Nina Möntmann: “Ascenso y caída del nuevo institucionalismo. Perspectivas de un futuro posible”. *Transform.epicp.net*, 2007. <http://transform.epicp.net/transversal/0407/moentmann/es> (Última consulta: 10-04-17)

pronto con que las instituciones públicas que las sostenían empezaban a retirarles la confianza. Una pérdida de confianza que se expresaba en dos formas: la retirada de fondos y la retirada de la autonomía relativa de la que hasta entonces habían gozado.

Aparece aquí de nuevo la palabra autonomía. En un lugar en el que no se la esperaba, en un momento en el que no se la había convocado. Y, con ella, hace también su aparición la esquizofrenia axiológica. Las instituciones artísticas, no sólo los artistas –ya se ha dicho antes al repasar *Desacuerdos*–, también estaban aquejadas de la dolencia, compartían y vivían en el mismo espejismo. Pensaban que el arte era epistemológica, moral y socialmente tan relevante que las instituciones públicas que lo sostenían no podían por menos que dar apoyo a las instituciones del arte y permitirles funcionar “como si” realmente fueran autónomas.

Todos con las mismas gafas de ver mal

El Nuevo institucionalismo había sido un breve espejismo, una estrella que atravesaba fugazmente el firmamento. Su eclipse y desaparición coincidió con el inicio del declive del boom del arte a fines de la década pasada. Aún desconociendo el contexto de los países escandinavos, lo que Möntmann cuenta en su ensayo no resulta desconocido. Casos semejantes se dieron a lo largo de la década en otros contextos, entre éstos, el que mejor conozco, el contexto vasco.

En éste, el primero en “ascender y caer” fue Arteleku. Vuelta a “Dosier especializado” en busca de pistas. En el informe de 2002 se apreciaba ya cierta ansiedad por integrarse en la ciudad que lo acogía, por perder el carácter periférico que le daba su carácter singular. Esa ansiedad estaba en buena medida motivada por la percepción que el propio centro tenía de que, para seguir siendo, debía salir afuera, “a la vida”. También por la presión que empezaban a ejercer los políticos al frente de las instituciones públicas que hacían Arteleku posible.

Pero, ¿de dónde provenía esa presión? ¿Qué la causaba? No sólo las gentes y las instituciones del arte padecían de esquizofrenia axiológica. Los gestores de lo público y las instituciones que regentaban también sufrían la misma enfermedad. Y, por contagio e imposición, también lo hacía el resto del mundo.

La epidemia era ya una pandemia. En el País Vasco, la agudización general de la patología contó con un factor coadyuvante. Una de las peculiaridades del factor consistió en que, de ser exógeno, pasó bruscamente a convertirse en endógeno. Así, cuando en 1997 se posó en la ribera del Nerbion, el Guggenheim venía de lejanas galaxias. Venía de Nueva York. Y, una vez aterrizó, ahí se quedó. Seguidamente, como en los sucesos maravillosos de los cuentos de hadas, comenzó a producir transformaciones profundas en el paisaje. Todo lo que tocaba, cambiaba.

De modo repentino, el arte era valorado por sus muchos beneficios. A los epistemológicos, morales y sociales que apuntaba Feagin en “Valuing Art”, había que añadir ahora muchos otros. El arte servía para todo: atraía turistas, daba dinero, dotaba de un aire de modernidad y prestigio a un lugar, creaba puestos de trabajo, servía para ocupar el tiempo, instruía, educaba, etc. Y todo el mundo quería arte contemporáneo. Lo necesitaba para vivir, sin saber muy bien cómo –cómo quería el arte, cómo quería vivir–.

Estado febril, punzadas de dolor

El boom del arte había producido una profunda distorsión sobre la percepción general de lo que el arte era, y el caso vasco con el “efecto Bilbao” era un buen ejemplo de ello. Arteleku no era ajeno a ese proceso. Vuelta a “Dosier especializado”. El fantasma hacía su aparición en el punto 9. Tras la figura de Manifesta 5, la bienal joven y europea que atraería turismo de calidad y dotaría a la ciudad de atractivo y prestigio cultural, aparecía una sombra. Tabakalera –entonces, aún Tabacalera– se presentaría formalmente en 2004, el mismo año en el que se inauguraba la bienal. Lo hacía como un centro de cultura contemporánea ubicado en el centro de la ciudad, como todo aquello que Arteleku no era, aunque también con Arteleku dentro.

En cualquier caso, no sería hasta pasados cuatro años desde la reapertura del centro de arte del barrio de Loiola que los efectos del paisaje cambiante se harían evidentes. En 2007, la Diputación Foral de Gipuzkoa, bajo cuya titularidad se encontraba el centro, aprovechó el relevo en la dirección tras la salida de Santi Eraso para retirarle a Arteleku la autonomía relativa de la que había gozado durante veinte años.

Vuelta a *[memoria]*. *Garai Txarrak*. Como dije antes, la estela del nombre te acompañaría durante tiempo. En 2009, cuando me encargaron un texto en un monográfico sobre las políticas culturales públicas en el País Vasco para el semanario cultural *Mugalari* del diario *Gara*, no dudé en titular el artículo “*Tout va Bien / Garai Txarrak*”³⁵.

Como pronosticaba *[memoria]*. *Garai Txarrak* siete años antes, en 2009, los tiempos eran malos. Eran tiempos de esquizofrenia axiológica aguda. El año empezó mal y terminó peor. La sensación era la de que todo se venía abajo sin remedio. Las decisiones que empezaron a tomar los gestores de lo público en relación al arte y sus espacios se aparecían como una gran injusticia, una irresponsabilidad. Desde la lejanía, miro a todo aquello con cierto desapego –al fin y al cabo, todo pasa y todo queda, pero lo nuestro es pasar–, también con un punto de enfado y una punzada de dolor. “Pero ahora no tengo tiempo de hablar de esto”.

³⁵ Miren Jaio: “*Tout va bien / Garai Txarrak*”. *Gara (Mugalari)* 548, 30-10-2009, p. 61.

El río del olvido

Así que vuelvo a “El pasado pesa” en 2011. El último número de *Zehar* salía en octubre. El cierre de la revista certificaba que se estaba en el inicio del fin de Arteleku, un fin que no se haría efectivo hasta tres años más tarde. En esos años tristes, el “lugar del arte” llevaba tiempo, demasiado, siendo un sitio con mucho pasado y poco futuro. Pocos días después de la salida del último número de *Zehar* en octubre, a principios de noviembre, el río Urumea se desbordaba a la altura de Txomin Enea en el barrio de Loiola. La planta baja de Arteleku quedaba inundada. El agua destruía gran parte de los contenidos del archivo y la biblioteca del centro. Allí se guardaba el registro de veinticuatro años de historia del centro. Y el nombre que era una escultura, [*memoria*]. *Garai Txarrak*, se hizo piedra.

Urak dakarrena...³⁶

Cuando empecé a escribir este texto largo e hipertrofiado que comienza hablando sobre otro titulado “El pasado pesa” –y, visto lo visto, es claro que lo hace–, traté de rodearme de material documental sobre Arteleku. Los números del *Zehar* y las publicaciones del centro que tengo en casa no se encuentran lejos de la mesa en la que escribo. Pero, sobre todo, confié en la capacidad ilimitada e infalible del gran archivo, la red de redes, Internet.

Allí existe un sitio web, *artxibo.arteleku.net*, “un repositorio digital con los documentos digitalizados de la actividad del centro de arte Arteleku desde 1987 hasta 2014”, la memoria de Arteleku cuando ya no hay más Arteleku. Es rara la ocasión en la que una búsqueda no dé la señal de “Error”. El sitio no funciona bien, aparece dañado, como si también hubiera quedado anegado por las aguas del Urumea.

Tal como ya no somos

Para terminar este texto que empezaba con otro sobre la nostalgia, vuelvo a [*memoria*]. *Garai Txarrak* y a las obras que quedaron después de la fiesta de reapertura en junio de 2002. Éstas tenían ya entonces algo así como un aire escultórico, testimonial, arqueológico. Como le ha sucedido al título, ese carácter de monumentos y documentos que tenían en origen ha cristalizado con el paso del tiempo³⁷.

³⁶ Fragmento del refrán *Urak dakarrena, urak daroa*, “Lo que el agua trae, el agua se lleva”, y también título del documental de 2015 de Juan Miguel Gutiérrez sobre seis colectivos de Txomin Enea, el pequeño barrio en el que se encuentra el edificio de Arteleku que en la actualidad es objeto de la principal operación urbanística de la ciudad de Donostia-San Sebastián.

³⁷ Esta referencia a *La arqueología del saber* de Michel Foucault aparece de forma más desarrollada en el apartado 4.2. “Repaso bibliográfico en contracampo”.

Dos de aquellas intervenciones, *Azken bideoa* de Iñaki Garmendia y *Desartxibo* de Asier Mendizabal, nacían como archivos subjetivos de la memoria documental del centro. El primero era un vídeo que se presentaba en un doble formato, el entonces obsoleto VHS y el entonces nuevo DVD, y estaba compuesto de fragmentos de fotografías y vídeos que recogían momentos del día a día de Arteleku y una conversación fragmentada con su director.

Extravié la copia que tenía y no he conseguido ver el vídeo de nuevo. Sólo he podido verlo a trozos, hace poco, en *Anarchivo sida*. Tal como me contó el artista, cuando los comisarios de la exposición se pusieron a buscar material de archivo de los talleres y acciones de Pepé Espaliú en Arteleku, se encontraron con que el material había desaparecido en la inundación de noviembre de 2011. El único lugar en el que era posible encontrar algún resto era *Azken bideoa*, en euskera, “El último vídeo”.

Desartxibo también partía de una edición personal y selectiva del material documental con que contaba el centro. El trabajo de Asier Mendizabal tiene forma de libro. Me ha acompañado sobre la mesa desde los primeros momentos de la escritura de este texto. He hojeado a menudo sus páginas. Sin embargo, muy pronto dejé de hacerlo. La razón es que el libro recoge fotografías y listas de nombres de gente, muchas fotografías y muchas listas de nombres de gente. Las fotografías en blanco y negro procedentes del archivo de Arteleku muestran momentos y lugares del centro. En todas ellas, o en casi todas, aparece gente, mucha gente. Los nombres de las listas son también de gente, gente que tomó parte en los talleres del centro, gente que utilizó sus espacios de cesión.

Algo que me gusta del nombre *Desartxibo* –y que se refleja en la estructura interna del libro– es que remite, no a una realidad antagónica –como podría ser “anarchivo” o “contra-archivo”–, sino a una acción. Una acción que deshace otra y que en el proceso produce algo nuevo, una especie de máquina en movimiento. *Desartxibo* recuerda a un neologismo argentino, “desgrabar”, que se refiere a la acción de transcribir a palabras sobre papel los contenidos de una grabación de sonido.

La inconsistencia de los adverbios de tiempo

La última obra con la que quiero cerrar –ahora sí– este texto no nació dentro de *[memoria]*. *Garai Txarrak*, aunque lo hizo en el mismo lugar y al mismo tiempo. Xabier Salaberria realizó *Plataforma* como parte de las intervenciones del nuevo jardín de Arteleku que se presentó en la fiesta de reapertura del 21 de junio de 2002.

Releo un texto que escribí hace cuatro años, poco antes de que el centro cerrara. En un lugar, se habla sobre *Plataforma*, una estructura de hormigón de cuarenta centímetros de

alto y nuevo por seis metros de superficie colocada en el jardín con árboles y sin césped de Arteleku³⁸:

“(…) Sea lo que sea (anti-monumento, obra inacabada, resto de ruina…), esta plataforma señala y delimita un espacio. Obliga a quien pasa por delante de ella a reconocerla como una cosa que ocupa sitio y se relaciona con el resto de cosas del mundo en una compleja trama de relaciones. (…).”

“A pesar de ser demasiado baja y amplia para ser utilizada como banco, la plataforma extemporánea es un buen lugar en el que sentarse y estar, sin más. ‘Llegar puntuales a una cita a la que sólo es posible fallar’. Ésa es la definición que Giorgio Agamben daba de la condición contemporánea en un curso de filosofía. Ser contemporáneo, prosigue, supone llegar a una cita ‘demasiado temprano’ y también ‘demasiado tarde’, ‘un «ya» que es también un «todavía no»’”³⁹.

Plataforma nació más como un monumento que como un documento. Sin embargo, con el paso del tiempo, ha terminado convirtiéndose en lo segundo, en uno de los pocos restos que ahora mismo quedan y documentan el lugar.

Hace poco, un grupo de amigos más jóvenes me envían una fotografía. La imagen, muy pixelada, muestra la plataforma del jardín de Arteleku rodeada de árboles y maleza. Al fondo, detrás de unas hierbas altas, se distingue la superficie de cemento. De pie encima de ella, una chica del grupo posa con los brazos en alto y las manos en señal de victoria. Parece una turista en un enclave famoso. Podría estar en las ruinas del Partenón.

³⁸ Miren Jaio: “Pronto y tarde. Nunca y siempre. Ya y todavía no. Aquí y ahora”. En *Garmendia, Maneros Zabala, Salaberria. Proceso y método*. Bilbao: Guggenheim Bilbao Museoa, 2013, pp. 98-99.

³⁹ El curso, titulado “¿Qué es ser contemporáneo?”, lo impartió en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia. En Giorgio Agamben: *What Is an Apparatus?*. Stanford, California: Stanford University Press, 2009, pp. 39-54.

EL PASADO PESA

Hay pocas cosas en las que los científicos se pongan de acuerdo. Una de ellas, por ejemplo: jamás podremos viajar al pasado. El viaje al futuro, sin retorno, puede que sea posible. Los científicos aseguran que algún día podremos viajar al espacio a velocidades de infarto para, después de pasarnos un año jugando a las cartas con otros tripulantes de la nave espacial, regresar a la Tierra y encontramos a nuestro último tataranieto, senil y hacinado en un asilo. Pero de ninguna manera, continúan los científicos, podremos regresar al pasado. Contra él no se puede. Es irrecuperable, un tiempo fatal.

Por eso, por puro espíritu de contradicción, hay un empeño unánime en regresar a él una y otra vez. Un regreso virtual, claro está. Y las muchas formas con las que se intenta, infructuosamente, domesticar el pasado arrastran un único sentimiento: el de la pérdida. Así, antes eran los ratones, la humedad y el tiempo, implacables, los que actuaban de censores y decidían qué se conservaba y qué no. Hoy ya no hay censura ni selección posibles. Nada del pasado (o, mejor dicho, de sus rastros) ha de olvidarse, todo ha de documentarse. Y de esa manera, gracias al dogma conservacionista (que, por cierto, poco tiene que ver con principios ecológicos, sino todo lo contrario), la documentación del pasado va creciendo como un *octopus* incontrolado comprimido en los pozos sin fondo de la memoria de los discos duros.

Otro dogma escondido detrás de esta resuscitación forzosa del pasado: no nos podemos permitir el lujo de olvidar nada y por ello hay que conservar los rastros del pasado. Así, no perder la memoria se convierte en un deber moral. Ahora bien, obligar a la gente a "recordar por decreto" no parece ser una buena manera de mantener la memoria. Porque la memoria, a pesar de todos los intentos, es caprichosa e inconstante y no se aviene a imposiciones. Piénsese si no en la forma más extrema de institucionalización del deber de recordar, la conmemoración. ¿Qué queda de verdad después de que el polvo de los edificios destruidos se ha posado, los testigos

presenciales han muerto y el recuerdo de lo sucedido no es más que una cita en un libro?

Pero el pasado, toneladas de documentación, no sólo pesa. El pasado nos pesa mucho. La nostalgia, por ejemplo. Un verano de esos de curso en Arteleku mantuve una conversación algo absurda con otra cursillista con la nostalgia como tema. Mi interlocutora defendía que el mal de la nostalgia pronto desaparecería de la faz de la Tierra. Sus sobrinos, esas extrañas criaturas adheridas a una *playstation*, pronto se librarían del lastre inútil de la nostalgia. Y es que el aluvión de nuevos artilugios, imágenes y experiencias al que están sometidas las nuevas generaciones de humanos es tal, que éstos no tendrán tiempo para recuerdos. Así, continuaba su argumento, la nostalgia no es algo que la gente guarda con respecto del pasado, la nostalgia "es" algo del pasado.

Hoy han pasado algunos años de aquello. Junto a su reapertura, Arteleku ha dado también por inaugurada su entrada en el territorio viscoso de las "cosas con pasado y memoria". A estos pobres sobrinos, supongo, les habrá pasado lo propio. Mientras tanto, la tía cruel habrá sucumbido a la evidencia: la nostalgia es un estado de ánimo (y de zozobra) permanente, una enfermedad para la que no existe vacuna conocida.

O sí. La única vacuna posible es el olvido. Pero, puestos a elegir, ¿elegiría alguien la nada del Alzheimer a la condena de los recuerdos? Lo dudo. Ya lo decía Arnold Schwarzenegger cuando en *Total Recall* un mutante cubierto de mucosa le pregunta qué es lo que desea: "lo mismo que tú. Recordar". "Pero, ¿para qué?", replica la criatura. "Para ser yo mismo otra vez", contesta Schwarzenegger. Así, lo que bien sabía Arnie, o, mejor dicho, el personaje de Philip K. Dick que encarnaba, era que, sin memoria ni recuerdos, no se es.

Sea como sea, son tiempos de celebración de la nostalgia. No hay más que encender la tele en los horarios de baja audiencia y dejarse

enganchan por la última reposición. ¿Por qué la nostalgia ahora más que antes? Pues por la misma razón que alegaba esta tía cruel para negarla: porque pasan demasiadas cosas y demasiado rápido para que podamos registrarlas. Así, en el mundo de hoy rige la siguiente equivalencia: "a mayor número de cambios y acontecimientos en menor tiempo, mayor número de pérdidas. Es decir, a mayor aceleración de la historia, mayor sentimiento de nostalgia".

Ahondemos en esto de los incrementos proporcionales del sentimiento de nostalgia. ¿No hay en estos incrementos algo de prefabricado? Que quede claro que aquí no se está poniendo en duda la autenticidad del sentimiento de nostalgia. A la nostalgia se la puede tachar de muchas cosas, entre otras de autocomplaciente, pero nunca, lo dice una nostálgica practicante y fervorosa, de ser un sentimiento falsificado.

No, aquí se habla de otra cosa. Del empeño en manufacturar la nostalgia como sentimiento colectivo con el que dar brillo y aires de confraternización a cualquier acto social, desde las cenas aburridas con amigos y conocidos hasta las reuniones anuales de antiguos alumnos. Así, manufacturar nostalgia colectiva se convierte en una forma inteligente de rentabilizar un enorme excedente de pasado preservado. ¿Algo que se pueda extraer de esto? "La industria de la nostalgia es obra de cerebros tan altruistas como solventes". Pero una anda ya metida de lleno en el clima generado por Philip K. Dick. Y no puede evitar acordarse con un escalofrío de otra famosa adaptación cinematográfica del autor norteamericano donde a unos humanoides llamados "replicantes" les manufacturaban recuerdos a medida. Pero, claro, *Blade Runner* no era más que una película y Dick, un pobre hombre de mente enferma y paranoica.

En cualquier caso, todo esta obsesión con recuperar en diversas formas el pasado nos lleva a una conclusión no por temida menos sabida: el pasado es hoy un enorme parque temático, una gran superficie que visitar cuando se necesita un poco de amnesia y algo más de anestesia. Así, el pasado, aunque irrecuperable, es un lugar cómodo de frecuentar. Ofrece algo que nunca darán el presente y el

futuro, certidumbre. Ahora bien, si es consuelo de lo que se está hablando, ése tampoco es el lugar donde buscarlo.

(Este texto se escribió a propósito del proyecto [memoria] Garai Txarrak para la reinauguración de Arteleku el 21 de junio de 2002. Un proyecto coordinado por Ibon Aranberri en el que participaron con distintas intervenciones Ixone Arregi, Blami, Gorka Eizagirre, Iñaki Garmendia, Gema Intxausti, Mattin, Asier Mendizabal, Asier Pérez-González, Sergio Prego y Xabier Salaberria entre otros.)

5. CONCLUSIONES

“Ahora que ya había encontrado una postura cómoda para escribir”. Dentro de un mismo título, dos adverbios temporales: “ahora” y “ya”. El primero alude al momento actual. El segundo, a un tiempo pasado que se acumula y precipita en el ahora. La combinación de los dos apunta a una serie de cambios, que determinan que ya no se tiene “una postura cómoda para escribir”.

Estas conclusiones las escribo dieciséis meses después de titular la tesis y de comenzar a escribirla. Algo ha cambiado desde entonces. Por un lado, el “ahora” y el “ya” de este momento no son los mismos de entonces. Por otro, donde antes no había nada, ahora hay un texto, el más largo que he escrito nunca. En cuanto a la incomodidad de la postura, ésta persiste.

De ahí se infiere que, tras pasar varios meses escribiendo y preguntándome por la crítica, no he encontrado una nueva postura para escribir. El proceso de escritura no ha aliviado la incomodidad. Escribir sobre el problema no ha ayudado a darle una solución. Sí he hecho un diagnóstico, he identificado los síntomas y he tratado de situarme con respecto de ellos. No he tenido tiempo de alejarme y ver qué ha cambiado si es que algo lo ha hecho.

Lo que sigue a continuación es una serie de reflexiones que pretenden dar cuenta del ejercicio realizado. No toman la forma de unas reflexiones cerradas, conclusivas y definitivas, sino la de una serie de consideraciones que, siguiendo con la propia naturaleza abierta, dispersa, parcial y fragmentaria de la crítica, tratan de mantener abierto el campo de discusión del espacio de la crítica, y hacerlo atendiendo a la definición que de ella da Raymond Williams: “una práctica definida, en relaciones activas y complejas con su situación y su contexto totales.”¹

El orden de las cuestiones tratadas no sigue el de la introducción. He introducido notas entre corchetes que remiten a otros apartados de la tesis.

¹ Raymond Williams: *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva visión, 2000, p. 87.

Formato de tesis, desiderátum de la crítica y resumen de lo realizado

Para escribir esta tesis, he partido del formato de tesis basada en la práctica artística, en su modalidad de lo que en inglés se conoce como una *Practice-based research*, la tipología basada en la práctica artística según la cual “el artefacto creativo es la base de la contribución al conocimiento”². Más en concreto, he optado por la sub-tipología por la cual en la tesis “el término ‘escritura’ sustituye al término ‘investigación’”³.

El formato de tesis basada en la práctica artística contempla un concepto de investigación diferente del habitual en un marco académico, y demanda unos criterios de valoración que atiendan a la especificidad de los procesos creativos [ver “Cinco textos encadenados”⁴].

La práctica artística concreta en la que se basa esta tesis es la crítica. Aunque la crítica – el género periodístico-literario nacido en el siglo XVIII con la tarea de expresar públicamente un juicio sobre las obras de arte– aspira a los modos de hacer experimentales y motivaciones idealmente libres de injerencia del arte, no es una práctica artística en sentido estricto. Un texto de crítica tiene una naturaleza funcional, instrumental, reactiva y subordinada a un objeto estético fuera de él, mientras que los resultados de los procesos artísticos son formas estéticas que gozan de una autonomía relativa.

Por otro lado, la forma de escritura propia de la crítica es el ensayo, un género literario en prosa de estilo discursivo y razonado con el que también se identifica el texto académico. Esta coincidencia podría llevar a pensar que la crítica tiene fácil acomodo en el marco de una tesis doctoral. Nada más alejado de la realidad. Para empezar, la crítica no tiene estatus de disciplina académica. Su quehacer es disperso, diverso, inmediato, parcial, subjetivo, contingente e instrumental, y sus modos y maneras difieren de los métodos exhaustivos y sistemáticos y la demanda de resultados conclusivos y verificables de una disciplina académica.

Demasiado funcional y subsidiaria para reclamar para sí la autonomía de lo artístico y demasiado poco científica, sistemática y objetiva para reivindicarse como disciplina académica: descrita de esta manera, la crítica se podría presentar de partida como una práctica insuficiente y marginal. También podría decirse que esa insuficiencia y esa

² Siguiendo la nomenclatura que distingue entre la *Practice-based research* y la *Practice-led research* recogida en Linda Candy: *Practice-based Research: A Guide*. Sidney: Creativity and Cognition Studies. University of Technology, 2006, p. 1.
<https://www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-2006.pdf> (Última consulta: 10-04-17)

³ Tal como se desarrolla en James Elkins: “On Beyond Research and New Knowledge”. En James Elkins (ed.): *Artists with PhDs. On the New Doctoral Degree in Studio Art*. Washington D.C., New Academia Publications, 2009, p. 118.

⁴ En el apartado 1.2. “Pesimismo de la razón, optimismo de la voluntad”.

marginalidad, ese no llegar a ser ni una cosa ni la otra, le permite ocupar una posición ventajosa. Una posición de falta de autoridad desde la que aspirar a ejercer aquello que le es específico, la actitud crítica, ésa que implica la puesta en cuestión de las formas dadas [ver “Cinco...”⁵].

Esta última afirmación puede entenderse como el desiderátum de la crítica. Un desiderátum expresado en un momento de crisis profunda de la disciplina dentro de una tesis basada en la práctica de la crítica en la que el proceso de investigación y el proceso de escritura han coincidido, cuyo objeto de estudio es la crítica de arte y que se ha planteado los siguientes objetivos: propiciarse una excusa para escribir crítica en un marco, el académico, no asociado a este género literario; situar la crítica en el momento actual a través de dar cuenta de los cambios experimentados en tiempos recientes; reflexionar sobre el quehacer de la crítica ahora mismo.

El ejercicio de escritura de esta tesis ha tomado la forma de dieciocho ensayos autónomos de carácter fragmentario, disperso y diverso en los que domina la voz en primera persona y que se encuentran atravesados por las siguientes ideas vertebradoras: la temporalidad como forma que se articula a través de la memoria personal; el intento de hacer coincidir tres acciones en el ejercicio de escritura, el dar cuenta –relatar el pasado–, el darse cuenta –el relato como forma de elucidar la experiencia– y el dar cuenta de sí –explicarse y tomar postura–; la escritura como forma que, al igual que la historia, se compone de elementos de continuidad y ruptura –o de encadenamiento y fragmentación–; la tensión común a todo hacer creativo entre el afán expresivo –el querer decir– y la preocupación formal –el cómo decir–.

Problematizar una práctica sacándola de su marco y problemas derivados de una decisión

“Propiciarse una excusa para escribir crítica, si bien en un marco inusual, el contexto académico, con el objeto de reavivar una práctica con la que quien firma la tesis se identifica pero a la que en los últimos años apenas se dedica”. Ésta es la frase que en la introducción se presentaba como primer objetivo para escribir esta tesis.

La primera parte del objetivo, escribir, se ha alcanzado con éxito. Las páginas anteriores son testimonio de ello. Queda por dilucidar si a través del ejercicio de escritura se ha conseguido “reavivar” la crítica. El verbo parece presuponer que ésta está moribunda, también que es posible hacerla revivir a través de una tesis defendida en un departamento de historia del arte. Un marco a todas luces anómalo. La institución académica ha sido abundantemente criticada por su rara capacidad para embalsamar lo vivo.

⁵ En el apartado 1.5. “Placer y fragmento”, siguiendo la definición de “crítica” de Michel Foucault en “¿Qué es la crítica? (Crítica y *Aufklärung*)” (1978).

Desde el pasado, Marcel Bloch viene a contradecir la afirmación. La “cualidad dominante del historiador”, dice, es la “facultad de captar lo vivo”⁶. La frase que el fundador de la Escuela de los Annales escribió poco antes de ser fusilado en 1944 expresa un nuevo desiderátum, esta vez, el de una disciplina académica, la historia. Ésta ha de ser capaz de captar lo que queda de aquello que ha pasado, de reavivar el fuego a partir de sus rescoldos.

En cualquier caso, volviendo al primer objetivo de la tesis, una excusa para hacer algo, escribir en este caso, si sirve, buena es. La duda que surge una vez realizado el ejercicio de escritura es otra. La crítica es una disciplina aplicada, instrumental y reactiva. El texto de crítica responde a una demanda –la del medio en el que se publica–, surge como respuesta a un objeto que está fuera de él –la obra de arte– que interpreta y valora, es la expresión pública de la opinión de quien lo escribe –la persona dedicada a la crítica–, se dirige a un público lector y cumple una función de difusión dentro del sistema del arte. Estos elementos le dotan de su especificidad y su razón de ser.

A excepción de la opinión de la persona que escribe, todos esos elementos han desaparecido de este ejercicio concreto, un ejercicio de crítica sacado de su contexto y recreado en condiciones de laboratorio. Esta circunstancia dota a los dieciocho textos de crítica que componen esta tesis de un carácter peculiar y anómalo.

Al hecho de estar escritos en un marco en cierto modo virtual, es decir, sin responder a una demanda y unos límites externos –un encargo, una extensión, un plazo, un tema, etc.–, hay que sumar un segundo condicionante que ha incrementado el carácter enrarecido de los textos: su objeto de estudio no es un objeto fuera de ellos mismos; su objeto es la propia escritura de crítica. La herramienta es también el tema. Estamos ante un caso de crítica que se critica y se piensa a sí misma. Esto ha determinado el tono autorreflexivo de muchos de los textos.

La escritura es una técnica manual. Conforme las manos van desplazándose por la superficie del teclado –también podría ser la del papel– las palabras van fijándose en la pantalla. Éstas se suceden una a otra en una forma discursiva lineal y encadenada. Lo hacen con el objeto de producir un texto, una forma cerrada. Pero el flujo discursivo es como una corriente de agua. El movimiento del texto parece demandar que el texto siga fluyendo, que no cese, que la forma siga avanzando y permanezca abierta. Cuando eso sucede, se suele decir que la escritura “tira” de quien escribe. Si no se recurre a una serie de limitaciones, es muy probable que los textos se alarguen de forma desacostumbrada.

⁶ Marcel Bloch: *Introducción a la historia*. México/Madrid/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 38.

Esto es lo que ha sucedido en este ejercicio de escritura. Muchos de los ensayos que componen la tesis son mucho más largos que ningún otro texto que haya escrito hasta la fecha. Abandonarse a la escritura ha sido para mí un procedimiento nuevo. Ha sido también una decisión metodológica problemática, en tanto que ha afectado a la forma textual, que se aleja de la que ha caracterizado a los textos que he publicado hasta el momento –siempre he escrito crítica a demanda y con limitaciones–.

Otro factor que ha determinado la extensión desacostumbrada de los textos ha sido el deseo de querer decirlo todo –porque sólo se escribe la tesis una vez–. Esta circunstancia, combinada con las que se acaban de referir –condiciones de laboratorio, falta de limitaciones externas, abandono al flujo escritural–, ha influido sobre otro rasgo de estilo, el hecho de que en muchos de los ensayos domine el uso de las repeticiones en bucle, los ritornelos y los encadenamientos de argumentos [ver “Cinco...”⁷, “Empezar a hablar por hablar y ya no poder parar”⁸]. Esto ha implicado que los dieciocho textos puedan resultar en ocasiones cansinos y repetitivos.

El ejercicio de la tesis me ha permitido en cualquier caso problematizar el objeto de estudio, la crítica entendida como una práctica reactiva, instrumental y subjetiva que se interroga por su función y su sentido. Hacerlo en un momento en el que ésta atraviesa por una crisis profunda y en un marco en el que han desaparecido la mayoría de los elementos que le dotan de su carácter específico. En este sentido, entiendo el resultado del ejercicio de escritura de esta tesis como un síntoma y como un diagnóstico de esa misma crisis.

Prueba y error: una crítica recibe críticas

Siguiendo con esto, he de decir que en un momento concreto del proceso de escritura hice una prueba que pretendía restablecer –si bien artificialmente– una de las condiciones originales de la crítica, la recepción del texto de crítica por parte de su público lector. La prueba tenía como objetivo proporcionarme un método de distanciamiento con respecto del material escrito.

Repartí los once ensayos que entonces tenía terminados –los de los apartados “Aclaraciones programáticas” y “Comentario crítico / Crítica comentada”– entre varias personas dedicadas al arte. Todos los ensayos estaban escritos como textos autónomos e independientes entre sí, siguiendo la manera dispersa y fragmentaria en la que habitualmente he escrito crítica.

⁷ En los apartados 1.3. “Comenzar, hacerlo a tientas” y 1.5. “Placer y fragmento”.

⁸ Apartado 4.6. de “Crítica comentada / Comentario crítico”.

Elegí las personas siguiendo criterios diversos –la cercanía personal sobre todo, también la existencia de referencias a la persona concreta o a su obra en el texto o su interés por el tema tratado–. En un primer contacto, todas aceptaron la invitación a participar⁹. Sus respuestas y comentarios me servirían para entender mejor lo que estaba haciendo.

Pero el ensayo no funcionó. Cuando empecé a recibir las primeras respuestas en conversación o por correo electrónico¹⁰, éstas tuvieron un efecto imprevisto, aunque habitual por lo visto. Me bloqueé. La mirada ajena exponía los fallos y vergüenzas de unos textos a medio vestir que sólo estarían completos cuando el ejercicio de escritura hubiera terminado.

Esto último entra en clara contradicción con la afirmación, repetida con insistencia a lo largo de la tesis, de que cada ensayo es independiente y autónomo con respecto del resto. De hecho, así los he concebido. Sin embargo, la realidad es que todos ellos están escritos de manera sucesiva, durante un periodo concentrado de dieciséis meses y con una unidad de intención, es decir, teniendo en cuenta que formarían parte de un único texto final, la tesis.

El momento ideal para realizar el ejercicio de contraste con otras personas una vez finalizado el proceso de escritura no se ha dado. No lo ha hecho por falta de tiempo. En cualquier caso, el intento ha sido de utilidad. Me ha devuelto respuestas que señalaban detalles que no veía o certificaba sospechas que ya tenía, como la inadecuación de algunos textos al marco académico, genealogías inesperadas en formas y contenidos o problemas de estilo –exceso de extensión, autorreferencialidad, ritornelos, explicaciones y digresiones– y contenido –tendencia a tomar una imagen y abstraerla de su contexto histórico para hacer que el argumento avance [ver “Una rosa es una rosa / Uno rosa y otro como rosa”¹¹ y Anexo¹²]

Pero, sobre todo, el ejercicio de contraste me ha servido para tomar conciencia de una cuestión ineludible en la práctica de la crítica que durante el proceso de varios meses de escritura prolongada y concentrada había perdido de vista: un texto de crítica sólo existe cuando llega a un público lector. Una vez publicado, tiene vida propia, escapa a las intenciones de quien lo ha escrito y produce efectos e interpretaciones, en ocasiones, en forma también textual.

⁹ Las personas invitadas fueron: Peio Aguirre, Txomin Badiola, Ricardo Basbaum, Josu Bilbao, Beatriz Cavia, Toni Crabb, Robert Curwen, Mikel Eskauriaza, Jon Mikel Euba, Iñaki Garmendia, Isaías Griñolo, Aitor Izagirre, Asier Mendizabal, Celia Montolío, Isabel de Naverán, Itziar Okariz, Amaia Urra, Isidoro Valcárcel Medina, Leire Vergara, Carla Zaccagnini.

¹⁰ En el apartado de anexos se adjuntan algunas de estas respuestas.

¹¹ Apartado 3.3. de “Aclaraciones programáticas”.

¹² “Contraste telefónico con Celia Montolío. 30-11-16”.

Ejercicio retrospectivo, memoria y experiencia, contingencia del relato

“Dar cuenta de los cambios experimentados en tiempos recientes con el propósito de situar la crítica y situarme con respecto de ella”. El “dar cuenta” del segundo objetivo de la tesis revela el deseo de realizar un ejercicio de historización, entendiendo el neologismo como un intento de comprender el pasado y dotarle de sentido, es decir, como un esfuerzo por reconstruir la historicidad, la forma en la que interpretamos el pasado. Este deseo ha determinado el recurso a la memoria personal dentro del texto, así como el tono retrospectivo de éste.

La tesis se ha acometido como un ejercicio de mirar atrás y contar lo sucedido. En cualquier caso, se ha eludido presentar un relato único, totalizador, conclusivo, cerrado y neutral. Así, el ejercicio retrospectivo o historizador se ha abordado, no desde el punto de vista de la historia, sino desde la perspectiva de la crítica.

La dos disciplinas lidian con el pasado. Lo hacen de manera distinta. El pasado es el objeto de estudio de la historia, un objeto fijo e inamovible que nunca cambia, aunque las formas de leerlo sí lo hacen conforme también lo hace el momento desde el que se mira. En las lecturas realizadas desde la disciplina histórica, esas formas de mirar y leer acostumbran a replicar el orden secuencial, lineal y continuo con el que la historia tradicionalmente ha concebido el tiempo y su paso.

En el caso de la crítica, el pasado no es un objeto que impone su estructura al texto. Más bien al contrario, la crítica emplea el pasado como un material más en el que introducir discontinuidades y al que someter a distintos reordenamientos. Dentro del texto de crítica, el pasado coexiste roto y fragmentado junto con otros materiales. Libre de desordenar las líneas narrativas y de jugar con los tiempos poniéndolos al servicio de la forma textual [ver “Una rosa...”, “Suave como el cambio de estación”, “Cara B: *Sous les pavés, la plage*”¹³], la crítica goza de una independencia con respecto del tiempo pasado de la que carece la disciplina histórica.

Estas reflexiones alrededor de la crítica como forma subjetiva, parcial, dispersa y diversa que permite pensar y acometer la escritura de la historia de maneras alternativas y revitalizadas beben de la influencia de los últimos trabajos de Walter Benjamin. En ellos, entre otras cuestiones, el autor cuestionaba el historicismo, señalaba la discontinuidad como elemento constitutivo de la experiencia contemporánea y apuntaba la memoria personal como material útil para la labor de reconstrucción histórica [ver “Suave...”, “Cara A: *The World Is Not Enough* (1999)”¹⁴, “Cara B:...”, “Empezar a...”] que la crítica debe asumir como tarea propia¹⁵.

¹³ Apartados 4.3. y 4.5.

¹⁴ Apartado 4.4.

¹⁵ Tal como señala Graeme Gillock en referencia a las bases sobre las que se apoya la obra de Benjamin. Entre otras, éstas son “la historia como ruina y redención, la crítica como mortificación

En el ejercicio retrospectivo que es esta tesis se ha hecho uso de la memoria personal. La elección se debe a varias razones. Una de ellas es formal. La memoria replica en su estructura la forma discontinua y fragmentaria del ensayo crítico. Así, según Benjamin, si la autobiografía “tiene que ver con el tiempo, con un orden secuencial y con aquello que constituye el flujo continuo de la vida”¹⁶, los recuerdos operan en otro plano, se refieren al “espacio, a momentos y a discontinuidades”¹⁷ [ver “Suave...”], una forma fragmentaria y discontinua que también coincide con la de la experiencia contemporánea.

Otra de las razones para la elección ha sido una cuestión de coherencia y economía. La memoria personal es el material que tengo más a mano [ver “Cinco...”¹⁸]. Es también lo que mejor conozco. Y hablar desde la experiencia vivida es hablar desde un lugar que es, como el de la crítica, necesariamente parcial e incompleto, un lugar, siguiendo a Donna Haraway, situado y encarnado¹⁹. Sólo así es posible decir y hacerse responsable de lo dicho, dar cuenta de lo que ha pasado y dar cuenta de sí, siguiendo esta vez a Judith Butler²⁰ [ver “Cinco...”²¹].

Evaluar si estos textos que acometen un ejercicio retrospectivo desde la forma fragmentaria, subjetiva, diversa y dispersa del ensayo crítico y recurren a la memoria personal logran historizar, es decir, ofrecen una lectura crítica y veraz de lo que ha pasado, no me corresponde a mí. Sí puedo dar cuenta de la inquietud que ha animado su escritura. Una de las preocupaciones de este texto ha sido señalar la problemática de la experiencia del tiempo histórico en un momento contemporáneo constituido, como diría Peter Osborne, por la confluencia y solapamiento de tiempos distintos²². En este ejercicio no he trabajado esa problemática a nivel formal, una cuestión que me gustaría tratar en otros formatos textuales distintos de los de la tesis [ver “Procesar un texto, hacerle cosas”²³.]

(re)construcción”. En Graeme Gillock: *Walter Benjamin: Critical Constellations*. Cambridge: Blackwell Publishers, Cambridge, 2002, p. 24.

¹⁶ A esta reflexión de Benjamin, que parece apuntar a la incompatibilidad del género autobiográfico y la crítica, puede contraponerse otra de Oscar Wilde en el prefacio a *El retrato de Dorian Gray*. La frase de Wilde establece una inesperada relación de equivalencia entre los dos géneros: “La más elevada, así como la más baja, forma de crítica es un modo de autobiografía”. En Oscar Wilde: *The Picture of Dorian Gray*. London: Penguin Books, 2001, p. 3.

¹⁷ *Ibid.*, p. 222.

¹⁸ Tal como se afirmaba en el apartado 1.5. “Placer y fragmento” a través de una cita de Itziar Okariz.

¹⁹ En Donna Haraway: “Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial”. En Donna Haraway: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza* (1988). Madrid: Cátedra, 1995.

²⁰ Judith Butler: “Dar cuenta de sí mismo” (“Giving an Account of Oneself”). En Judith Butler: *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad* (2005). Buenos Aires / Madrid: Amorrortu editores, 2009.

²¹ En el apartado 1.5.

²² Peter Osborne: *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso, 2013.

²³ Apartado 4.1.

*

Siguiendo con esta noción de lo contemporáneo como una confluencia y un solapamiento de tiempos deudora de la idea benjaminiana de la historia como “un tiempo lleno de la presencia del ahora”²⁴, se puede decir que un relato sobre el pasado se encuentra inevitablemente determinado por el momento desde el que se escribe. Y en este preciso instante, el “ahora” se presenta como uno de esos momentos de agudización del malestar y la incertidumbre que cíclicamente se experimentan en distintos momentos de la historia, y que se manifiestan como respuesta a profundos cambios estructurales.

A consecuencia de ello, el relato retrospectivo que he realizado en esta tesis se ha visto teñido en más de una ocasión de un tono pesimista, apocalíptico y distópico. El mensaje “De aquellos polvos, estos lodos” aparece y reaparece una y otra vez. Esto ha sido así sobre todo en aquellos casos en que los textos han hecho diagnósticos de carácter más general [ver “Todo cambia, cada vez más rápido (Resistencia pasiva)”, “Fantasía / Soberana”²⁵, “Cara A”, “Cara B”, “Empezar...”]. Cuando se han detenido en cuestiones más concretas y locales, el tono se ha atenuado y los textos han ganado en matiz y precisión, aunque la perplejidad ha persistido [ver “Todo cambia, yo he cambiado (Glosario autobiográfico)”, “*I See / You Mean*”²⁶].

Más arriba he indicado que el ejercicio retrospectivo del devenir del arte en las últimas décadas se ha acometido a través del recurso a la memoria personal. Como se sabe, la memoria es caprichosa y olvidadiza. Esto ha determinado la atención desigual que los distintos asuntos tratados han recibido en la tesis. A esto hay que añadir el carácter igualmente olvidadizo y caprichoso del proceso de escritura, que arrastra e incluye todo aquello con lo que se encuentra a su paso –lecturas recientes, imágenes e ideas surgidas durante la escritura...– [ver “Cinco...”²⁷], mientras margina y se aleja de asuntos que inicialmente se pensaban tratar.

He pretendido atender al carácter contingente de un ejercicio de escritura y a las circunstancias del momento. He decidido hablar de lo que he creído que quería y podía hablar en este momento.

Para terminar con este apartado, y siguiendo con la naturaleza contingente y provisional de las cosas, es tan seguro como deseable que dentro de unos años el texto de esta tesis –escrita en uno de esos momentos de agudización del malestar y la incertidumbre que cíclicamente se experimentan– quede obsoleto. Su utilidad será entonces la de un

²⁴ Walter Benjamin: “Theses on the Philosophy of History. XIV”. En Walter Benjamin: *Illuminations* (1955). London: Pimlico, 1999, pp. 252-253.

²⁵ Apartados 2.2. y 3.5.

²⁶ Apartados 2.1. y 3.4.

²⁷ En el apartado 1.3. “Comenzar, hacerlo a tientas”.

documento que funcionará como síntoma de un momento, siguiendo a Michel Foucault, como un documento-monumento [ver “Repaso bibliográfico en contracampo”²⁸] que convivirá con los cientos de miles de millones de documentos-monumentos de carácter textual que ahora mismo circulan por las redes. Me gustaría saber cómo envejecerá este texto que estoy terminando de escribir ahora mismo.

Evolución de la crítica

Realicemos un breve ejercicio retrospectivo y un rápido diagnóstico, que nos devuelven al segundo objetivo de la tesis. El género periodístico-literario de la crítica nace en el siglo XVIII en distintos focos europeos y en el contexto de la esfera pública, el espacio social discursivo e independiente en el que se desarrollará la opinión pública. En origen dedicada al comentario literario y político, la crítica se pondrá al servicio del público lector, y su tarea consistirá en expresar de manera pública una interpretación y un juicio sobre las nuevas obras de arte. Situada entre el público al que representa y las obras que valora, mantendrá frente a estas últimas una posición que será principalmente polemista y antagonista.

La crítica se configurará así como un género literario de carácter funcional, subordinado, reflexivo y reactivo. Los textos de crítica se escriben rápidamente y a demanda, y son la expresión de la opinión personal de quienes los firman. Por esta última razón, son tan diversos y dispersos como las obras de arte que critican. En cuanto a su forma, son textos que entran dentro de la categoría del ensayo en una variedad de formatos –columna de opinión, reseña, monográfico, etc.–.

Ésa es la manera en la que la crítica entrará en el XX, un siglo lleno de transformaciones que afectarán a la disciplina. Una de ellas: a principios de siglo, el espacio natural de la crítica, la esfera pública, comenzará a resquebrajarse por efecto del desarrollo de la cultura de masas y la industria cultural y el aumento del poder del Estado, las grandes empresas y los medios de comunicación. Otra transformación: también a principios del XX, harán su irrupción las vanguardias históricas, un movimiento que revolucionará la idea del arte.

El objetivo primero del arte a partir de las vanguardias será cuestionar su propia definición y la de la realidad social que lo rodea. El arte asumirá así el espíritu crítico hasta entonces privativo del género polemista de la crítica. Y ésta, confrontada por su objeto, las obras de arte, cambiará su original actitud de antagonismo por una nueva actitud de fascinación frente a unas obras que representarán el espíritu crítico de manera más eficaz que ella misma.

²⁸ Apartado 4.2.

A partir de ahora, la crítica tendrá como modelo el arte, en cuyos modos de hacer experimentales y motivaciones idealmente libres de injerencia se reconocerá y tratará de reflejarse. A consecuencia de ello, la crítica pasará, de ser un ente relativamente autónomo e independiente, a convertirse en una función interna del sistema del arte, dentro del cual cumplirá un papel de difusión. Como se verá, lo que la crítica gane en especialización y cercanía a su objeto de estudio, lo perderá en singularidad y especificidad. Algunos de los efectos de la revolución vanguardista sobre la crítica no se harán evidentes hasta décadas más tarde, hasta los años noventa.

Retrocedamos antes un par de décadas. A principios de los años setenta, en un momento en el que la crítica de arte empezaba a consolidarse como una función interna del sistema del arte [ver “Todo cambia, yo he cambiado (Glosario autobiográfico)”²⁹], se certificaba el final del ciclo moderno y el inicio del postmoderno. Este cambio de ciclo iría acompañado de un fenómeno de explosión de la cultura, por el cual todos los aspectos de lo social quedarán subsumidos bajo la categoría “cultura”. Y, cuando todo se transforma en un hecho cultural, “la cultura como tal deja de significar nada”³⁰. Esto marcará el inicio de la crisis del proyecto cultural moderno, una crisis en la que aún nos encontramos inmersos.

Entremos ahora en los años noventa. La explosión del arte contemporáneo en el contexto de la aceleración de los procesos de globalización económica en la década final del siglo pasado será una de las consecuencias de la expansión de la cultura iniciada décadas antes. El boom del arte se hará evidente en un crecimiento inusitado del sistema del arte, de la institución “arte”, que se revelará a través del aumento del valor de mercado de las obras de artistas vivos y la aparición por todo el mundo de nuevos museos y centros de exposiciones de arte contemporáneo.

Este último fenómeno subrayará la centralidad del momento expositivo, una centralidad que el *ready-made* duchampiano anunciaba ya a principios de siglo, y que permitirá la consolidación del comisariado, una nueva función interna del sistema del arte. Al igual que la crítica, el comisariado se encarga de mediar entre el público y el arte. Lo hace a través de la producción de un aparato textual que explica e interpreta las obras de arte. A diferencia de aquella, el comisariado realiza su función dentro del espacio expositivo. Así, si la nota de sala comisarial llega puntualmente y a tiempo, junto con las obras de arte, la reseña crítica siempre lo hace tarde y a destiempo [ver “Glosario...”³¹].

Todos los cambios que se acaban de apuntar –pérdida de la crítica de su monopolio crítico frente a la obra de arte, desaparición de la esfera pública y explosión de la cultura

²⁹ En “Las revistas de arte” dentro del apartado 2.1. de “Lo que ha pasado”.

³⁰ Bill Readings: *The University in Ruins*. Cambridge, Massachusetts / London, England: Harvard University Press, 1996, p. 17.

³¹ En “El comisariado” y “La crisis”.

y del arte, auge del comisariado y de su aparato discursivo– iniciarán un proceso que determinará el comienzo de la pérdida de función y relevancia de la crítica, una crisis enmarcada dentro de una crisis general.

En cualquier caso, no será hasta comienzos del nuevo siglo cuando el desarrollo de una novedad tecnológica dé el toque de gracia a la crítica. La explosión de Internet producirá el hundimiento de la prensa impresa tradicional, y la crítica perderá así el que había sido su medio natural desde su aparición tres siglos antes, la prensa escrita, un medio que le permitía erigirse en voz autorizada y mediadora entre la obra que analizaba y el público al que originalmente representaba.

Implsión de la opinión

El desarrollo de las tecnologías de comunicación afectará a la crítica porque afectará a la noción que originalmente se presentaba como condición necesaria para su desarrollo, un concepto asociado al modelo democrático, la opinión pública. Las maneras en las que se configura la opinión pública se han visto transformadas de manera radical en los últimos años. De una cantidad limitada de opiniones emitidas por voces autorizadas y legitimadas desde plataformas a las que sólo unos pocos tienen acceso, hemos pasado a una situación de democratización del acceso a los medios. Todos podemos constituir nuestra propia plataforma desde la que emitir nuestra opinión en la red.

La opinión ha sufrido así un proceso de implsión, fragmentación e inflación. Ahora se conforma de maneras complejas y menos unidireccionales. Viene de todas partes y llega a todos lados –y, parafraseando la frase de Bill Readings citada más arriba, cuando todo se transforma en opinión, la opinión como tal deja de significar nada–. A la par que la vida entendida en términos biopolíticos se privatiza, todo lo que antes era privado ahora es público, y todo el mundo muestra una necesidad vital de expresar su opinión. Expresar la opinión propia es una forma de auto-expresión, una forma de producción y diseño de sí. O lo que es lo mismo, opinar es una forma de consumo de sí.

Un consumo de sí que inevitablemente se constituye a través del consumo de otros productos. La figura de marketing del líder de opinión, el *influencer*, parece haber sustituido a la figura ahora obsoleta del crítico de la esfera pública. El *influencer* expresa su opinión. Lo hace a través de un comentario o una foto que sube a una red social. El gesto se traduce automáticamente en el aumento del consumo a nivel global de un cierto tipo de ropa o de peinado [ver “Glosario...”³²].

³² En “La crisis”.

Crítica sin opinión

En cualquier caso, antes de que la revolución de Internet produjera la implosión de la opinión, hacía tiempo que emitir un juicio autorizado, opinar, había dejado de ser el rasgo más específico de la crítica. Esta reformulación del término “crítica” será posterior al proceso de transformación que experimentará la noción “arte” con las vanguardias históricas de principios de siglo pasado, por el cual la obra de arte se convertirá en un objeto crítico.

Así, tal como señalaba Raymond Williams en *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad* en 1976, no es posible entender la “crítica” y el “juicio autorizado” al que comúnmente se la asocia como una serie de “procesos aparentemente generales y naturales”. No, la crítica es “una práctica definida, en relaciones activas y complejas con su situación y su contexto totales”³³. Esto implica que es una práctica contingente, parcial y reactiva o que, tal como apuntaba Theodor W. Adorno dos décadas antes, en 1958³⁴, tiende “a la liquidación de la opinión, incluso de la opinión de la que parte”³⁵.

Cambiar de postura para dar cuenta, darse cuenta y dar cuenta de sí

Vuelta al ejercicio de contraste que se refería más arriba, aquél en el que se enviaron varios textos de la tesis a una serie de personas. Dos de ellas coincidieron en un mismo comentario en relación a dos textos; el primero trata sobre la escritura como práctica intelectual y el segundo sobre la autonomía como horizonte del arte³⁶. Los dos ensayos adolecen de una falta de toma de posición con respecto del asunto tratado, se me dijo en su momento. Y, caso de que hubiera una toma de posición, ésta queda diluida y ahogada en un gozoso dejarse arrastrar por el flujo escritural [ver “Cinco...”³⁷].

Estas críticas que me interpelan, me obligan a tomar posición. Tomar posición con respecto de aquello que he pretendido hacer con esta tesis más allá de “propiciarme una excusa para escribir” y a continuación dejarme llevar por el discurrir encadenado, continuado, caprichoso y danzante de la escritura para así producir una forma textual – una aproximación que, como se ha apuntado más arriba, favorecen técnicas de carácter manual como la escritura o el dibujo, y cuyas consecuencias han de tenerse en cuenta

³³ En la entrada “Crítica” en Raymond Williams: *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad* (1976). Buenos Aires: Nueva visión, 2000, p. 87.

³⁴ Hay que anotar que el filósofo se refería, no a la crítica específicamente, sino al ensayo en tanto que “forma crítica *par excellence*”. En Theodor W. Adorno: “El ensayo como forma” (1958). En Theodor W. Adorno: *Notas de literatura*. Barcelona, Ariel, 1962, p. 30.

³⁵ *Ibid.*, pp. 29-30.

³⁶ Celia Montolío en relación a 3.3. “‘Una rosa es una rosa’ / ‘Uno rosa y otro como rosa’” y Txomin Badiola en relación a 3.5. “Fantasía / Soberana”. Ver anexos.

³⁷ En los apartados 1.3. “Comenzar, hacerlo a tientas” y 1.4. “Un movimiento en vaivén. *Discurso, Figura*”.

siempre que se aborda un hacer creativo—. Tomar posición por mucho que comparta con Adorno su definición del ensayo crítico como una forma de pensamiento que se enfrenta a la idea de “la mera filosofía del punto de vista, de actitud o posición”³⁸.

El hecho es que el filósofo en ningún caso se refería a eludir la responsabilidad propia. Justo lo contrario. He escrito esta tesis con la intención de contar, “dar cuenta” de lo que ha pasado para así situarme. También he recurrido al relato como una forma de esclarecimiento, de explicar la experiencia propia para de ese modo tomar conciencia, para “darme cuenta”. Finalmente, a través del ejercicio de escritura, he pretendido explicarme y tomar postura. Esa toma de postura, ese “dar cuenta de sí”, siempre tiene, en palabras de Judith Butler, un cariz ético³⁹. Esto ha implicado colocarme a lo largo de la tesis frente a los problemas concretos de la práctica de la crítica y aceptar que, aunque no tengo una respuesta definida —una toma de posición, si se quiere— no puedo dejar de reconocer esos problemas y señalarlos [ver “Fantasía...”, “Empezar a...”].

Forma en proceso y excesos de la expresión

Además de la inevitable tensión entre forma y contenido —entre “el cómo se dice” y “lo que se dice”— que de algún modo evidencia lo expuesto en el apartado anterior, otra de las tensiones problemáticas que ha surgido a lo largo del proceso de redacción de este ejercicio de crítica que tiene como objeto de estudio su propia herramienta, la escritura, ha sido la tensión entre forma y expresión, entre “el cómo se dice” y “el querer decir”.

Siguiendo con esto, uno de los rasgos formales comunes a los ensayos que componen esta tesis es el uso de la primera persona, los recuerdos personales y el tono introspectivo. Esos ensayos son en este sentido síntoma de los tiempos, unos tiempos de la era del capitalismo avanzado y globalizado dominados por la celebración del individualismo y de “acciones sobre el yo” como la auto-expresión. Esto podría llevar a pensar que he concebido el ejercicio como un vehículo de auto-expresión, un tipo de expresión que en el ámbito literario se considera específico de la escritura creativa, un género caracterizado por la autonomía de los textos que produce.

Mi intención no ha sido ésa. He trabajado el recurso a la primera persona, los recuerdos personales y el tono introspectivo desde un acercamiento a la escritura como —siguiendo la terminología de Foucault— una “tecnología del yo”, un método de subjetivación. Es decir, con estos textos he tratado de “dar cuenta de mí”, entendiendo la expresión como una forma de posicionamiento crítico en el sentido literal de la palabra, un

³⁸ Ibid.

³⁹ En Judith Butler: “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault” (2000). En VV.AA.: *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008, pp. 141-168.

posicionamiento que presupone una toma de conciencia de las implicaciones del uso de ese tipo de recursos en las condiciones actuales.

Por otra parte, he empleado esos recursos como una manera de forzar los límites de lo que se considera que es propio y específico de la crítica, un género literario que, a diferencia de la escritura creativa, produce textos que no son autónomos, sino que son subordinados y dependientes y aspiran a cierto grado de legitimidad, y que actualmente atraviesa por un cuestionamiento de su función y su razón de ser.

Además de la conciencia de su carácter dependiente y subordinado, uno de los rasgos propios del ensayo crítico, el formato específico del género de la crítica, es su preocupación formal, su deseo de generar formas. Siguiendo con esto, al emplear recursos asociados a la auto-expresión como la primera persona, los recuerdos personales y el tono introspectivo, también he pretendido problematizar y preguntarme por la relación entre forma y expresión, entre “el cómo se dice” y “el querer decir” dentro del género de la crítica. En futuros trabajos, me gustaría continuar explorando esta tensión [ver “Cinco...”⁴⁰, “*I See...*”, “Procesar...”].

Crisis: falta de espacio y de tiempo para la crítica

Acabo de dar cuenta de algunas cuestiones con las que me he encontrado durante la redacción de la tesis, una tesis que he iniciado como una excusa para escribir crítica en un momento en el que ya no escribo crítica porque ésta atraviesa por una crisis y no hay demanda de ella. Así, la crítica ha perdido “toda función social sustantiva” –aunque con estas palabras Terry Eagleton se refiriera a las consecuencias de la desaparición de la esfera pública sobre la crítica literaria, reducida en 1984 a mero soporte publicitario al servicio de los intereses del mercado editorial⁴¹–. Las revistas y periódicos impresos que le dotaban de voz y de autoridad han desaparecido o apenas se leen, y ya no sirve al público lector, que en lugar de textos de crítica lee los textos curatoriales que le llegan junto a las exposiciones –o en sustitución de éstas–. Su papel como función interna del sistema del arte está puesto en cuestión. Ya no sirve. Y no lo hace porque llega tarde.

Tal como se apuntaba más arriba, la crisis de la crítica no es un fenómeno aislado. Es un síntoma de una crisis más general, una profundización en la crisis del proyecto moderno en el marco del semiocapitalismo, un estadio del capitalismo caracterizado por, siguiendo a Franco Berardi “Bifo”, la integración de la producción del conocimiento en la lógica del libre mercado [ver “Resistencia...”]. Esta crisis que anuncia un cambio de modelo

⁴⁰ En los apartados 1.1. “*Changing. On Not Being an Art Critic*” y 1.5. “Placer y fragmento”.

⁴¹ Ésa es la tesis central de su libro *La función de la crítica*. Terry Eagleton: *La función de la crítica* (1984). Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 1999.

implica la puesta en cuestión de aquellas instituciones que históricamente han representado la idea de cultura.

La escritura es una de esas instituciones culturales –otras serán la universidad, la historia o el libro– que han entrado en una crisis profunda. Aunque lo cierto es que nada augura que la escritura vaya a desaparecer. Si acaso, está llamada a transformarse. Así, se sigue escribiendo, seguramente, más que nunca, aunque ahora se escriba de nuevas maneras, distintas de las antiguas formas escriturales discursivas. Estas formas tradicionales –entre ellas, la crítica– tienen en común que requieren tiempo –para ser escritas, para ser leídas–. En ese sentido, son formas de escritura que, frente a las nuevas e inmediatas formas de escritura, nunca llegan a tiempo y siempre lo hacen tarde [ver “Cinco...”⁴²].

Rasgos que definen la crítica hoy

Actualmente, nos encontramos con nuevas formas de articulación de la producción de conocimiento distintas de las conocidas. Y es en este marco de desplazamiento de la legitimidad de la producción de conocimiento a otros lugares y prácticas en el que, tal como planteaba el tercer objetivo de la tesis en la introducción, nos toca “reflexionar sobre el quehacer de la crítica”, repensar el porqué y el para qué de escribir “ahora mismo en un momento en el que se escribe en una postura que ya no resulta cómoda”.

Curiosamente, una de las consecuencias de la pérdida de legitimidad, relevancia y demanda de la crítica es que, por primera vez, la crítica y los críticos se encuentran más cerca de lo que nunca hubieran soñado del arte, ese modelo en el que desde hace más de un siglo se han reflejado, una práctica que desde la modernidad opera desde una conciencia de su inutilidad y un deseo de autonomía, y que idealmente no responde a ninguna demanda más allá de la que impone un proceso de trabajo experimental.

Si en un momento de pérdida de autoridad la categoría “crítica” va camino de convertirse en algo indistinguible de la categoría “arte”, entonces aquélla está llamada a desaparecer y no tiene sentido seguir hablando de su quehacer. Llegados a este punto, se hace necesario detenerse y volver a definir aquellos rasgos que hacen de la crítica una práctica específica. Tal como se ha visto antes, entre ellos ya no se encuentra la aspiración a expresar un “juicio autorizado”.

El término “crítica” abarca sentidos diversos. En su ensayo de 1978 “¿Qué es la crítica? (Crítica y *Aufklärung*)”, Michel Foucault señala que el término se refiere tanto a “la alta

⁴² En el apartado 1. “Cinco textos encadenados” se menciona la reflexión de Kerstin Mey a finales de la década pasada de que la escritura, el “gesto de escribir”, señalaba la historiadora, había perdido autoridad dentro de la “producción de conocimiento”, y que otras “otras formas de producción de sentido” estaban asumiendo ese lugar de autoridad. En Kerstin Mey: “A Gesture of Writing.” En Katy Macleod, Lin Holdridge (eds.): *Thinking Through Art: Reflections on Art as Research*. London / New York: Routledge, 2009, p. 209.

empresa kantiana” –*critique* en inglés– como a “las pequeñas actividades polémico-profesionales que llevan este nombre”, el asunto de esta tesis –*criticism* en inglés–. En medio de los dos extremos, se da toda una serie de expresiones que se desarrollarán en Occidente a partir del XV y el XVI. Todas ellas revelan:

“(…) una cierta manera de pensar, de decir, también de actuar, una cierta relación con lo que existe, con lo que sabemos, con lo que hacemos, una relación con la sociedad, con la cultura, también una relación con los otros, y que podríamos llamar, digamos, la actitud crítica.”⁴³

Aquello que le es específico a la crítica se encuentra por tanto en su propio nombre, el pensar crítico. Éste se traduce en un cuestionamiento constante de las formas dadas –de poder y de pensar, de decir y de hacer–, la búsqueda de algo que se podría denominar como un “pensar bien”. Siguiendo con Foucault, este tratar de pensar bien emparenta la crítica con la noción de virtud [ver “Cinco...”⁴⁴] y con el ámbito de la ética, y lleva necesariamente a interrogarse por otras maneras de ser gobernados y de conducir y modelar la existencia propia⁴⁵.

A este rasgo intrínseco hay que sumar un segundo. Siguiendo con el ensayo de 1978 del filósofo, la crítica es “por naturaleza, por función”, “por profesión”, una forma que tiende “a la dispersión, a la dependencia, a la pura heteronomía”⁴⁶. Es en esas condiciones de subordinación, parcialidad y contingencia en las que opera como “una práctica definida, en relaciones activas y complejas con su situación y su contexto totales” tal como señalaba Williams dos años antes.

Ya hemos identificado cuatro rasgos de la crítica de arte: originalmente, su aspiración a pensar bien y su condición dispersa, dependiente, subordinada y reactiva; a partir del siglo pasado, su renuncia a erigirse en un juicio autorizado e incontestable y su aspiración a emular los modos de hacer experimentales y motivaciones idealmente libres de injerencia del arte, una aspiración que se presenta más bien como una medida sanitaria y preventiva y que se manifiesta en la preocupación formal de la crítica.

⁴³ En Michel Foucault: “¿Qué es la crítica? (Crítica y *Aufklärung*)” (1978): *Revista de Filosofía*, nº 11, 1995, p. 5.

⁴⁴ En el apartado 1.5. “Placer y fragmento” se hace referencia al concepto de “virtud” en relación a la definición de crítica desarrollada por Foucault de una conferencia de Judith Butler. En Judith Butler: “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault” (2000). En VV.AA.: *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008, pp. 141-168.

⁴⁵ Nociones con las que se relacionan los conceptos de gubernamentalidad y las tecnologías del yo que el filósofo francés desarrollará entre finales de los años setenta y principios de los ochenta del siglo pasado.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 5.

A estos rasgos de la crítica se les ha venido a sumar un último rasgo circunstancial, pero que ahora mismo es el que seguramente mejor la define, y que parece haber venido para quedarse: la crítica llega tarde o, lo que es lo mismo, es anacrónica. Llegar tarde, ser anacrónica es lo que, en palabras de Giorgio Agamben, caracteriza a la condición contemporánea [ver “Cinco...”⁴⁷].

En unos tiempos dominados por la demanda de inmediatez en la respuesta, el sentido metafórico de la frase del filósofo adquiere concreción en el caso específico de la crítica. En cualquier caso, el anacronismo como rasgo intrínseco de la crítica se presenta también como una potencialidad y una toma de posición. Llegar tarde y, así y todo, seguir escribiendo.

La plasticidad del tiempo

Estas últimas palabras podrían quedarse en un mero y poético desiderátum de la crítica. Pero, ¿cómo lograr que se materialicen en una actitud más concreta aquí y ahora, en un momento caracterizado por la confluencia y el solapamiento de tiempos distintos? Una de las urgencias que se plantea en este momento –y que trasciende el ámbito de la crítica– es repensar el “ahora” en un momento en el que ha dejado de servirnos el modelo temporal moderno, ése que coloca las tres dimensiones temporales en una relación secuencial y lineal orientada hacia el porvenir que empareda y aprisiona el presente entre el pasado y el futuro.

Siguiendo con esto, vivimos el presente con ansiedad, como un momento fugaz que no es ni ese lugar en el que ya no estamos y al que miramos con nostalgia, el pasado, ni ese otro lugar al que aún no hemos llegado y al que miramos con aprensión, el futuro. El presente es una realidad que queremos atrapar pero que de manera repetida se nos escurre entre los dedos. ¿Cómo redefinir la percepción del tiempo de la que somos presos y que hace que experimentemos el tiempo presente y el tiempo por venir con miedo y angustia? [ver “Cinco...”⁴⁸].

Con ayuda de otras disciplinas, son muchos los autores que desde las humanidades están tratando de reformular nuestra percepción del tiempo, de revertir las lógicas aplicadas de maneras que nos sirvan y nos ayuden a salir del atasco. Tómese el caso de Boaventura de Sousa Santos –otros autores que están desarrollando nuevas argumentaciones son, por ejemplo, Isabelle Stengers y su “propuesta cosmopolítica”⁴⁹ o Catherine Malabou y su

⁴⁷ En el apartado 1.3. “Comenzar, hacerlo a tientas”. Giorgio Agamben: “¿Qué es ser contemporáneo?” (2008). En Giorgio Agamben, *What Is an Apparatus?, and other essays*. Stanford: Stanford University Press, 2009, pp. 39-54.

⁴⁸ En el apartado 1.2. “Pesimismo de la razón, optimismo de la voluntad”.

⁴⁹ Isabelle Stengers: “La propuesta cosmopolítica”. *Revista Pléyade*, no. 14, Centro de análisis e investigación política, julio-diciembre 2014, pp. 17-41.

concepto de “plasticidad”⁵⁰-. El sociólogo portugués propone un cambio de perspectiva a la hora de pensar dónde estamos. “Las metáforas temporales tienen dominado el pensamiento moderno”⁵¹, afirma. Es más útil pensar en términos espaciales, apunta, pensar “nuestros propios tiempos y temporalidades” en términos de amplios espacios por los que movernos y desplazarnos.

Siguiendo con esto, De Sousa sugiere nuevos modos de “mirar a la riqueza inagotable del mundo”⁵² distintos del modo dominante, el de la “razón indolente”. La razón indolente, identificable con la razón moderna, “contrae y disminuye el presente” mientras que a su vez “expande infinitamente el futuro”. Frente a este encogimiento del “ahora”, el autor plantea la estrategia contraria:

“(…) expandir el presente y contraer el futuro. Ampliar el presente para incluir en él muchas más experiencias, y contraer el futuro para cuidarlo.”⁵³

Recomendaciones a la crítica: frente a una teoría de la escasez, otra de la abundancia

Lo que el responsable de acuñar el término “Sociología de las ausencias” propone es un desplazamiento, un cambio de perspectiva frente a posicionamientos fijos y estancados. Los desplazamientos y cambios de perspectiva permiten percibir un objeto de maneras frescas y renovadas, en este caso, experimentar el tiempo, no como algo que se nos escapa y escurre de entre los dedos, sino como un recurso natural, un recurso natural que aunque inagotable es necesario cuidar.

El pensamiento crítico, el pensar propio de la crítica, ése que se traduce en un cuestionamiento constante de las formas dadas, se fundamenta necesariamente en la exigencia de desplazamientos y cambios de perspectiva constantes, en no dar por buenas las asunciones y las ideas recibidas. Así y todo, ¿cómo puede concretarse la propuesta de De Sousa en el caso específico de la crítica?, ¿cómo puede realizar ésta su tarea de pensar críticamente en las condiciones actuales? y ¿cómo hacerlo contribuyendo a la tarea general de ampliar el presente, ese lugar en el que se producen sus objetos de estudio, las obras de arte que existen aquí y ahora?

⁵⁰ Para estudiar la relación entre temporalidad y plasticidad en Malabou, puede consultarse: Catherine Malabou: “The Future of Hegel: Plasticity, Temporality, Dialectic”. *Hypatia*, Vol. 15, No. 4, Contemporary French Women Philosophers (Autumn, 2000), pp. 196-220.

⁵¹ Boaventura de Sousa Santos: *Crítica de la razón indolente: Contra el desperdicio de la experiencia* (2000). Bilbao: Desclée de Brouwer, 2003, p. 220.

⁵² En Boaventura de Sousa Santos: “Capítulo I: La Sociología de las Ausencias y la Sociología de las Emergencias: para una ecología de los saberes”. En *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (encuentros en Buenos Aires)*. Buenos Aires, agosto, 2006, p. 20.

⁵³ *Ibid.*

Como se ha dicho antes, la crítica, haga lo que haga, siempre llega tarde. Sólo tomando conciencia de su anacronismo y su llegar tarde puede contribuir a ensanchar el espacio del presente. Es decir, sólo desde la toma de conciencia de que llegar tarde la convierte en una práctica irrelevante –una irrelevancia que la acerca al arte– y que así y todo ha de seguir insistiendo, puede enfrentarse al reto de desarrollar estrategias de deceleración que contribuyan a ampliar y ensanchar el espacio del presente, estrategias que consigan, en palabras de Stengers, “‘ralentizar’ los razonamientos”⁵⁴.

Pero, ¿cómo puede la crítica ayudar con su anacronismo a aminorar la marcha? La postura en la que escribo sigue resultándome incómoda, y no tengo respuesta para mi caso concreto. Sólo puedo especular sobre la crítica en un sentido general y en forma de desiderátum, mientras confío en que mis propias recomendaciones me sirvan de inspiración. Comienzo: para que haya crítica es necesario que ésta sea capaz de generar su propio contexto y sus propios lectores; que sea capaz de hacerlo a través de la ocupación y la producción de espacios; que lo haga explorando maneras de escribir distintas de las conocidas, que huyan del cómodo lugar común ocupado durante años y fuercen a cambiar de postura.

¿Es posible llegar a esas nuevas maneras de escribir y de leer crítica que produzcan cambios de postura? Busco apoyo en el concepto de “plasticidad” desarrollado por Malabou que se ha mencionado más arriba. La plasticidad señala la capacidad para “dar y recibir forma”. La forma no es así un resultado final y conclusivo, sino un proceso abierto e incierto, “una metamorfosis a posteriori”⁵⁵ –siguiendo con el anacronismo y otras nociones de reversión temporal–. Así, si la preocupación formal es uno de los rasgos específicos de la crítica –producir una forma mientras habla de otras formas– y ésta se caracteriza por su naturaleza parcial, incompleta, dependiente, subordinada, subjetiva, anacrónica e incierta, entonces también es posible pensar la crítica en términos de una práctica que es tanto “capaz de dar forma”, como de recibirla. Ser consciente de su carácter plástico puede ayudarle a tratar de, volviendo de nuevo a De Sousa, “hablar de todo aquello de lo que no se habla” y “atender a la riqueza inagotable del mundo”.

Para terminar con estas recomendaciones finales a la crítica, un par de frases, esta vez de Gilles Deleuze, pronunciadas en marzo de 1968, tiempos de cambios y apertura de posibilidades, que nos devuelven al aquí y el ahora:

“¿Qué hay más feliz que el aire de los tiempos? Es también mi tema, de lo que involuntariamente me alimento.”⁵⁶

⁵⁴ Ibid., p. 17.

⁵⁵ Malabou se refiere específicamente al texto y su estructura. En Catherine Malabou: “Following Generation”. *Qui Parle*, Vol. 20, No. 2 (Spring / Summer 2012), p. 21.

⁵⁶ En el texto de la contraportada de Gilles Deleuze: *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Valencia: Pre-textos, 2005.

6. BIBLIOGRAFÍA¹

Libros

- ADORNO, TH.W. (2006): *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada* (1951). Madrid: Akal.
- AGAMBEN, G. (2005): *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- AGAMBEN, G. (1998): *El hombre sin contenido* (1970). Barcelona: Áltera Editorial.
- ALBA RICO, S. y FERNÁNDEZ LIRIA, C. (2010): *El naufragio del hombre*. Hondarribia: Hiru.
- ANÓNIMO (1997): *I Ching. The Classic of Changes*. New York: Ballantine Books.
- ANÓNIMO (2006): *Carmina Burana. Antología*. Madrid: Alianza Editorial.
- ARENDT, H. (2006): *La condición humana* (1958). Barcelona: Paidós Ibérica.
- BALLARD, J.G. (2001): *Concrete Island*. London: Picador.
- BARTHES, R. (2005): *Cómo vivir juntos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- BATESON, G. (2002): *Espíritu y naturaleza* (1979). Buenos Aires: Amorrortu editores.
- BAUDELAIRE, CH. (1995): *El pintor de la vida moderna* (1863). Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos / Librería Yerba / Cajamurcia.
- BAUDELAIRE, CH. (2005): *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: A. Machado Libros.
- BAUDRILLARD, J. (2009): *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras* (1970). Madrid: Siglo XXI.
- BAUDRILLARD, J. (2004): *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- BAUDRILLARD, J. y MORIN, E. (2003): *La violencia del mundo*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- BENJAMIN, W. (1998): *Escritos. La literatura infantil, los niños y los jóvenes*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- BENJAMIN, W. (1999): *Illuminations* (1955). London: Pimlico.

¹ Siguiendo con la naturaleza dispersa y diversa del objeto de estudio de la tesis, la crítica, y la forma azarosa y arbitraria en la que accede a sus fuentes, este apartado no recoge aquellos textos considerados de referencia para el estudio de la crítica, sino únicamente los citados dentro de la tesis. Por “texto” se entienden tanto las citas específicamente bibliográficas como aquéllas que no lo son. Además de las citadas en nota al pie, se recogen aquí referencias que aparecen dentro del cuerpo de texto y que se consideran significativas.

- BENJAMIN, W. (2005): *Selected Writings. Vol. 2, part 2 (1931–1934)*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press.
- BENSON, R. (2010): *The Wit and Wisdom of Margaret Thatcher and Other Tory Legends*. Chichester: Summersdale Publishers.
- BERARDI, F.B. (2009): *Precarious Rhapsody. Semiocapitalism and the pathologies of post-alpha generation*. London: Minor Compositions.
- BERARDI, F.B. (2014): *Después del futuro. Desde el futurismo al cyberpunk. El agotamiento de la modernidad*. Madrid: Enclave de libros.
- BJÖRKMAN, S., MANSS, T. y SIMA, J. (1993): *Bergman on Bergman. Interviews with Ingmar Bergman (1968)*. New York: Da Capo Press.
- BLOCH, M. (1985): *Introducción a la historia*. México / Madrid/ Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BOLTANSKI, L. y CHIAPELLO É. (2005): *The New Spirit Of Capitalism (1999)*. London/New York: Verso.
- BOURDIEU, P. (1999): *Meditaciones pascalianas*, Barcelona, Anagrama.
- BOURRIAUD, N. (1998): *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les presses du réel.
- BUCK-MORSS, S. (2003): *Thinking Past Terror. Islamism and Critical Theory on the Left*, Verso, London.
- BÜRGER, P. (2009): *Theory of the Avant-Garde (1974)*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- CAGE, J. (2007): *Silencio (1961)*. Madrid: Ardora Ediciones.
- CAGE, J. (1983): *X: Writings '79-'82*. Hanover, New Hampshire: Wesleyan University Press.
- CHACEL, R. (2015): *La sinrazón*. Barcelona: Editorial Comba.
- CHAKRAVORTY, S., MILEVSKA, S., BARLOW, T.E. (2010): *Conversations with Gayatri Chakravorty Spivak*. London / New York / Calcutta: Seagull Books.
- DE PIZÁN, CH. (2001): *La ciudad de las Damas*. Madrid: Ediciones Siruela.
- DEBORD, G. (2000): *La sociedad del espectáculo (1967)*. Valencia: Pre-Textos.
- DE LA CRUZ, S.J.I. (2008). *Respuesta de la poetisa a la muy ilustre sor Filotea de la Cruz (1691)*. Barcelona: Laertes.
- DELEUZE, G. (2005): *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Valencia: Pre-textos.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1993): *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- DERRIDA, J. (2002): *La universidad sin condición*. Madrid: Trotta.

- DE SOUSA SANTOS, B. (2003): *Crítica de la razón indolente: Contra el desperdicio de la experiencia*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- DEWEY, J. (2008): *El arte como experiencia* (1934). Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- EAGLETON, T. (1999): *La función de la crítica* (1984). Barcelona / Buenos Aires / México: Paidós.
- EAGLETON, T. (1992): *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell Press.
- ECO, U. (1998): *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura* (1977). Barcelona: Gedisa.
- ELKINS, J. (ed.) (2008): *The State of Art Criticism*. New York & London: Routledge.
- FERGUSON, R. et al. (eds.) (1990): *Discourses: Conversations in Postmodern Art and Culture*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- FLUSSER, V. (1994): *Los gestos*. Barcelona: Herder.
- FLUSSER, V. (2002): *Writings*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- FLUSSER, V. (2011): *Into the Universe of Technical Images* (1985). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- FLUSSER, V. (2013): *Post-History*. Minneapolis: Univocal Publishing / University of Minnesota Press.
- FORTI, S. (1998): *Handbook in Motion, An account of an ongoing personal discourse and its manifestation in dance* (1974). Hooksett: Cummings Printing Company.
- FOUCAULT, M. (1982): *The Archaeology of Knowledge* (1969). London: Tavistock Publications.
- FOUCAULT, M. (1990): *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.
- GILLOCK, G. (2002): *Walter Benjamin: Critical Constellations*. Cambridge: Blackwell Publishers.
- HANDY, CH. (1993): *Understanding Organizations* (1976). London: Penguin Books.
- HORKHEIMER, M. y ADORNO, TH.W. (1998): *Dialéctica de la Ilustración* (1944). Madrid: Editorial Trotta.
- ILlich, I. (2011): *La sociedad desescolarizada* (1971). Buenos Aires: Editorial Godot.
- JAMESON, F. (1991): *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London / New York: Verso.
- JAMESON, F. (2005): *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London / New York: Verso.
- KOSTELANETZ, R. (2005): *Conversing with John Cage*. London / New York: Routledge.

- LACOUÉ-LABARTHE, PH. y NANCY, J-L. (2012): *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán* (1978). Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- LE GOFF, J. (1986): *Los intelectuales en la Edad Media*. Barcelona, Gedisa.
- LIND, M. y MINICHBAUER, R. (2005): *European Cultural Policies 2015: A Report with Scenarios on the Future of Public Funding for Contemporary Art in Europe*. Stockholm: IASPIS.
- LIPPARD, L. (1979): *I See/You Mean*. Los Angeles: Chrysalis Books.
- LYOTARD, J-F. (1979): *Discurso, Figura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- MACHADO, A. (2009): *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo* (1936). Madrid: Alianza Editorial.
- MACHADO, A. (2010): *Poesías completas*. Madrid: Espasa Calpe.
- MALLARMÉ, S. (2010): *Un golpe de dados jamás abolirá el azar* (1897). Buenos Aires: Pleamar.
- MCGURL, M. (2009): *The Program Era. Postwar Fiction and The Rise of Creative Writing*. Cambridge, Mass / London: Harvard University Press.
- MONTAIGNE, M. (2007): *Los ensayos* (1595). Barcelona: Acanalado.
- MORIN, E. (1999): *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- MUNRO, A. (2006): *Runaway*. London: Vintage.
- ONFRAY, M. (2008): *La comunidad filosófica. Manifiesto por una universidad popular*. Barcelona: Gedisa.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1987): *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (1925). Madrid: Espasa Calpe.
- OSBORNE, P. (2013): *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso.
- PAZ, O. (1990): *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* (1974). Barcelona: Seix Barral.
- PEREC, G. (1986): *Pensar/Clasificar*. Barcelona: Gedisa.
- PLATÓN (2013): *La república*. Madrid: Alianza Editorial.
- POE, E.A. (1956): *Obras en prosa. Tomo II*. San Juan, Puerto Rico: Ediciones de la Universidad Puerto Rico.
- RANCIÈRE, J. (2003): *El maestro ignorante: Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual* (1987). Barcelona: Laertes.

- READINGS, B. (1996): *The University in Ruins*. Cambridge, Massachusetts / London, England: Harvard University Press.
- REYNOLDS, S. y PRESS, J. (1995): *The Sex Revolts: Gender, Rebellion, and Rock'n'Roll*. London: Serpent's Tail.
- RIERA, C. y ZUMTHOR, P. (1982): *Cartas de Abelardo y Heloisa. Historia Calamitatum*. Barcelona: José J. de Olañeta.
- ROUSSEAU, J-J. (1997): *Las confesiones*. Madrid: Alianza Editorial.
- SÉNECA, L.A. (1984): *Diálogos*. Madrid: Editora Nacional.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, R. (2008): *Vendrán más años malos, y nos harán más ciegos* (1993). Barcelona: Destino.
- SIMONDON, G. (2007): *El modo de existencia de los objetos técnicos* (1989). Buenos Aires: Prometeo Libros.
- SIMONDON, G. (2015): *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Buenos Aires: Cactus.
- STEINER, G. (1975): *After Babel. Aspects of Language and Translation*. London / Oxford / New York: Oxford University Press.
- TSVIETÁIEVA, M.I. (2008): *Locuciones de la Sibila*. Castellón: Ellago Ediciones.
- VEBLEN, TH. (2005): Thorstein Veblen: *La teoría de la clase ociosa* (1899). México: Fondo de Cultura Económica.
- VV.AA. (2004): *Desacuerdos I. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Donostia-San Sebastián / Barcelona / Sevilla: Arteleku / MACBA / UNIA arteypensamiento.
- VV.AA. (2008): *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de sueños.
- VV.AA. (2013): *Las patatas y las cosas*. Donostia-San Sebastián: Cristinaenea.
- VV.AA. (2014): *La idea de arte*. Heras: Ediciones La Bahía / Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria.
- WILDE, O. (2001): *The Picture of Dorian Gray* (1890). London: Penguin Books.
- WILLIAMS, R. (2000): *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad* (1976). Buenos Aires: Nueva visión.
- WITTY, P. y LABRANT, L. (1946): *Teaching the People's Language. Significant factors and effective procedures*. New York & Philadelphia: Hinds, Hayden & Eldredge, Inc.
- YATES, F. (2005): *El arte de la memoria*. Madrid: Siruela.
- ZAMBRANO, M. (1996): *Filosofía y poesía* (1939). México: Fondo de Cultura Económica.

ZIZEK, S. (2003): *El sublime objeto de la ideología* (1989). Buenos Aires: Siglo XXI.

ZULAIKA, J. (1997): *Crónica de una seducción. El museo Guggenheim-Bilbao*. Donostia-San Sebastián: Nerea.

Capítulo de libro

ADORNO, TH.W. (1962): “El ensayo como forma” (1958). En Th.W. Adorno: *Notas de literatura*. Barcelona, Ariel, pp. 11-36.

AGAMBEN, G. (2009): “¿Qué es ser contemporáneo?”. En G. Agamben: *What Is an Apparatus?, and other essays*. Stanford: Stanford University Press, pp. 39-54.

AHMED, S. (2010): “Happy Objects”. En M. Gregg y G.J. Seigworth (eds.): *The Affect Theory Reader*. Durham / London: Duke University Press, pp. 29-51.

BACHMANN, I. (2012): “Tercera conferencia. Sobre el yo”. En I. Bachmann: *La literatura como utopía. Selección de escritos críticos*. Pre-textos: Valencia, pp. 174-175.

BARTHES, R. (2002): “Diez razones para escribir” (*Corriere della Sera*, 1969). En R. Barthes: *Variaciones sobre la escritura* (1993). Barcelona / Buenos Aires/ México: Paidós, p. 41.

BAUDELAIRE, CH. (2006): *La Beauté*. En Ch. Baudelaire: *Las flores del mal* (1857). Madrid: Cátedra, p. 131.

BAUDRILLARD, J. (2001): “Symbolic Exchange and Death” (1976). En J. Baudrillard: *Selected Writings*. Stanford: Stanford University Press, pp. 119-148.

BENJAMIN, W. (1999): “Theses on the Philosophy of History. XIV”. En W. Benjamin: *Illuminations* (1955). London: Pimlico, pp. 252-253.

BUTLER, J. (2008): “¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault” (2000). En VV.AA.: *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de sueños, pp. 141-168.

BUTLER, J. (2009): “Dar cuenta de sí mismo”. En J. Butler: *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires / Madrid: Amorrortu editores, pp. 13-21.

CAGE, J. (2007): “Sobre Robert Rauschenberg, artista y su obra” (1961). En J. Cage: *Silencio*. Madrid: Ardora Ediciones, pp. 98-108.

CAGE, J. (2007): *45' para un orador* (1954). J. Cage: *Silencio* (1961). Madrid: Ardora Ediciones, pp. 146-192.

CHACEL, R. (1989): “Ofrenda a una virgen loca”. En R. Chacel: *Balaam y otros cuentos*. Barcelona: Mondadori, pp. 27-33.

DE SOUSA SANTOS, B. (2006): Capítulo I: “La Sociología de las Ausencias y la Sociología de las Emergencias: para una ecología de los saberes” (2002). En B. de Sousa Santos: *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (encuentros en Buenos*

- Aires). Buenos Aires: CLACSO-Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, pp. 13-41.
- ELKINS, J. (2009): "On Beyond Research and New Knowledge". En J. Elkins (ed.): *Artists with PhDs. On the New Doctoral Degree in Studio Art*. Washington D.C.: New Academia Publications, pp. 111-133.
- EUBA, J.M. (2016): "Session 4. Division, Interval and Re-Association in Reception". J.M. Euba: *Writing Out Loud. Dutch Art Institute / If I Can't Dance I Don't Want To Be Part Of Your Revolution*. Arnhem / Amsterdam, pp. 122-123.
- FEAGIN, S. (1994): "Valuing the Artworld". En R.J. Yanal (ed.): *Institutions of Art*. University Park: Pennsylvania State University Press, pp. 51-69.
- FOSTER, H. (1995): "The Artist as Ethnographer" En G.E. Marcus y F.R. Myers (eds.): *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, pp. 302-309.
- FOUCAULT, M. (1994): "Qué es un autor" (1969). En M. Foucault: *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*. Barcelona: Paidós, pp. 329-360.
- FOUCAULT, M. (1997): "Self Writing". En M. Foucault: *Ethics: Subjectivity and Truth*. New York: The New Press, pp. 207-222.
- GARCÍA WIEDEMANN, E.J. (1995): "'Proverbios y cantares' de Antonio Machado no incluidos en *Poesías completas*". En A. Egido y C.A. Molina (eds.): *Actas del XII Congreso de la Asociación de Hispanistas-AIH*. Centro Virtual Cervantes, pp. 165-179.
- GROYS, B. (2008): "Critical Reflections" (1997). En J. Elkins (ed.): *The State of Art Criticism*. New York / London: Routledge, pp. 61-69.
- GUATTARI, F. y ROLNIK S. (2006): "Cultura: ¿un concepto reaccionario?". En F. Guattari y S. Rolnik: *Micropolítica. Cartografías del deseo* (1986). Madrid: Traficantes de sueños, pp. 27-36.
- HABERMAS, J. (1996): "Public Sphere" (1989). En P. Marris y S. Thornham (ed.): *Media Studies: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 55-59.
- HARAWAY, D. (1998): "Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial". En D. Haraway: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, pp. 313-346.
- HEGEL, G.W.F. (2010): "Autonomía y no autonomía de la autoconciencia. Dominación y servidumbre". En G.W.F. Hegel: *Fenomenología del espíritu* (1807). Madrid: Abada Editores, pp. 257-271.
- JAIO, M. (2008): "Análisis en fragmentos de cuatro vídeos de Jon Mikel Euba". En VV.AA.: *Miradas críticas en torno a la colección MUSAC*. León: MUSAC, pp. 62-69.
- JAIO, M. (2008): "Horizontes lejanos". En M. Jaio (ed.): *Gure Artea 2008*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, pp. 33-47.

- JAIO, M. (2012): “Sonidos de animales”. En VV.AA: *Kafe Aleak*. Gernika-Lumo: Kafe arrastoak, Gernika-Lumo, pp. 18-20.
- JAIO, M. (2013): “Pronto y tarde. Nunca y siempre. Ya y todavía no. Aquí y ahora”. En VV.AA.: *Garmendia, Maneros Zabala, Salaberria. Proceso y método*. Bilbao: Guggenheim Bilbao Museoa, pp. 98-99.
- KAPROW, A. (1994): “Assemblages, Environments and Happenings” (1966). En M.R. Sandford. *Happenings and Other Acts*. London: Routledge, pp. 235-245.
- LE ROY, X. (2012): “Forma”. En VV.AA.: *1, 2, 3, 4 paredes. Estancias*. Vitoria-Gasteiz: Artium, pp. 57-63.
- MEY, K. (2009): “A Gesture of Writing.” En K. Macleod y L. Holdridge (eds.): *Thinking Through Art: Reflections on Art as Research*. London / New York: Routledge, pp. 201-212.
- OTEIZA, J. (2006): *Androcanto y sigo* (1954). En G. Insausti (ed.): *Edición crítica de la poesía completa de Jorge Oteiza*. Fundación Oteiza Museo Fundazioa, pp. 219-283.
- POE, E.A. (1956): “Filosofía de la composición” (1846). En E.A. Poe: *Obras en prosa. Tomo II*. San Juan, Puerto Rico: Ediciones de la Universidad Puerto Rico, pp. 65-79.
- POE, E.A. (1993): “The Man of the Crowd” (1840). En E.A. Poe: *Tales of Mystery and Imagination*. Hertfordshire: Wordsworth Classics, pp. 386-398.
- POLO, C. (2006): “La confusión de Babel. Una controversia psiquiátrica sobre las Brigadas Internacionales”. En M. Requena Gallego y R.M. Sepúlveda Rosa (coord.): *La sanidad en las brigadas internacionales*. Cuenca: CEDOBI-Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 101-129.
- SCHOPENHAUER, A. (2009): “Aforismos sobre la sabiduría de la vida”. En A. Schopenhauer: *Parerga y Paralipómena I* (1850). Madrid: Alba Editorial, pp. 329-510.
- SMITH, J. (1990): “Remarks on Art & The Theater”. En J. Smith: *Historical Treasures*. Madras/New York City: Hanuman Books, pp. 125-127.
- SMITHSON, R. (1996): “Some Void Thoughts on Museums” (1967). En J. Flam (ed.): *Selected Writings by Robert Smithson*. Berkeley / Los Angeles / London: The University of California Press.
- SMITHSON, R. (1996): “Entropy And The New Monuments” (1966). En J. Flam (ed.): *Selected Writings by Robert Smithson*. Berkeley / Los Angeles / London: The University of California Press.
- SMITHSON, R. (1996): “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey” (1967). En J. Flam (ed.): *Selected Writings by Robert Smithson*. Berkeley / Los Angeles / London: The University of California Press.
- STEIN, G. (1988): *Portraits and Repetition*. En G. Stein: *Lectures in America* (1935). London: Virago Press, pp. 165-206.

STEIN, G. (2008): *Composition as Explanation* (1929). En J. Retallack (ed.): *Gertrude Stein. Selections*. Berkeley, Los Angeles / London: The University of California Press, pp. 215-226.

VALCÁRCEL-MEDINA, I. (2002): “La crítica de arte como arte” (1995). En I. Valcárcel Medina: *Ir y venir de Valcárcel Medina*. Barcelona / Murcia / Granada: Fundació Antoni Tàpies / Comunidad Autónoma de la Región de Murcia / Centro José Guerrero, p. 77.

VALCÁRCEL-MEDINA, I. (2002): “Valcárcel Medina al habla. Valcárcel Medina en conversación con José Díaz Cuyás y Nuria Enguita Mayo”. En I. Valcárcel Medina: *Ir y venir de Valcárcel Medina*. Barcelona / Murcia / Granada: Fundació Antoni Tàpies / Comunidad Autónoma de la Región de Murcia / Centro José Guerrero, pp. 84-97.

WILLIAMS, R. (1993): “Dominant, Residual and Emergent” (1977). En Ch. Harrison y P. Wood (eds.): *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. London: Blackwell Publishers, pp. 979-983.

WOOLF, W. (2009): Woolf: “Professions for Women” (1931). En V. Woolf: *Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press, pp. 140-145.

WOOLF, W. (2009): “Memories of a Working Women’s Guild” (1931). En V. Woolf: *Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press, pp. 146-159.

Artículo de revista

ALBÍN, D. (2008): “Veneno en Baracaldo”. *Interviú*. 29-12-08.

ARANBERRI, I. (2002): “Desartxibo eta Azken bideoa”. *Zehar. Special edition 2002*. Donostia-San Sebastián: Arteleku, p. 44.

ARANBERRI, I. (2016): “Artea=lana”. *Berria*. 16-10-16

ASTIZ, I. (2016): “Elkarrizketa Txomin Badiolarekin: ‘Lotsa ematen dit artea nola dagoen ikustea’”. *Berria*. 30-01-16.

BALLARD, JG. (2007): “The larval stage of a new kind of architecture”. *The Guardian*, 08-10-07.

BIRNBAUM, D. (2005): “When Attitude Becomes Form”. New York: *Artforum* Vol. 43, no. 10, Artforum Inc., p. 55.

BISHOP, C. (2004): “Antagonism and Relational Aesthetics”. En *October Magazine* 110. Massachusetts: MIT, pp. 51-80.

BOUZA, F. (1999): *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*. Salamanca, *Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas*. Sociedad Española de Historia del Libro – Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, p. 148.

BUCK-MORSS, S. (2000): “Hegel, Haiti, and Universal History”. *Critical Enquiry*, Vol. 26, no. 4, pp. 821-865.

- BUTLER, J. (noviembre-diciembre 2012): “Can one lead a good life in a bad life. Adorno Prize Lecture”. *Radical Philosophy* #176, pp. 9-18.
- CARTA BLANCA (marzo 1995): “Carta Blanca: Puente... de pasaje”. En *Journal de L’Institut Français de Bilbao* #3. Bilbao: Institut Français de Bilbao, p. 29.
- ERASO, S. (2006): “La mayoría de los artistas vascos actuales son hijos intelectuales de Arteleku”. *Gara*, 30-12-06.
- EKEBERG, J. (ed.) (2003): *New Institutionalism. Verksted* # 1. Oslo: OCA, Office for Contemporary Art-Norway.
- FARQUHARSON, A. (septiembre 2006): “Bureaux de change”. *Frieze*. Issue 101, pp. 156-159.
- FOUCAULT, M. (1995): “¿Qué es la crítica? (Crítica y *Aufklärung*)” (1978): *Revista de Filosofía*, nº 11, p. 5.
- JAIO, M. (2015): “Arantzazu 2014”. *Txirta* #1. Bilbao: Txirta, pp. 3-30.
- JAIO, M. (1994): “La casa vulnerada”. *Lápiz*, año XII, nº 102, abril de 1994, pp. 64-66.
- JAIO, M. (2000): “Torres a punto de desmoronarse”. *Mugalari*, 19-02-00, p. 9.
- JAIO, M. (2002): “El pasado pesa”. *Zehar*. Donostia-San Sebastián: Arteleku, pp. 20-23.
- JAIO, M. (2002): “Inocente”. *Mugalari*, 26-10-02, p. 7.
- JAIO, M. (2009): “*Tout va bien / Garai Txarrak*”. *Mugalari*, 30-10-09, p. 61.
- JAIO, M. (2014): “Sin esperar a que vengan los bárbaros”. *Concreta* #4: Valencia: Editorial Concreta, pp. 16-27.
- JAIO, M. (2015): “Entrevista con Inazio Escudero: Entre el malestar y el goce”. *Eremuak* # 2. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, pp. 47-54.
- MALABOU, C. (2000) Catherine Malabou: “The Future of Hegel: Plasticity, Temporality, Dialectic”. *Hypatia*, Vol. 15, No. 4, Contemporary French Women Philosophers, pp. 196-220.
- MALABOU, C. (primavera-verano 2012): “Following Generation”. *Qui Parle*, Vol. 20, No. 2, p. 21.
- MENAND, L. (2009): Menand: “Show or Tell: Should creative writing be taught?”. *The New Yorker*, 08-06-09.
- NEWMAN, B. (2014): “Astonishing Heloise”. London: *London Review of Books*. Vol. 36, no. 2, 23-01-14, pp. 5-7.
- RAINER, Y. (verano 1979): “Working Title: Journeys from Berlin/1971”. En *October*. Cambridge MA: MIT Press. Vol. 9, pp. 80-106.
- RODRÍGUEZ, E. (1993) : “El peso de la culpa o *La sinrazón* paradójica de Rosa Chacel”. En *Berceo*, n. 125, Logroño, pp. 127-136.

STENGERS, I. (julio-diciembre 2014): “La propuesta cosmopolítica”. *Revista Pléyade*, no. 14. Centro de análisis e investigación política, pp. 17-41.

TOSCANO, A. (2008): “The Open Secret of Real Abstraction”. *Rethinking Marxism*, Vol. 20, # 2, pp. 273-287.

TOSCANO, A. (2008): “The Culture of Abstraction”. *Theory, Culture & Society*. Los Angeles / Londres / Nueva Delhi / Singapur: SAGE, Vol. 25 # 4, pp. 57-75.

TOSCANO, A. y BHANDAR, B. (2015): “Race, real estate and real abstraction”. *Radical Philosophy* # 194, pp. 8-17.

VARILLAS, B. (1977): Varillas: “Polémica entre ecologistas y organizadores de un simposio de medio ambiente”. *El País*, 24/09/77.

WILLIAMS, R. (1974): “On High and Popular Culture”. *The New Republic*. 22-11-1974.

Publicaciones electrónicas

ANDRE, C.: “In conversation: Carl Andre with Michèle Gerber Klein and Phong Bui”. En *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture*. 01-02-12.
<http://www.brooklynrail.org/2012/02/art/carl-andre-with-michle-gerber-klein-and-phong-bui> (Última consulta: 10-04-17)

BERARDI, F.B. (2011): “Tiempo y dinero”. En *Blogs.público*, 07-11-11.
<http://blogs.público.es/fueradelugar/1162/tiempo-y-dinero> (Última consulta: 10-04-17)

BERARDI, F.B. (2013): “Accelerationism questioned from the point of view of the body”. En *E-flux Journal*. # 46.
<http://www.e-flux.com/journal/46/60080/accelerationism-questioned-from-the-point-of-view-of-the-body/> (Última consulta: 10-04-17)

CANDY, L. (2006): *Practice-based Research: A Guide*. Sidney: Creativity and Cognition Studies. University of Technology, pp. 1-19.
<https://www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-2006.pdf> (Última consulta: 10-04-17)

COLABORADORES DE WIKIPEDIA (2017). *Wikipedia*. Wikipedia, la enciclopedia libre.
<https://es.wikipedia.org> (Última consulta: 10-04-17)

FERNÁNDEZ-SAVATER, A. (2014): “Conversación con Bifo: ‘Una sublevación colectiva es antes que nada un fenómeno físico, afectivo, erótico’”. *El diario*. 31-10-14.
http://www.eldiario.es/interferencias/bifo-sublevacion-afectos_6_319578060.html (Última consulta: 07-12-16)

FLOOD, A. (2016): “Post-truth named word of the year by Oxford Dictionaries”. En *The Guardian*. 15-11-16.
<https://www.theguardian.com/books/2016/nov/15/post-truth-named-word-of-the-year-by-oxford-dictionaries> (Última consulta: 10-04-17)

- GROYS, B. (noviembre 2008): “The Obligation to Self-Design”. *E-flux Journal*, #00.
<http://www.e-flux.com/journal/00/68457/the-obligation-to-self-design/> (Última consulta: 10-04-17)
- GROYS, B. (enero 2009): “Politics of Installation”. *E-flux Journal* # 2.
<http://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/> (Última consulta: 10-04-17)
- KOZMAN, B. (2017): “El libro más vendido en Amazon se puede leer en pocos segundos”. *Yahoo! Noticias*. 10-03-17.
<https://es.noticias.yahoo.com/el-libro-mas-vendido-en-amazon-se-puede-leer-en-pocos-segundos-172038004.html> (Última consulta: 10-04-17)
- MÖNTMANN, N. (2007): “Ascenso y caída del nuevo institucionalismo. Perspectivas de un futuro posible”. *Transform.epicp.net*.
<http://transform.epicp.net/transversal/0407/moentmann/es> (Última consulta: 18-04-17)
- MORENO, G. (2013): “Accelerationist Aesthetics”. En *E-flux Journal*. # 46.
<http://www.e-flux.com/journal/46/60062/editorial-accelerationist-aesthetics/> (Última consulta: 10-04-17)
- O’DOHERTY, B. (1976): “Inside the White Cube: Notes on the Gallery Space”.
<http://www.societyofcontrol.com/whitecube/insidewc2.htm> (Última consulta: 10-04-17)
- REBENTISCH, J. (2016): “Aestheticization and Democratic Culture”. En *Superhumanity*. New York: *e-flux Architecture*, November 28, 2016.
<http://www.e-flux.com/architecture/superhumanity/68662/aestheticization-and-democratic-culture/> (Última consulta: 10-04-17)
- ROGOFF, I. (2006): “Smuggling: An Embodied Criticality”. En *Transversal Texts Journal*. European Institute for Progressive Cultural Policies.
<http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/en> (Última consulta: 10-04-17)
- ROGOFF, I. (agosto 2008): “Del criticismo a la crítica y a la criticabilidad”. En *Transversal Texts Journal*. European Institute for Progressive Cultural Policies.
<http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/sp> (Última consulta: 10-04-17)
- WILDE, O. (2008): *Manuscripts and Letters of Oscar Wilde*. Nueva York: The Morgan Library & Museum.
<http://www.themorgan.org/collection/Oscar-Wilde> (Última consulta: 10-04-17)
- Real Academia de la Lengua Española* (2014). Madrid: Real Academia Española.
www.rae.es (Última consulta: 10-04-17)
- Webster’s Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language* (1996): New York: Gramercy Books.
www.merriam-webster.com (Última consulta: 10-04-17)

Conferencias

BADIOLA, T. (2016): “Conferencia en el Fórum de Avignon”. AlhóndigaBilbao, Bilbao, 2014. <http://forum-avignon-bilbao.com/es/espanol-comienza-el-forum-davignon-bilbao-con-los-primeros-debates/> (Última consulta: 10-04-17)

EUBA, J.M. (2013): “Sobre producción, sobredosis, sobreproduciendo”. Jornadas “Editar, producir, programar”. Donostia-San Sebastián: Eremuak. 25-07-13
<http://www.ereмуak.net/es/pdf-sobre-produccion-sobredosis-sobreproduciendo> (Última consulta: 10-04-17)

LIPPARD, L. (2013): “Changing: On Not Being an Art ‘Critic’”. *Sexta conferencia de la AICA/USA (Association Internationale des Critiques d’Art) Distinguished Critic Lecture*. Nueva York: The New School / Vera List Center for Arts and Politics. 30-10-13.
<https://vimeo.com/78286430> (Última consulta: 10-04-17)

READINGS, B. (1994): “The New Art History”. Montréal: MACM - Musée d'Art contemporain de Montréal. 24-03-94. <https://www.youtube.com/watch?v=danAEcnIS-o> (Última consulta: 10-04-17)

Series de televisión

GALBRAITH, J.K. (1977): *The Age of Uncertainty*. Episode 9: The Big Corporation. BBC.

FRIEDMAN, M. (1980): *Free to Choose*. Episode 1: “The Power of the Market”. PBS.

DAVID, L. y SEINFELD, J. (1989-1998): *Seinfeld*. Castle Rock Entertainment / Columbia Pictures Television.

Obras

ALFARO, L. (2015): *Opinión Posición*.

BABA (2013): *txalutxalutxalutxalutxalutxalutxalutxalutxalutxalutx...*

BELL, V. (1912): *Virginia Woolf*. Londres: National Portrait Gallery.

BROODTHAERS, M. (1973): *Charles Baudelaire – Je hais le mouvement qui déplace les lignes*. Hamburgo: Edition Hossman.

BRUEGHEL, P.V. (1563): *La torre de Babel*. Róterdam: Museo Boymans-van Beuningen.

ESCUADERO, I. (2013): *Anonimato*.

ESKAURIAZA, M. (2008): *Enekuri PL Sign*.

EUBA, J.M. (2001): *K.Y.D., Kill'em All*.

FRAMPTON, H. (1976): *Gloria!*

GARMENDIA, I. (2002): *Azken bideoa*. Donostia-San Sebastián: Arteleku.

GRIÑOLO, I. (2011): *Ahí, donde van a ir las dos torres de cristal, mi padre cultivaba patatas*.

- INGRES J.A.D. (1842): *Odalisca con esclava*. Baltimore: Walters Art Museum.
- LARSSON, K. (2007): *STUDY HARD YOUNG CRITIC*.
- LE ROY, X. (2012): *Retrospectiva*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- MANET, E. (1863): *Olympia*. París: Museo d'Orsay.
- MENDIZABAL, A. (2002): *Desartxibo*. Donostia-San Sebastián: Arteleku.
- MENDIZABAL, A. (2007): *Nom de guerre*.
- OKARIZ, I. (2010): *Si yo soy yo y tú eres tú*.
- OKARIZ, I. (2013-2017): *Diario de sueños*.
- PÉREZ RUBIO, T. (1925): *Retrato de Rosa Chacel*.
- SALABERRIA, X. (2002): *Plataforma*. Donostia-San Sebastián: Arteleku.
- SERRA, R. (1967): *Belts*.
- SERRA, R. (1987-1992): *Equal Parallel / Guernica-Bengasi*.
- TIZIANO (1583): *Venus de Urbino*. Florencia: Galeria Uffizi.
- VV.AA. (2007): *[Memoria] Garai Txarrak*. Donostia-San Sebastián: Arteleku.
- VALCÁRCEL-MEDINA, I. (1972): *La celosía*.
- VALCÁRCEL-MEDINA, I. (2001): *2.000 d. de J.C.* Madrid: Entre Ascuas.
- VALCÁRCEL-MEDINA, I. (2011): *Performance in Resistance*.
- VILLOTA, G. (2015): *Devenir vídeo (Adiós a todo eso)*. Hamaca.
- WHITEREAD, R. (1993): *House*. Londres: Artangel.

7. ANEXO

Tal como se refiere en el apartado de conclusiones, en noviembre de 2016, en un momento muy avanzado del proceso de escritura, decidí repartir los textos que entonces tenía escritos –los once ensayos que componen los apartados “Aclaraciones programáticas” y “Crítica comentada / Comentario crítico”– entre distintas personas dedicadas al arte. El objetivo del ejercicio era restablecer, si bien de modo artificial, una de las condiciones propias de un texto de crítica: que éste sea leído por un público lector. Las respuestas recibidas me ayudarían así a tomar cierta distancia con respecto de lo que tenía escrito. Tras recibir las primeras contestaciones, decidí finalizar el ejercicio, al comprobar que su recepción, aunque me proporcionaba la distancia que buscaba, también entorpecía el proceso de escritura que quedaba. A continuación adjunto el intercambio, tanto hablado como por correo electrónico, con algunas de las personas contrastantes.

CONTRASTANTE 1: JON MIKEL EUBA

Texto enviado: “Tener / No tener”

Correo electrónico de Miren Jaio. 10-11-16

Aupa Jon Mikel,

Ya tengo cerrado “Tener / No tener”, el texto que me gustaría que leyeras. Le he añadido ahora mismo un último apartado. Es el único caso en el que he añadido algo a posteriori. Por orden cronológico, éste es el segundo texto que he escrito de la parte práctica (lo envié el 16 de marzo pasado). Cuando vuelvo sobre él, no me gusta leerlo. No son sus contenidos lo que me molestan. Lo que no me acaba de gustar es cómo está escrito, de manera como apresurada. Hay otro motivo relacionado, el estilo impersonal (“se teclea”, “se sabe”...) que hace que el texto sea aún más incómodo (a pesar de que, como el resto de textos, siempre queda explícito quién es la persona que habla).

Aquí te van algunas preguntas, que son más bien comentarios. No es necesario que respondas a todas. Sólo a aquéllas que te digan algo:

- Creo que estuviste en la presentación de Xavier Le Roy en Bulegoa z/b. Vino justo después de inaugurar en la Tàpies. ¿Recuerdas algo de ella?
- Aún no he visto la exposición de Txomin Badiola en el Reina Sofia, ¿qué me puedes decir en relación a la manera en la que resuelve la cuestión retrospectiva, de trabajar con trabajos ya realizados?
- El texto recoge una estrategia que recomiendas, la de rodearse de una sensación de abundancia como manera de afrontar situaciones en el trabajo y la vida. Al comienzo de este ejercicio-tesis, uno de mis mayores problemas era que me producía vértigo la sensación de no tener nada entre manos. Era algo más que el vértigo que produce el papel en blanco. Tengo una tesis registrada con un título X, y de pronto decido que no quiero hacer la tesis de ese título X, que quiero hacer algo distinto que no sé qué es. Así que seguí tu recomendación pragmática, me rodeé de una sensación de abundancia, poniendo como punto de partida una serie de textos ya escritos (los “textos fuente” de la parte de “Crítica comentada / Comentario crítico”).

Lo que ha sucedido en el proceso es que me he puesto a escribir y esos “textos fuente” han pasado a un segundo plano, quedando casi fuera de juego. Por un lado, lo siento como una falta de fidelidad a la premisa de partida (algo se ha perdido, una vía perdida). Por otro, entiendo que, una vez esos “textos fuente” han cumplido su papel instrumental (desatascar el bloqueo inicial), es natural que el proceso ha de ir por donde te lleve. Aún no tengo distancia.

- En el texto, en la parte en la que se habla de *KYD*, te presento como alguien que tiene una relación poco sentimental con sus los objetos, las querencias y las obsesiones. Por otro lado, eres un artista obsesivo en tu trabajo, que vuelve e insiste una y otra vez. Últimamente, te has encontrado con que has tenido que lidiar con obras del pasado.

- Te pego un poema que tenía copiado para este texto, pero que al final quedó fuera.

“El acopio y la contención”
No escribir ni una sola palabra
Para dominar el estilo perfecto

Las palabras no consiguen alcanzarnos
No soportan la tristeza contenida

Así es el auténtico maestro
Se sumerge y saca a flote las palabras

Como tamizando un espeso y denso vino
O igual que un brusco otoño en primavera

Motas de polvo en el lejano cielo
Burbujas en el inquieto mar

Superficie o fondo: diez mil cosas se reúnen y dispersan
Aunque todas en una sola se conviertan

(Si Kongtu: *Las veinticuatro categorías de la poesía. Preludios de Gong Bilan*. Editorial Trotta: Madrid, 2012, p. 95.)

Éste es el primer correo que envío. Es raro mandarte un correo sabiendo que luego lo voy a utilizar en una tesis.

mosu bat,
Miren

Correo electrónico de Jon Mikel Euba. 20-11-17

(...)

“Por orden cronológico, éste es el segundo texto que he escrito de la parte práctica (lo envié el 16 de marzo pasado).”

O sea que tiene esta forma desde hace 8 meses... y sigue con esa forma todo ese tiempo, me pregunto porqué le has añadido o cómo es posible que le hayas añadido otro párrafo... y ayer te entendí que no ibas a añadir más que como nota.

Primero que toda mi respuesta o consejo es para insinuarte que yo consideraría retocar todo como norma. De hecho lo que me pasó al leer el primer párrafo de Montaigne como me sucedió con Poe es que desde que dice que no retoca, se ve que miente, que lo que desvela es que su vida va a ser retocar y retocar ese texto durante años, corregir como el decía.

Cuando dices de la parte práctica, ¿a qué te refieres? (esta pregunta no quiero que la alivies en la VIDA es decir, respondiéndome por teléfono, quiero que la respondas en la escritura).

Si es que se trata de un ejercicio de escritura, ¿dónde pones en relación una serie de elementos a partir de unas condiciones temporales dadas?

¿Es esto a lo que llaman escritura creativa? Porque si es esto, te diré que eso no es creativo, llámalo escritura improvisada, pero hace siempre falta definir un algo técnico para que efectivamente ese acto de escribir sea creación.

Desde luego no entiendo a qué se refiere lo de práctico, habría que explicarlo en algún sitio.

Preguntas:

¿Qué diferencia hay entre la PRIMERA PARTE y la SEGUNDA? De nuevo, la respuesta a esto no me gustaría que fuese algo que como te explicaba por teléfono fuera una coartada, es decir cuando yo hago eso por ejemplo de poner dos apartados o dos títulos de dos capítulos inicialmente puede ser que lo haga para quitarme un agobio de enfrentarme a algo plano y crear una diferencia meramente óptica con las negritas del título, o que se trate de un texto demasiado extenso que necesito dividir, para poder respirar, organizar.

En cualquiera de los casos una vez que he exorcizado ese sentimiento o necesidad, de organización, de controlar el material o lo que sea, esa división formal o gestual que he hecho me debe servir para aclarar algo en el texto. Es decir que desde que toma forma, trato que tenga adquiera un sentido. Si insisto siempre lo hace pues la división misma ya reorganiza cada material por su parte y en relación de manera que me suele dar maneras de meterle mano que al tiempo que enfatizan las diferencias permiten incrementar los elementos en relación.

“Cuando vuelvo sobre él, no me gusta leerlo.”

Si no te gusta leerlo, ¿vas a hacer que te guste? o es un acto que tuvo un resultado y ya vas a llevarlo contigo por los siglos e los siglos como está? Si la respuesta es que vas a llevarlo, te diría porqué vas a llevar puesto un jersey que no te gusta sólo porque te lo tejió tu madre? Me lo pensaría muy mucho. Porque sabes que si no te gusta a ti es difícil que pueda tener interés para los demás, ¿no? Si no se entra en un tema como destruir que uno va feo, y la gente le dice qué feo estás Jon Mikel, y uno dice me da igual!!

No parece que se genere esa sensación de positivo o de constructivo.

“No son sus contenidos lo que me molestan. Lo que no me acaba de gustar es cómo está escrito, de manera como apresurada.”

Sabes que el *cómo* es todo, o casi todo, sin *cómo* muchas veces no hay *qué*. Vamos que si escribes: "un millón de euros", no tienes nada.

“Hay otro motivo relacionado, el estilo impersonal (“se teclea”, “se sabe”...) que hace que el texto sea aún más incómodo (a pesar de que, como el resto de textos, siempre queda explícito quién es la persona que habla).”

No me ha molestado particularmente el estilo impersonal. Como te he dicho en el audio que he grabado con cada comentario al texto, me ha molestado más las maneras como viejunas o rancias.

“Aquí te van algunas preguntas, que son más bien comentarios. No es necesario que respondas a todas. Sólo a aquéllas que te digan algo:”

“Creo que estuviste en la presentación de Xavier Le Roy en Bulegoa z/b. Vino justo después de inaugurar en la Tàpies. ¿Recuerdas algo de ella?”

Recuerdo que me inspiró a la carta que te envié donde arremetía contra la propuesta de Bulegoa en la que él fue invitado. Si quieres la puedo buscar, pues creo que allí ya decía también algo de él, también que de alguna manera me parecía que se desresponsabilizaba un poco de lo que había hecho como respuesta a vuestra invitación, recuerdo que me pareció que era inteligente o que sabía dónde andaba, qué se hacía..

También que la situación era muy aburrida, que se repetía todo varias veces, no sé si porque había que traducir todo o algo así. Creo que ese aburrimiento me hizo impacientarme y el ver pasar en loop continuo delante de mí la escultura de Oteiza con “cortinas” y la enorme grada que la acompañaba, e Isabel de Nacerán diciéndole a Xabier que no era como una pieza de Christo, que dentro había una escultura de Oteiza...

“Aún no he visto la exposición de Txomin Badiola en el Reina Sofía, ¿qué me puedes decir en relación a la manera en la que resuelve la cuestión retrospectiva, de trabajar con trabajos ya realizados?”

Respecto de la propuesta o el planteamiento comisarial, lo fundamental es que toda retrospectiva tiene supuestamente unas obligaciones que no se pueden evitar, para la persona artista que va a exponer y para los demás. Todo el mundo de inmediato asume una especie de compromiso aceptando por ejemplo que hay cosas que deben aparecer de manera obligada. Cuando se te invita a seleccionar una serie de obras de toda la trayectoria de un artista, lo primero es que tienes que encarar este hecho cuya consecuencia por mi experiencia es que te obliga a que la selección la hagas a partir de una aproximación más personal y subjetiva. Pero lo primero te obliga de inmediato a tener que decir qué criterio vas a aplicar, por ejemplo:

a) obras con las que has tenido una experiencia física, una comunicación sin conocer al artista,

b) obras que conoces de foto, que no sabes realmente cómo serán, obras que no sabes si será una banalidad escoger sustituyendo a obras que sabes que te gustan, pues debes asumir la conciencia de toda representación (en este caso fotográfica), que pueden parecer que están bien, pero que si ves en directo quizás observes que no son tan interesantes, o lo contrario, obras que descartas por foto pero que si pudieras ver concluirías que deben sin duda aparecer.

c) obras en cuya producción has estado involucrado,

d) obras que te gustan por que sí, pero que nunca lo has pensado,

e) obras que en el pasado te ayudaron a entender una manera de trabajar.

Lo más complicado resulta conciliar para con uno mismo estos aspectos domésticos. Unos más generales, otros con lo que debe ser, por ejemplo al hacer la selección con una mezcla de todos estos criterios. Al ver tu selección constatas que se producen unas descompensaciones, hay obras que, como ves todas por foto, se equiparan a otras que conoces, y de repente al ver el resultado de tu selección observas que te proyectas en periodos que no conoces y la mitad de la obra es muy antigua. Uno (quien selecciona) aparece en toda su inconsistencia y no es fácil aguantarse a uno mismo.

En una segunda fase cuando se te comunica o pones en común con la selección de las otras personas. Observas que se produce una especie de equilibrio “natural” de toda esa descompensación. Por un lado es agradable observar que:

1- lo que a ti te interesa es particular, pero,

2- resulta igual de placentero que coincidas en las mismas obras que también son relevantes para otros.

3- y, sobre todo, que cuando otras personas escogen cosas que tú has dejado fuera, la sensación de vértigo o irresponsabilidad para con la convención se mitiga, pues ves que es lo particular lo que, unido, genera una estructura relativamente infalible.

Respecto al resultado/exposición:

Una vez vista la exposición, lo más interesante o claro es que la articulación de las diferentes subjetividades te permite llegar a una resultado que es todo menos cronológico, y la lógica que da esa selección es de una complejidad que escapa a algo que Txomin pudiera haber imaginado como, por ejemplo, relacionar una obra de 1988 con una de 2005,

Unos podemos hacer un tipo de selección desarticulada y otros aplicar un criterio opuesto, pero el que se solapan hace que el resultado sea un suceso, no una ilustración de nada. Diría que sería necesario crear un neologismo, una palabra nueva para definir este resultado. Es decir, que la lógica no es cronológica ni algo que pueda provenir de un concepto previo, sino que es una forma resultado de un proceso basado en la administración de diferentes subjetividades a partir de diferentes ejercicios de confianza por cada uno de los agentes que intervienen (las personas que seleccionan, las personas

que después en una fase intermedia nos realizan una encuesta sobre cada una de esas obras), y cómo todo eso confluye en una forma.

Lo más sorprendente es cómo las diferentes constelaciones físicas en la sala reactivan cada una de las obras de maneras absolutamente vivas, como si fuera un entorno eléctrico donde dependiendo de las relaciones de los grupos entre sí y de los elementos individuales dentro de cada grupo se produce una activación de cada parte que genera una complejidad, que resulta sorprendente y tremendamente productiva. Y digo sorprendente por que hay un proceso invisible o desde luego no obvio que no parece material, que permite un cierto consenso donde se puede determinar con grandes niveles de objetividad que algo pasa o se produce o produce en la exposición como “convención” de presentación, en este caso, de manera productiva.

Me llamó José Luis desde Madrid impresionado por la experiencia que estaba teniendo dentro de la exposición. Literalmente me decía que nunca había estado ante una retrospectiva de esa envergadura. De lo que pasó a hablarme fue de la categoría del artista que había sido capaz de hacer/dar forma a ese dispositivo, comparado con lo que decía de las retrospectivas que, cito sus palabras textuales, “parecen una acumulación de objetos viejos encontrados en una playa”. Aquí ver cómo el presente de cada pieza en su momento de producción se activaba incluso multiplicaba años después en nuestro presente era bastante extraño, pero entiendo que es producto de la manera supuestamente distanciada de abordar primero la configuración de cada unidad cuando fue realizada y, después, cómo esa misma manera distanciada de abordar la totalidad de la selección opera generando resultados en presente.

“El arte que tiene fe en las múltiples potencialidades de la organización, que centraliza la multitud de intereses y propósitos que ofrece la naturaleza -y así fue el arte de Shakespeare- puede tener no solamente una plenitud, sino una totalidad, y una sensatez ausente de la filosofía del enclaustramiento, la trascendencia y la fijeza.”

“El texto recoge una estrategia que recomiendas, la de rodearse de una sensación de abundancia como manera de afrontar situaciones en el trabajo y la vida. Al comienzo de este ejercicio-tesis, uno de mis mayores problemas era que me producía vértigo la sensación de no tener nada entre manos. Era algo más que el vértigo que produce el papel en blanco. Tengo una tesis registrada con un título X, y de pronto decido que no quiero hacer la tesis de ese título X, que quiero hacer algo distinto que no sé qué es. Así que seguí tu recomendación pragmática, me rodeé de una sensación de abundancia, poniendo como punto de partida una serie de textos ya escritos (los “textos fuente” de la parte de “Crítica comentario / Comentario crítico”).”

Fíjate que lo acabo de leer, pero no recuerdo que se dé o se produzca dicha sensación de abundancia. Sí que la mencionas al principio pero... no la reconozco, esta dicha pero no la veo representada.

“Lo que ha sucedido en el proceso es que me he puesto a escribir y esos “textos fuente” han pasado a un segundo plano, quedando casi fuera de juego. Por un lado, lo siento como una falta de fidelidad a la premisa de partida (algo se ha

perdido, una vía perdida). Por otro, entiendo que, una vez esos “textos fuente” han cumplido su papel instrumental (desatascar el bloqueo inicial), es natural que el proceso ha de ir por donde te lleve. Aún no tengo distancia.”

“En el texto, en la parte en la que se habla de KYD, te presento como alguien que tiene una relación poco sentimental con sus los objetos, las querencias y las obsesiones. Por otro lado, eres un artista obsesivo en tu trabajo, que vuelve e insiste una y otra vez. Últimamente, te has encontrado con que has tenido que lidiar con obras del pasado.”

No me acuerdo en el texto de lo de poco sentimental con los objetos querencias y obsesiones. Sabes que si algo soy es reiterativo. Cuando trabajo con un coche Panda lo hago hasta que tal objeto se agote y esté seguro de que no lo puedo expresar más. En ese matar tus maneras de hacer coincide que precisamente para mí ya era posible asumir un coche cualquiera como base de trabajo, poder separarme del propio, quizás porque ya uno asume lo que puede hacer con un coche, o que uno es el que “trabaja con coches”. Cuando paso a coches ajenos como en el caso de *KYD*, en el que necesitaba por una cuestión estructural un coche de 4 puertas, me doy ya cuenta de que puedo prescindir ya después de 4 o 5 años trabajando con mi coche elemento afectivo absoluto, y que una vez soltado éste puedo coger cualquier coche siempre que tenga cuatro puertas para el rodaje de esos tres videos. Aquí ya es una aproximación estructural que hace posible que acepte el opuesto a mi panda, es decir, que en vez de un coche negro pueda trabajar con un coche blanco.

Me pasa que soy tan sensible a todo que me duele tanto que intento no aplicar casi en nada de mi vida un tipo de correspondencia afectiva que me devuelva el dolor que implicar querer algo. Digamos que tengo de partida una posición distanciada pero porque no la tengo en absoluto. Me creo morir cuando veo una obra que no funciona precisamente por eso. Si no, me daría igual verla y que no funcionase. Tener que lidiar con obras del pasado me confronta con el hecho de que una obra está bien cuando produce algo. Para ir en contra de lo que dices en el texto que te he apuntado en el comentario oral, la materialidad de una obra física no te asegura nada (en relación a las obras efímeras de la danza que dices). Son las condiciones en las que se da esa materialidad las que pueden hacer que una cosa funcione o no. El ejemplo es la obra que recientemente tuve que instalar y sufrí como un condenado, “Fiesta 4 Puertas”. Al volverla a instalar este mes en Barcelona adaptada a otro espacio hacía que produjese aquello para lo que fue creada, pero supuestamente la materialidad en ambos casos era la misma.

En relación a la exposición y a las obras en general de Txomin, en su caso cuando trabaja parece que para él no existe el futuro, está resolviendo una necesidad en presente. Al verlas en su actual exposición retrospectiva, se han cargado de una manera inexplicable.

Para insistir en lo que te decía de los dos movimientos de escribir y corregir:

1- exorcizar una necesidad por medio de la búsqueda y la articulación de un material determinado en unas condiciones dadas.

2- Yo siempre que he accedido a ese material, necesito pensar “qué es”, “qué hacer” con eso porque, si no, se me justifica sólo por lo pasado y yo necesito ver qué es en presente, qué produce. La palabra de Sartre que falta es “continuemos”.

Y respecto a lo que te comentaba ayer por teléfono, es gracias a los contrastes que realizo con varias personas, que puedo corregir mi banalidad, tanto porque estuviera de partida o porque en el acto de escribir, me he dejado llevar por el medio a lugares que quizás no sean los que deseo, escribir ese poco a poco, ir contra esa banalidad propia.

un beso
Jon Mikel

Transcripción de una grabación mp3 de Jon Mikel Euba. 21-11-16

Hola Miren,

Soy Jon Mikel. Ayer a la noche antes de ir a Gernika me leí tu texto. Lo que he ido haciendo ha sido marcar cosas con la intención de comentártelas oralmente, pero como creo que... ummm [Hasta este momento, parece que lee]. La historia es que si te lo tengo que comentar por escrito, me parece que es mucho trabajo. Me puse ayer a contestar las respuestas. Lo que voy a hacer ahora es: voy a grabarme cada comentario, como siempre, como para salirme de alguna manera de las reglas del juego. Básicamente es que si te lo digo por teléfono temo que quede “aliviado” en la propia conversación el feedback y prefiero que tengas también que responsabilizarte de ese feedback [risa].

Vale. Lo primero: “Aclaraciones Programáticas Preliminares. Tener / No tener”. El párrafo primero, “De cómo vencer el miedo”, me da como que es antiguo, lo de recurrir a “De cómo tal, de cómo cuál”. Entonces, había marcado para leer de la siguiente manera el siguiente párrafo que te voy a leer: “Cómo vencer el miedo al papel en blanco, cómo superar la ansiedad de no tener nada entre manos, y cómo hacerlo...”. No me gusta la palabra “rodeándose”. “cómo hacerlo con una sensación de abundancia”... No me gusta la palabra “viejas”, “de cosas viejas”, “que a través de la escritura se tornarán en nuevas. Cómo enfrentarse a la tarea de escribir una tesis cuando se tiene un repertorio del que tirar y cómo hacerlo desarrollando métodos de distanciamiento con respecto de lo que se tiene y lo que se hace que permitan mantener la frescura de todo proceso experimental”. “Experimental” me canta. “De cómo ser fiel a las propias fijaciones o tratar de romper con ellas”. ¡Eh! [suena a “¡Ugh!”]. He dicho “De”. “Cómo ser fiel”.

Me paso con este párrafo que si dejaras todo como te lo he leído, quitando experimental... Ehhhh. La potencia del párrafo reside en su ambigüedad. Es decir, que parece que es una pregunta, a la vez que es una propuesta programática. Recurrir al “de cómo, de cómo, de cómo, de cómo”, me parece como que te instala en una especie de formato, pero a mí me parece un poco viejuno, viejunito [risas]. Y luego, eso, no necesito la palabra “crítico” en “distanciamiento crítico”. No me gusta “cosas viejas” y tampoco “cuando se tienen unos años”. Es para no tener que escribirlo. Si tengo que escribirlo es una locura, ¿eh? Lo podría hacer tachando todo pero he preferido como someterte a otro marco.

“Primera parte”. En la primera parte, en el primer párrafo, también me ha molestado “se encuentra en una carpeta dentro del ordenador en la siguiente ubicación:

“Documentos” > “bulegoa z/b” > “programak” (...)

En relación a mi texto sobre Photoshop, que sería una acción que pretende que la misma acción sea un texto, me pasa que... al entrar entro de este “automático” del sistema, hay una especie de renuncia, pero que hace que yo que me lo estoy leyendo pase totalmente de ese texto, con lo cual es como si el texto no existe como forma, que es el miedo que yo tengo con mi texto el que tú estás ahora editando, que es que si yo hubiera copiado y pegado exactamente lo que tú tienes en la explicación que voy a hacer de Photoshop, mi tentación sería a saltármelo, porque digamos que tengo que ahorrar energía, dentro de lo incómodo que es el acto de leer.

En el tercer párrafo de la primera parte me pasa lo mismo con “que sigue a la invitación de Mar Villaespesa y BNV producciones a participar en *Estancias*”. Aquí me molesta, yo soy igual que tú, pero me molesta... Me acuerdo también de una presentación de Bulegoa donde Isabel de Naverán leyó, como si fuera una performance sin llegar a serlo, el curriculum de Isidoro, y la nota que te hecho aquí, esta actitud como si el cuerpo no estuviera ahí... es dolorosa para el que lo lee. Y luego tengo escrito aquí: “Sucedió luego, lo poco que me convence”. [chasquido de lengua] No sé si me convence.

Vale. En el párrafo titulado “Conjunto de cosas que se tienen”, el documento “El documento “apuntes_estancias_desde_el_cubo.doc” ha aparecido al teclear “repertorio” en el buscador del Mac.”, pasa lo mismo. Solamente te lo digo por si te dice algo.

Vale... La idea ésa de repertorio y patrimonio parece como que tiene un interés... En el párrafo siguiente, cuando dices “Vuélvase a la relación de analogía entre repertorio y”, me parece viejuno ese “vuélvase”. Como yo soy un analfabeto. Claro, yo sé que te da un regusto el recurrir a este tipo de... fórmula, también como de instrucciones... pero hay algo ahí que me canta. “Cosas que se tienen” tampoco me gusta. “Conjunto de ¡eh! [interjección] que se tienen”... Cuando en este mismo párrafo vuelves a “un repertorio que, según la primera acepción de la RAE”, te había escrito un comentario que decía: “Entiendo esa manera pasiva”. No esa manera, sino el placer de esa manera pasiva, donde tú funcionas como un automático conectando cosas como “voy a la RAE, y la RAE me dice esto” pero... me recuerda como cuando yo recurro a Wikipedia y cojo una definición de Wikipedia que todo el mundo desde que la hago ya sabe que es de Wikipedia. Entonces, si pusiera, “un repertorio que según la acepción que he encontrado en Wikipedia”... es diferente Wikipedia que RAE. No sé, lo miraría.

Cuando luego en un párrafo cuatro párrafos más adelante pones “Doisneau puede por tanto reclamar estas piezas como propias, puede argumentar que ha sido responsable de hacerlas”, vale. Me he acordado aquí de dos cosas, si te sirven o te interesan. Una es Glenn Gould, el pianista que pasó toda su vida interpretando un mismo músico, de manera que su vida... es tener autoridad sobre ese músico. Pero ayer precisamente encontré en Internet un... un análisis escrito psicoanalítico donde explican cómo en realidad su apellido no era Gould sino que sería Gold, y que su padre, para que no fueran masacrados por parecer un apellido judío, le quita la u del apellido, entonces esa especie de apellido que no tiene le hace no poder ser él mismo pero dominar finalmente... imponerse digamos a la sociedad haciéndose la autoridad referida a ese otro, pero siempre con esta idea de sustitución.

También me recordó al caso que presentó Kobe en Madrid [Jornadas de la imagen del CA2M, junio 2016], donde explicaba cómo los gags, al no haber pasado a lo escrito, a un modo escrito, no tenían autoría. Entonces, hubo un juicio, en el caso de Harold Lloyd fue copiado –si quieres me lo preguntas y te explico; debo tener el caso por ahí impreso en casa–.

También, cuando dices que la bailarina sabe que ese repertorio no le pertenece, me parece ¡uh!, no sé. Sé lo que quieres decir, pero no sé.

Luego, he marcado en amarillo. “*La Danse* se aparece como una gran pieza coral, donde la cámara recorre distintos momentos y penetra en espacios diversos de las instituciones”. Esto y lo de “no le pertenece” lo tengo marcado, no en rojo, para decir “no me gusta, me molesta o me parece viejo o me parece que no funciona”, sino que lo tengo resaltado en amarillo. Supongo que es porque me interesa.

También me canta, en el párrafo siguiente, “se ha decidido que en este contexto *sujet* pueda traducirse de dos maneras, como súbdita”. También, ese “se ha decidido”, también me... Tengo subrayado “súbdita, se entiende que sometida a una autoridad suprema”.

En el párrafo siguiente, “después del silencio, la bailarina continúa”... Cuando dices que la Ópera, que el público de la Ópera de París lo rellena mentalmente con algo, por ejemplo, con un sinónimo de *sujet*, me parece un poco forzado. No sé si funciona realmente lo que quieres hacer que pase. También, quizá, como que no me parece suficiente para que eso pase. Habría que empujarlo o hacer un poco de trampa. Tengo una cita que te voy a mandar al respecto de esto.

En el capítulo “Figura bajo los focos” tienes, un, dos, tres, en el tercer párrafo “una pausa se impone”. Has puesto: “Se han olvidado los cuerpos”. “Se han”. También me ha cantado [pequeña risa]... Lo siento. En el párrafo siguiente, cuando dices: “Aquí, otra pausa”. Me reconozco como si fuera yo, pero no siento que haya una pausa, lo advierto. No siento la pausa. Está escrito pero no la siento.

Cuando en la nota dices: “No se tiene ni idea ni de francés ni de danza”, me parece bien, pero lo he marcado. En el párrafo siguiente, “son por tanto los cuerpos de los intérpretes los que dotan de vida”, dices: “la materialidad que poseen las obras plásticas les asegura un carácter permanente y estable”. Aquí, lo tengo escrito ya, no creo que es la materialidad lo que les asegura ese carácter, precisamente por lo que me ha pasado a mí con la obra de Fiesta 4 Puertas.

Cuando en la “Aproximación organicista”, en el segundo párrafo, hablas del cuerpo político hobbesiano de Leviatán he pensado si siempre has pensado en ese cuerpo directamente o has pasado vía Asier. Si has pasado vía la presentación que hizo Asier del cuerpo hobbesiano ése, ¿sería más interesante que hicieras ese recorrido, ese canal? Creo que si es –si no es así, si es simplemente porque lo conoces y recurres a él vía directa–, pero, si es por vía interpuesta, igual sería chulo que fueras capaz de representar eso.

En la segunda parte, cuando dices “Forma retrospectiva”, dices “a vuelapluma”. También me crispa. Yo sé que Asier utiliza muchas palabras que él sabe que yo no soporto. Luego me dice: “Pero si es super-chula. Hay que reivindicar esa palabra”. Yo digo: “Ya”. Para

mí, “vuelapluma” es como si yo te digo “Pasa tío”. Es una cosa que me incomoda, por lo que tiene de argot. Me da igual si en este caso es de escritura.

He resaltado la nota 12 cuando dices: “Cuando lee *Body at Work*, donde *body* ha de entenderse en el sentido de masa, tarará, tarará”. Lo tengo todo. Creo que el falsetto... todo eso, no me funciona... “Fascistoides”. Tiene todo como pa, pa, pa, pa [acompañado de chasquidos con los dedos], pero eso no creo que genera algo que yo... Me recuerda a lo que le pasaba a Asier cuando explicaba la imagen de los fachas con la escultura detrás. Él la sabe, pero yo no la veo en su descripción. Lo que pasa es que ya la conocía. En este caso, como no me acuerdo... Me parece que este párrafo no funciona para nada. Es decir, lo que estás queriendo hacer es generar una imagen que los demás no conocemos pero, pero, no me funciona.

Luego, en “*Rat Race*”. “Llegar a la meta rápido”, también, no sabía si era importante lo de “rápido”. Fíjate [como diciéndole a él mismo]. No lo tengo tan claro que sea eso lo de la carrera, pero bueno.

Dos párrafos más tarde, donde dices “aunque la lógica administrativo-contable-empresarial”, tal, dices “y encuentros felices con los que se tiene cerca”, también es una expresión hecha pero, desde que tengo alumnas que no me dejan usar el *She/he*, me doy cuenta de que debería ser “encuentros felices con quienes se tiene cerca”. Porque “los” excluye a las “las”. Y, bueno, me ha cantado, sin más. Como he estado editando el libro en ese sentido...

Luego, “podrá tachársele de cínico” y “del mercado del arte”, he pensado... Te iba a decir, tengo escrito: “¿qué cinismo? No sé a qué te refieres”. Aunque lo explicas, no sé. Me da que se da por entendido algo que bueno... Luego, lo de “La retrospectiva es una manera barata de”. También creo... no me gusta la expresión, por lo cotidiano que tiene, y luego: una retrospectiva es seguros, cajas en otros países... ¿Barata? Sé lo que quieres decir, pero creo que puedes quitar lo de barata... Si dijeras “económica”. Parece ser que, precisamente por hablar de economía, se refiere a todas las economías, pero, ¿barata? Me parece que no es la expresión, aunque te guste la cosa así como más vulgar de lo barato y tal.

Vale. En el “Insistir sobre lo mismo. Ser coherente”, tengo una marca en “alguien con experiencia y conocimiento, una figura autorizada”. Tengo apuntado: “Explicar autorizada a qué, autorizada por quién”. Sería interesantísimo si fueras capaz de darle ahí un... reflexionar sobre eso.

En el párrafo “Quitarse querencias”: “Hay prisa. Se necesita un comentario crítico”. He escrito: “¿Se necesita?”.

Luego, en el siguiente párrafo hay una cosa que está mal. Es que en la trilogía de *K.Y.D.*, *Kill'em All*, son *Kontuz K.Y.D.*, la noche, *Kydnapping*, que están dentro del coche dormidos, y *K.Y.D.*, que están los cuerpos fuera del coche. Simplemente que eso que hay que corregirlo.

En el párrafo donde hablas “el llamamiento ‘Kill Your Darlings’ a través de la presencia en pantalla de elementos próximos al artista como el coche propio”, precisamente diría

que... esto creo que lo he escrito, que es por ser que yo estoy matando mis darlings, no es mi coche propio... y realmente lo que hago en ese vídeo es que, no es mi coche propio... eh, y no es mi manera de solucionarlo, dado que intento rodarlo con lo que sería el lenguaje de la edición, del cine entendido como fragmentos de la realidad que juntos configuran una representación. Es algo que no había hecho nunca y que quería probar. Te había escrito: “Coche propio, incorrecto”. Precisamente, era la posibilidad de poder ya asumir un coche cualquiera, como base del trabajo... Es decir, el poder separarse del propio. Quizás porque ya uno asume... [pensando] aquello que uno puede hacer con un coche. Es como que tengo una especie de conocimiento, de confianza técnica en algo, que permite que ya no tenga que trabajar con “mi” coche, sino que sea cualquier coche. La paradoja es que en ese mismo momento es cuando uno ya empieza a notar que es el artista que trabaja con coche. Eh. Creo que aquí hay un tema muy bonito para poder desarrollar.

Y el tema de los amigos haciéndose el muerto... también, eh... Si incluyera “haciéndose el muerto” o “haciéndose los dormidos” o “los inconscientes”, sería mucho más interesante. “Tumbados, ¿haciéndose los dormidos, los desmayados, los muertos?”. Porque, precisamente, el otro tema es que abren los ojos, tal... Es más... más interesante. Pero bueno.

En “Una última cosa, añadida más tarde”, aparece de nuevo “una autora de la que se sabe poco”. He puesto aquí: “Creo que van demasiadas veces que has dicho esto, aunque sólo lo has dicho dos veces. Te van a terminar diciendo que no sabes de nada, o que escribas de lo que sabes”. Y, me parece que es una mera cuestión de forma. Si fuera algo que incluyes al inicio... no sé, como una nota de esta autora, el texto estaría hecho a partir de eso... quizás eso se sostiene mejor, más que en la repetición. No lo sé. Porque ya van dos veces, y en tercera persona... No sé. O quitas una y ya está, ¿eh?

Éstos son mis comentarios orales. Espero que los puedas disfrutar.

Correo electrónico de Miren Jaio. 20-11-16

Aupa Jon Mikel,

Acabo de transcribir tu carta-grabación. La he ido escuchando según la transcribía, con lo cual la escucha ha estado llena de emoción y suspense. Me he reído por primera vez en todo el día, que no es poco. Decirte que tu shit-detector es infalible, que según vas pasando de un párrafo a otro y vas llegando a zonas sensibles, me he visto dando saltos y diciendo “¡ay, ay, ahí no!”. En el texto hay mucho lugar común y cosas mal resueltas (eso que dices de alguien que se sabe su imagen y quiere contarla, pero que no llega a transmitirla). En ese aspecto es doloroso. Hay para dar y tomar. Muchas de las sugerencias de cambio son fáciles de aplicar, de hecho me entraban ganas de hacerlo mientras transcribía, pero me pregunto si no será mejor dejar el texto con las vergüenzas al aire y adjuntar el contraste. De momento diría que sí.

La carta-grabación me ha acercado a “Tener / No tener” más de lo que me hubiera apetecido. Te decía en el correo anterior que las palabras dichas del audio me servían más que las escritas del correo. Pensaba que este correo de respuesta iba a ser más largo y detallado.

Mila esker ta mosu bat,
Miren

Te pego la transcripción, y aquí debajo una frase de Tsvietáieva:

“El animal es mejor que el ser humano en tanto que nunca es vulgar.”

CONTRASTANTE 2: CELIA MONTOLÍO

Textos enviados: “I See / You Mean”,

“Una rosa es una rosa / Uno rosa y otro como rosa”

Correo electrónico enviado a Celia Montolío. 29-11-16

Hola Celia,

Aquí te va el último texto de la parte práctica. Te lo mando para que le eches un vistazo. Un poco tremendo, no sé qué pensar. Es que llevo unas semanas malas y tristes. De ahí debe salir lo deprimente del texto. Hacía años que no estaba así. Por otra parte, sé que estas cosas se pasan...

Te cuento de los textos que me gustaría que leyeras:

4_I_see_You_Mean_ni.docx

3_trabajo_manual_trabajo_intelectual.docx

Creo que me serviría con que miraras cualquiera de los dos. En cuanto a las preguntas, no lo tengo muy claro, pero a modo de orientación:

Para 4_I_see_You_Mean_ni.docx:

En el texto se hace referencia al "conjunto de acciones reflexivas sobre el sí al que también pertenece la categoría 'auto-expresión', unas acciones que producen nuevas formas de subjetividad y que hoy dominan el mundo contemporáneo como si fueran una epidemia". No tengo una pregunta concreta, sólo pedirte un comentario, el que sea. Cuando lo escribía me acordaba de cosas que me has contado de Elena.

Para 3_trabajo_manual_trabajo_intelectual.docx:

No tengo una pregunta concreta, aunque me preguntaba en qué medida te podías identificar con las figuras de las que se habla ahí (la que barre, la que se recuesta), y que en tu caso tienen acepciones muy claras.

Chica, siento ser tan cardo. Ando bajando en picado, y ahí me quedo (en pijama).

un beso,
Miren

Conversación telefónica con Celia Montolío. 30-11-16

Celia se ha leído varios textos pero, como le he pedido, se centra en “I See / You Mean” y “Una rosa es una rosa / Uno rosa y otro como rosa”. Como ya lo ha hecho en anteriores ocasiones, me alerta de que aquello que estoy haciendo no se adecua a un contexto de

tesis, que sí se lo imagina en un libro. Me recomienda que sea pragmática y escriba un breve texto sobre mis objetivos y sobre mi concepción de la crítica de arte y de mi práctica en concreto. Le comento que, aunque me había planteado la parte teórica de la tesis como un armazón pragmático, me encuentro con que, ahora que estoy en ello, me resisto y auto-boicoteo y que en cada caso me planteo hacer un nuevo ensayo. Eso es un problema, lo veo yo y lo ve ella. Me dice que tengo que tener cuidado. Que puede entender mi resistencia, pero que mi tipo de escritura, donde todo fluye, porque el lenguaje tira de una, puede ser un problema. Tal vez huir de la autorreferencialidad sea una manera. Hacer algo seco.

Pasa a hablar de “Una rosa es una rosa / Uno rosa y otro como rosa”. Me habla del peligro de partir de una imagen (la mujer que escribe). Que, en lugar de contextualizar cada caso y desde qué posición y momento escribe quien lo hace (Rosa Chacel, Woolf, etc.), he optado por abstraerlos. Cada caso está culturalmente enmarcado en un momento. No hay que olvidarlo. Para mí, cada caso está claramente enmarcado en su momento histórico concreto, aunque entiendo que en el viaje diacrónico de diez siglos de mujeres que escriben eso puede quedar perdido para quien lo lee. Que, aunque yo lo doy por sentado, tal vez no sea así. A posteriori, mientras transcribo estos apuntes, me preocupa lo que dice Celia. Si hay algo que procuro –y no sólo en este caso concreto, por el hecho de que la tesis vaya a ser defendida en un departamento de Historia del Arte– es que una cuestión no termine abstraída de su contexto histórico concreto. Por otro lado, veo que la estrategia elegida para el texto, tirar de una imagen hasta agotarla, puede llevar a la abstracción. Algo similar puede suceder en “Fantasía / Soberana” con las nociones de soberanía y autonomía artística. El contraste que he recibido de Txomin Badiola me hace pensar que puede que sea así.

En cuanto a la auto-expresión como problema y fenómeno contemporáneo, Celia se refiere a algo que acaba de leer en prensa sobre grupos de mujeres maltratadas que utilizan la escritura en primera persona como herramienta terapéutica. Esa tradición la ve en la línea de los *Awakenings* del siglo XVIII, en los que la confesión pública era una forma de expiar los pecados de manera pública, una forma de publicitar lo privado, que luego ha devenido en toda la mercantilización y espectacularización de las confesiones televisivas, etc., y que en arte, sobre todo en los noventa, tuvo predicamento en algunas obras que trabajaban cuestiones identitarias, que utilizaban herramientas como la auto-etnografía, etc.

Le comento que esa tradición protestante americana se continúa en la escritura creativa de la segunda mitad del XX, y en esa demanda de “Find Your Own Voice”. La escritura creativa fue un invento de la academia estadounidense. Una forma de mercantilizar las expresiones literarias y confesionales.

A propósito de su hija de diez años que a veces pone una vocecita que no es la suya, me dice que le hablaron de una terapeuta argentina que se dedica a organizar cursos en los que “encontrar tu propia voz”. Todo eso presupone que hay una voz interior, que existe un yo, lo que nos llevaría a un largo debate de la historia de la filosofía. El problema de ese tipo de cursos de auto-ayuda es la pregunta de partida, considerar que hay “una voz propia”. Le comento de las clases de yoga con Itziar, en las que utilizamos la voz. Ahí, la voz no es “algo que te constituye”, sino una emisión de sonidos articulados, que está

unida a la respiración. Es una técnica, un instrumento corporal, casi mecánico, que usas de distintas maneras y está desprovisto de toda esa mística *new age* asociada al yo.

Seguimos con las terapias relacionadas con la voz y la escritura. Celia habla de toda la mitificación de la escritura frente a las expresiones orales. Qué hay en esa dignificación de lo escrito. Comentamos de una amiga común que hace años, después de la muerte repentina de su marido, comenzó a escribir de manera continua y obsesiva. Ese escribir le daba una sensación de euforia que la animaba a seguir escribiendo sin cesar. También sentía una necesidad de que otros leyeran lo que escribía. Celia se pregunta qué hay en esa necesidad de que el otro te refrende, que a ella también le ha sucedido algo así cuando durante un tiempo escribió poesía. Le comento que para mí, la escritura siempre está asociada a algo que va a leer otro. Si no, no soy capaz de escribir algo con una mínima forma. Una amiga poeta dice que cuando escribe nunca piensa en un otro. Hablamos de en qué medida ahí no influye el hecho de que la crítica de arte, el género al que me he dedicado, nace como expresión asociada a la esfera pública, que el marco público presupone unos lectores. Después de darle algunas vueltas, concluimos con que hay gente que para escribir necesita visualizar a un otro que lee y hay gente que no lo necesita.

En cuanto a las motivaciones para escribir en mi caso y traducir en el suyo, concluimos que las dos actividades nos proporcionan una euforia que nos apacigua, y que ésa es la razón por las que nos dedicamos a ella, si bien es cierto que, si no hubiera una demanda externa, tal vez no lo hiciéramos. Le digo que en mi caso es algo así como una experiencia estética intensa, donde tú eres el sujeto, la agente de la experiencia. Me refiero al texto de Isidoro Valcárcel Medina “El espectador suspenso”.

Celia vuelve sobre los *Awakenings* y sus relatos expiatorios y confesionales en grupo, como los de los grupos de AA, y cómo en el caso de la necesidad de auto-expresión actual (necesidad de ser creativos) se mezclan con la figura moderna del artista como genio individual. En los *Awakenings* hay una cierta liberación del yo individual que se funde en la comunidad a la que se pertenece. ¿A qué comunidad perteneces?, me pregunta.

Vuelve sobre “Una rosa es una rosa / Uno rosa y otro como rosa”. Me comenta que en todas las posibles combinaciones de mujer recostada-mujer barredora, hombre recostado-mujer barredora, hombre recostado-hombre barredor, no se sabe muy bien a dónde apuntan. Que hay una falta de posicionamiento. También me comenta que no entiende mi afirmación de que en el par hombre recostado/hombre barredor se habla de una violencia estructural frente a los otros casos. Le respondo que entiendo que culturalmente hay una construcción según la cual, cuando vemos dos mujeres en una habitación de los años cincuenta en Latinoamérica, instintivamente pensamos en una situación cultural y social concreta (dos mujeres en una habitación de los años cincuenta en Latinoamérica), y que cuando sin embargo elegimos dos hombres, pensamos en arquetipos. Ella no lo comparte.

En cuanto a un posicionamiento más general dentro del texto, me refiero a su última parte, el que se refiere a las abuelas y la oralidad. Sé que esa última parte la terminé con prisas. Tal vez no haya quedado claro.

Celia se pregunta por qué alguien decide no ser ágrafa, por qué es algo que alguien decide hacer. Le digo que, para empezar, antes de nada, tienes que tener tiempo y dinero. Y que las palabras habladas se las lleva el viento. En una miniatura, Cristina de Pizán aparece sentada en una cátedra mientras recibe a unos hombres que están de pie. Lo hace porque sus escritos le dan una autoridad.

En cuanto a la referencias a mis amumas, me dice que he de explicitarlas como referentes teóricos, no sólo sentimentales. Me señala que no sabe por qué al principio del texto, comparo a Chacel con mi abuela y luego sigo haciéndolo. La primera vez que aparece la comparación es ésta:

“El párrafo en cuestión describe la escena autobiográfica referida por esa anciana con gafas y pelo blanco que parece una plácida abuela y podría haber sido mi abuela.”

Le digo que, a diferencia de por ejemplo María Zambrano y su cigarrillo con boquilla, a Rosa Chacel siempre la había visto como una abuela, alguien con un físico genérico. Es un hecho que miramos –yo al menos sí me reconozco ahí–, a la gente anciana como si fueran seres sin atributos, más allá del atributo genérico de ser viejos. Comparar a Chacel con mis abuelas, personas no famosas y viejas, era una manera de referirme a la escritora como alguien con un físico genérico, pero que en modo alguno es una persona genérica. Porque ninguna persona lo es. En el caso de mi amuma, Inazia Ibarluzea, pretendía hacer lo mismo.

CONTRASTANTE 3: TONI CRABB

**Textos enviados: “I See / You Mean”,
“Empezar a hablar por hablar, y ya no poder parar”**

Conversación telefónica con Toni Crabb. 29-11-16

Toni me dice que ha tardado en contestarme porque quería leer el texto impreso, no sobre pantalla. La primera lectura la hizo sobre pantalla. Una lectura de ésas rápidas, donde vas saltando de una cosa a otra. Con lo que se quedó es con la cita de Lucy Lippard, aquella en la que habla de sus motivos para escribir I See / You Mean, sobre sentir vergüenza por ser mujer y luego enfado y rabia. Eso le dio la clave para entender el ejercicio de la tesis. En ese texto hay algo así como una promesa de lo que después vendrá [Le respondo que es una promesa incumplida].

El texto lo ve en la misma línea del trabajo de Bulegoa z/b. La reflexión sobre la reflexión, cierta autorreferencialidad que hemos trabajado en las sesiones de lectura con las actas, cierta estructura en bucle.

Es un texto que no es argumentativo, tampoco conclusivo. Se pregunta cómo un texto como éste, inusual, donde se habla de tiradas de I Ching, puede ser recibido dentro de la Academia. Entiende el intento como una reivindicación dentro de la Academia de incluir algo así.

No ve el texto como algo autobiográfico. “Estoy pensando más en una obra de teatro, en cómo estás contando algo”. Casi como escenas cinematográficas, como en esas escenificaciones brechtianas de Fassbinder. “Podrían ser fotografías”.

Ve el texto como una búsqueda de articular una toma de posición en el contexto en el que se presenta la tesis. Hay una tensión ahí. Estás viendo un pensamiento ahí. También se ve experiencia. Habla de que la experiencia de trabajar en Bulegoa z/b se hace clara ahí, en cómo se plantea el proyecto, en forma autorreferencial. Bulegoa z/b fue también una respuesta a un contexto dado, a una situación de fricción. [Le comento que este ejercicio de escritura lo veía más como una respuesta a algo que vivo como una pérdida, dejar de escribir en medios periódicos, que en mi caso coincide cronológicamente con el momento en el que empiezo a trabajar en Bulegoa z/b. Le digo que me gusta esa lectura más abierta y positiva, de pensar en términos de apertura, no de carencia y pérdida.].

Toni me pregunta por los títulos posibles para la tesis. Le hablo de dos títulos que no tengo claros: “Monográfico sobre mí”, “Ahora que había encontrado una postura cómoda para escribir”. Este último es el que más me convence.

Correo electrónico de Miren Jaio. 29-11-16

Hola Toni,

Mil gracias por el feedback telefónico. He transcrito rápidamente lo que me has dicho sobre I See / You Mean. Y me sirve, mucho. Te mando el texto de Arteleku 10_2002_critica_comentario_garai_txarrak_zehar.docx y el texto al que responde.

Aunque te lo he contado en bastantes ocasiones, y siempre enrevesadamente, te cuento de nuevo de lo que he estado haciendo hasta ahora:

Para la tesis me he acogido a la forma de tesis basada en la práctica, un formato anglosajón que de momento está permitiéndome plantearla tal como quiero. La tesis está dividida en dos partes, la parte práctica y la parte de análisis y justificación metodológica y conceptual. La primera recoge 11 ensayos independientes divididos en dos apartados, “Aclaraciones Programáticas Preliminares” (I See / You Mean pertenece a este grupo) y “Crítica comentada / Comentario crítico”. Los textos van unidos por la voz en primera persona y por cierto afán de volver la mirada al pasado reciente y ver qué ha pasado. Esto último se hace más evidente en el segundo grupo (el texto que te envío), que son textos escritos a partir de otros textos que tengo escritos en los últimos 15 años.

En la segunda parte, la del análisis de la práctica y la justificación conceptual y metodológica, he decidido incluir el contraste de los ensayos con distintos interlocutores implicados en los textos (unas 15 personas). El contraste me servirá, no sólo en lo metodológico, sino también en lo personal, ya que ahora mismo apenas tengo distancia con respecto de lo escrito. Por otro lado, creo que es una manera de validar el sentido de una práctica crítica (hacer público, comunicar) frente a, o a pesar del marco académico donde se defenderá la tesis. En cada caso, he enviado un texto a una persona junto con unas preguntas. Las respuestas estarán incorporadas de forma dialogada y acreditada.

Este último párrafo te lo corto-pego de algún otro correo que he enviado. Como te contaba por teléfono, recibir los primeros contrastes está siendo más perturbador de lo que pensaba, aunque me sirve. Estoy deseando que pase noviembre...

Gracias de nuevo y un beso grande,
Miren

CONTRASTANTE 4: TXOMIN BADIOLA **Texto enviado: “Fantasía / Soberana”**

Correo electrónico de Miren Jaio. 10-11-16

Hola Txomin,

Espero que estés bien. Me tomo la libertad de escribirte para pedirte un favor. Te cuento: estoy en el proceso de escribir la tesis. Lo que salga de ahí, se defenderá dentro del departamento de historia del arte de la UPV como tesis basada en la práctica (un formato anglosajón que me permitirá, espero, hacerla de la manera que quiero). En cuanto a la práctica, en mi caso, como sabes, es la crítica.

La parte práctica de la tesis es un ejercicio de escritura de 10 ensayos fragmentarios e independientes entre sí divididos en dos apartados, “Aclaraciones Programáticas Preliminares” y “Crítica comentada / Comentario crítico”. Lo que une a los textos es la voz en primera persona (voz del testigo, aunque ésa no es la única voz) y cierto afán retrospectivo. Esto último se hace más evidente en el segundo grupo, que son textos escritos a partir de otros textos que he escrito en los últimos 15 años.

La semana pasada terminé de escribir los textos (me hubiera gustado que fueran más de 10, pero me falta el tiempo). Hasta entonces no me había planteado qué hacer con ellos, más allá de confeccionarles un cinturón de castidad para acomodarles al formato y justificarlos metodológica y conceptualmente dentro del marco. Están escritos “a la contra”, es decir, pensando en ellos fuera del marco académico, desde el marco en el que escribo, el del arte. La verdad es que no hubiera podido escribir desde otro lugar.

Siguiendo con eso, me he propuesto enviar cada uno de los textos a un artista y pedirle un feedback a partir de una serie de preguntas. Cuanto más lo pienso, más pertinente veo este ejercicio de contraste (que diría Jon Mikel). Por un lado, es una manera de mostrar dentro de la institución académica una validación desde instancias autorizadas por extra-académicas. Por otro, creo que le devuelve cierto sentido al impulso original de escribir, que es comunicar y hacer llegar lo escrito a un lugar donde se le recibe y cumple alguna función.

Me gustaría que leyeras el texto “Fantasía / Soberana”. Es un texto que llevo dos años queriendo escribir, desde que te vi en el Forum d’Avignon de 2014. Lo cierto es que me quedé impactada (traumatizada más bien) con lo que vi. Ahí empecé a darle vueltas a escribir un texto. Primero, para un libro que no he llegado a escribir (falta de ambición, supongo), y luego, para esta tesis.

En cuanto al feedback, leerte el texto ya me parece suficiente trabajo, así que pedirte que respondas a una pregunta me parece más que suficiente. Aquí te va: ¿en qué coinciden y en qué no el relato que se hace en el texto del Forum d'Avignon y tu propia experiencia?

El archivo se llama 5_soberana_autonoma.docx. Adjunto el resto de archivos para que veas un poco cómo se organiza el ejercicio.

Dime cómo lo ves. Si no puedes o no te apetece, me dices sin problemas, aunque la verdad es que, ahora que ya he soltado el lastre, me gustaría mucho que pudieras leerte el texto.

Gracias de antemano! Un fuerte abrazo,
Miren

Correo electrónico de Txomin Badiola. 15-11-16

Hola Miren,

Me preguntas en qué coincide y en qué no tu relato con mi experiencia de la participación en el Foro de Avignon. Por responderte rápidamente te diré que en bastante. Sobre todo cuando comentas:

“Su mensaje es pesimista y crítico. Distinto del resto. Y, sin embargo, para su desgracia – resulta claro que su intención no era ésa–, sus palabras quedan homologadas con las del resto, dentro del mismo puré de naderías. Porque el medio es el mensaje. El medio domina, aplasta y tritura el mensaje”.

Efectivamente me sentí como un idiota tocapelotas. No tanto al sentirme rodeado de un conjunto de agentes culturales tan encantado de conocerse, sino fundamentalmente por la actitud de mis colegas artistas. Vito Acconci, en la clave que explicas cuando te refieres a Andre, fue a vender su producto y, al tiempo, justificar el hecho de que, a diferencia de los demás, se le pagara un fee (por ello su intervención duró algo más). Una vez acabada su intervención literalmente se echó a dormir. En la intervención de la tarde Cristina Iglesias desplegó todo su glamour y su voluntad de ofrecer al público lo que se espera de un artista: productos exclusivos de una sensibilidad privilegiada. La sociedad —o la ciudad como tú la llamas— está siempre presta para ver confirmados los clichés que se fabrica sobre los artistas. Está este, encarnado por Cristina (que sería una versión “friendly” del representado por Acconci y André): "el artista es capaz de daros algo que no habéis pedido pero que necesitáis". Y está el que yo encarnaba: el artista tocapelotas. Hay diferencias, indudablemente, a unos les va mejor que a otros, lo cual es comprensible porque mientras que unos, a su manera contribuyen a las celebraciones, los otros dejan ese sabor amargo, avinagrado decías tú, que no se perdona fácilmente. Por otro lado, me pregunto por qué, si tu sensación era tan incómoda, no reaccionaste de algún modo. No puedo dejar de pensar que si, a partir del “pie forzado” que ofrecía mi intervención se hubieran canalizado otras aportaciones de personas descontentas con el evento, quizá entonces esas “naderías” no lo hubieran sido tanto. Así como el artista que da lo que se espera de él casi siempre tiene la complicidad de su numeroso público, el artista tocapelotas casi nunca la obtiene de su reducida potencial audiencia.

Si nos atenemos ahora a tu escrito, quiero decirte que admiro la facilidad y la fluidez de tu escritura, aunque también pienso que puede jugarte malas pasadas. Me parece bien tu actitud “deconstructora” cuando vas desmontando cada una de mis expresiones y mis conceptos, pero me parecería mejor si al final descubriese que todo ello va orientado en alguna dirección. Porque si no es así, me recordaría a la actitud pasiva de la espectadora del gran evento cultural de la alhóndiga. He leído varias veces tu escrito y todavía no sé de que va: ¿de las relaciones del artista con la ciudad (con la sociedad)? ¿de la autonomía del arte y la soberanía del artista? ¿es mi ejemplo ejemplo de algo? La fluidez de la escritura nos lleva cómoda y placenteramente surfeando el texto e inadvertidamente pasamos por encima de muchas cuestiones inexplicadas, sobre-explicadas, inexplicables...

Por ser un poco más específico con algunas cosas de tu escrito te hago a continuación algunas puntualizaciones:

Dices que yo considero la cultura como una ficción. Para mí la cultura es fundamentalmente la realidad de una ficción. “No hay hechos, solo interpretaciones”, totalmente de acuerdo, pero las interpretaciones tienen efectos reales en la vidas de las personas. Si se trata de confrontar algo, nunca sería una ficción (la de la cultura) con otra (la de la soberanía del artista), sino más bien confrontar el andamiaje que otorga un efecto de realidad a esa ficción consigo mismo, descubriendo sus mecanismos internos mediante el análisis (la crítica) o saboteándolos y proponiendo modelos diferentes mediante el arte. Durante años he sido fiel a una posición del sujeto-artista fundamentalmente basada en su falta de soberanía. Me ha interesado el hecho de que, sobre la base de la asunción de la incapacidad, de la insuficiencia, de la falta, se puede crear un marco de potencialidades que solo el arte puede actualizar. Es por ello que la cita de Andre me parece totalmente contraria a lo que representa esta noción con la que me identifico. La idea de que el artista es quien crea “algo que el mundo todavía no tiene” me es totalmente ajena. Me suena extremadamente heroica y de una subjetividad patética. El sentido de mi trabajo va más bien en la dirección de cuestionar lo existente, o de traer al mundo cosas cuya función no sea simplemente la de la novedad, sino la de “desajustarse” respecto de sus marcos interpretativos para llegar a desajustar el propio marco. Cada objeto debe ser capaz de generar la legitimidad de su existencia.

Me cuesta también entender la idea de autonomía del arte. Para mí no tiene que ver con algo autotélico, con una autosuficiencia que le permita prescindir de todo lo exterior a él mismo. Pero sí que es reivindicable una cierta autonomía respecto de las pretensiones de la “ciudad”. Cuando preguntas con respecto de qué o quién sería autónomo, creo que lo sería respecto de una noción instrumental que entiende que el arte está al servicio de la cultura, que suministra *items* culturales. No es verdad que la ciudad encuentre inútil al arte. De hecho está fundamentalmente dedicada a hacerlo útil —eso sí, a condición de que deje de ser arte—, bien sea porque lo convierte en decoración, en embellecimiento, o porque lo “culturiza”, cuando entra a formar parte de “lo que somos”, de un símbolo (sujeto a unos determinados intereses) capaz de someter lo heteróclito de la identidad a una idea hegemónica —aunque puede que consensuada— de identidad.

Sobre las metáforas (tu las llamas ficciones) del afuera y el adentro. De lo que pienso que hay que mantenerse fuera es del dominio cultural sobre el arte, y como esto no es posible, hay al menos que mantener una distancia adecuada. El “adentro” para mí nunca sería esa

ciudadela amurallada de la institución arte. Sería aquel adentro marcado por la soledad moral que implica el reconocimiento de la insignificancia radical del arte. Es ya sabido que mi exposición el en Reina iba a titularse *No hay más autoridad moral que la de otro artista* y que la institución lo consideró inasumible. Mi intención era reivindicar este adentro. Las tareas son tantas y de tal envergadura en el mundo que permanecer en ese adentro, decidiendo cuestiones nimias (sobre un tamaño, sobre un color, sobre una imagen, sobre una palabra, sobre un sonido), exige una fuerza que solo se encuentra cuando se comparte esa soledad moral entre artistas. Cuando la situación es insoportable y se sucumbe a los cantos de sirena de la ciudad (que supuestamente te exige un cierto compromiso), ello se hace renunciando al arte. Renunciar al arte sería absolutamente legítimo siempre que no se hagan trampas y se pretenda lo mejor de ambos mundos. Para mí el artista político representa ese estadio híbrido que lo quiere todo. Quiere estar en el arte sin sufrir la soledad moral que el arte implica en su insignificancia y quiere también la recompensa del sentirse valioso (como un guerrero o un filósofo) para la ciudad.

Respecto a la vergüenza epistemológica. Naturalmente que en el arte hay un saber, lo que ocurre es que es un no-saber, porque, a diferencia de la filosofía o la ciencia, comunica ininteligibilidades. Lo que comunica, lo hace, no como contenido, sino como una producción a partir del intercambio de los papeles del que habla y el que escucha, el que enseña y el que ve. Hablo de vergüenza porque, inevitablemente, se trata de un tipo de conocimiento que no es asimilable a lo que se entiende como conocimiento, y el artista, muchas veces desapercibido respecto de su propio saber, sucumbe ante la idea hegemónica de conocimiento. Llamar la atención sobre ese “adentro” del arte es también llamar a que los artistas nos creamos en ese saber/no-saber que compartimos.

Sigamos, cuando decidí dedicarme al arte, conscientemente asumí que lo hacía, en parte por amor al arte (aquí mi debilidad culturalista) pero fundamentalmente porque mi supervivencia como ser humano dependía de ello. Nunca pensé que los problemas de la supervivencia material podrían llegar a impedírmelo. No me han interesado las reivindicaciones que corresponderían a la actividad del artista en cuanto actividad laboral equiparable a otras. Sé que hay cosas que como trabajador son exigibles pero, al decidir dedicarme a esto (una actividad básicamente asocial, amoral, dedicada al cuestionamiento de la realidad dada, desde premisas propias), no puedo pretender el apoyo de la “ciudad”. Es algo que de una manera o de otra se acaba obteniendo. La ciudad sabe que su supervivencia también depende de que sea capaz de reforzar su sistema inmunológico al ser permanentemente expuesta a determinados organismos en las dosis adecuadas. En este sentido confirmo tu afirmación (la ficción) de que el vacío existencial es mucho más fuerte que el del estómago. Sin embargo, lo que nos encontramos actualmente con más frecuencia son jóvenes que son constantemente empujados dentro del arte a base de becas, subvenciones, residencias, publicaciones, exposiciones, sin llegar a entender que coño hacen ahí, pero eso sí, sintiéndose dolorosamente expulsados cuando todo eso se acaba. En realidad han sido expulsados de un lugar en el que nunca han estado.

En mi alegato a favor de un reconocimiento de un adentro del arte a partir de una soledad moral compartida por los artistas, espero que no se confunda con lo que al final denominas una economía de los afectos. Al diseñar la máquina que daría lugar a la exposición que tengo en Madrid pensé en siete artistas. Las preguntas resultaron inevitables: ¿Por qué no está Ibon o Moraza? ¿Podrían haber estado Leiro o Juan Uslé?

¿Por qué está Ana Laura? He tratado de explicar que ni el afecto ni la “calidad” artística tuvieron nada que ver con ello. Se trata de los artistas con los que realmente comparto trabajos propios y ajenos. Y no solo eso, sino con aquellos que lo hago a nivel de la insignificancia que es propia del arte en estos estadios primerizos, antes de convertirse en un ítem cultural.

Respecto a la cita de Ibon: la fantasía de la autonomía no concierne solo a la autonomía del arte sino fundamentalmente a la autonomía del sujeto. Paradójicamente, cuando más reivindicada aparece la autonomía del arte (la vanguardias) es cuando el sujeto declina, y es lógico. Son las investigaciones formalistas y estructuralistas las que destronan al sujeto y le despojan de ese papel central que hasta entonces tenía. Creo que Ibon, en la primera parte de su frase, confunde ambas instancias. En la segunda parte, creo que se refiere a una experiencia de tipo personal. Hay momentos en que uno puede llegar a sentir que sus méritos le pertenecen completamente y aspirar a cierta autonomía, a cierta independencia. Algo con un recorrido excesivamente corto, sobre todo si no es avalado por la institución en el grado que uno lo espera, corriendo, por otro lado, el peligro de perder el aval de sus pares.

Para finalizar, te incluyo esta cita de Filiberto Menna, de un libro *La opción analítica en el arte moderno*, que, leído a finales de los 70, fue decisivo tanto en mi trayectoria como en la de los de mi generación:

«Al slogan “el arte sigue siendo arte” con el que se abría la exposición *Project’74* de Colonia, un artista (D. Buren) respondía con el slogan “el arte sigue siendo política” y otro (G. Chiari) con el de “el arte sigue siendo trabajo”. Consideramos este último menos discutible que los otros, por lo menos en apariencia, ya que sería preciso preguntarse si es espontáneo o alienado, si es libídico o constructivo. Y sobre estas interrogaciones podría abrirse otro discurso. Para las dos restantes polaridades de la cuestión, consideramos especialmente productiva la adquisición teórica de una autonomía relativa en el campo específico del arte en relación dialéctica con otros campos y disciplinas; lo cual quiere decir que el arte sigue siendo política solamente si sigue siendo arte. En otro caso, el arte ya no es tal, pero tampoco es política, solamente es ideología, es decir, falsa conciencia política”.

Abrazos
Txomin

Correo electrónico de Miren Jaio. 16-11-16

Hola Txomin,

Mil gracias por tu respuesta, tan generosa y que tanto me sirve. Sobre todo, por tu comentario sobre lo fluido y fácil de mi escritura y sus problemas y peligros. Es algo en lo que llevo tiempo pensando (y más dentro de este ejercicio de tesis que, tal como lo he planteado, tiene bastante de “escribir por escribir” para ver qué pasa). Pero no tengo una respuesta, aunque sigo dándole vueltas. Si piensas en la figura de la escritura, inevitablemente, se te aparece como algo que fluye y que discurre. Ya sabemos a dónde nos lleva eso. Lo cierto es que yo no soy discursiva, en el sentido de que no soy una teórica (me voy por las ramas). Cuando pienso en las razones por las que escribo, una es que me permite fijar una forma y la otra es que es la única manera que me ayuda a

pensar, aunque luego esto último siempre acaba quedándoseme difuminado. Vamos, que si me preguntas qué quiero decir con este texto, no tengo ni idea, no lo sé. Lo único que tengo claro es que hace dos años fui al auditorio de la Alhóndiga para escucharte, que salí espantada y me dije, “quiero escribir sobre lo que ha pasado aquí”, y que he tardado dos años en hacerlo.

Me ha gustado leer tu opinión con respecto de la autonomía del arte, tu desmarque con respecto de la frase de Carl Andre y tu argumentación del “no-saber del arte” y “su insignificancia radical”. Lo agradezco, de verdad. Me ayuda a entender mejor tu posicionamiento como artista en el mundo. No sabía del título que tenías pensado para la expo del Reina.

Cuando hablas de la ficción que el sistema del arte genera entre los artistas jóvenes de que hay un lugar para ellos en el Paraíso para luego expulsarles de él, creo que eso es aún más claro y doloroso en el País Vasco (donde hay muchas más ayudas que en otros lugares). Ha producido y sigue produciendo mucha frustración. También una extraña sensación de orfandad colectiva y de nostalgia de lo no vivido. En cierta medida, me siento responsable. El relato que se ha contado y se ha construido no tiene nada que ver con lo que luego se han encontrado.

La referencia al auge institucional de la economía de los afectos tiene que ver con algunas experiencias mías y de amigos alrededor de Donosti, la ciudad de la “institución arte” este último año (entre capitalidades, tabakaleras y demás festejos). Con cómo la institución se sirve y se alimenta de las redes de afectos. Veo que no lo he expresado bien. Por otro lado, eso (el uso y abuso de los afectos) es algo de lo que la institución siempre se ha valido, aunque ahora que falta el dinero, se hace más evidente. También me refería a ese afán histérico por reivindicar los “afectos”, palabra de moda. Pero bueno, el texto está escrito desde los miedos que últimamente me asaltan (también desde de la frustración y la rabia que acompañan a esos miedos). No son novedad, sino que son los de todo el mundo (miedo a quedarse fuera de la ciudad amurallada, sin dientes y con el estómago vacío, etc.), cuando antes una estaba tranquilamente sentada en su casa, con la calefacción a tope y todo resuelto y pensando que nada iba a cambiar.

Ayer estuve con Zigor Barayazarra, justo hablamos de tu intervención en el foro de Avignon y por la noche me envió el arreglo del audio de tu ponencia, en la que tu voz suena tan rara, también tan distinta del original, como de catedrático gordo y complacido.

Muchas gracias una vez más por tu correo, tan generoso y que tanto me sirve. No deja de sorprenderme cómo, cuando escribes algo, quien lo lee y recibe ve cosas que tú ni veías ni eras capaz de imaginar. También te agradezco haber hecho de artista tocapelotas en el Foro de Avignon. No soy la única.

Dime si te importa que incluya tu correo de respuesta dentro de la tesis. Caso de que me dijeras que sí, te enviaría antes la manera en la que aparece.

un beso,
Miren

Correo electrónico de Txomin Badiola. 16-11-16

Hola Miren,

Me alegro que te pueda servir de algo. Debo reconocer que nada más enviártelo dudé, pero, afortunadamente en este caso, ya no tenía remedio.

Una nota con respecto a lo de los artistas más jóvenes. Mi intención no era tan benevolente como la que tu expresas. Dentro del par vacío existencial/vacío estomacal, creo que, por muy ficcional que pueda resultar, algún tipo de necesidad existencial es imprescindible para que alguien acabe dentro del arte, independientemente de cómo se encuentre su estómago. Creo sinceramente que el grifo institucional por momentos coloca a jóvenes en un lugar en el que no saben por qué están y ni siquiera saben si realmente quieren estar ahí. Las respuestas a estas cuestiones no pueden depender del caudal del grifo. Si a esto añadimos la comunidad de los afectos, que psicológicamente los sostiene y, de algún modo, amortigua las crisis por las que cualquiera debe pasar para alcanzar una cierta madurez, nos encontramos con un grupo de personas que no entienden que les pasa y a las que desde fuera tampoco entendemos, como si fueran adolescentes estructurales. La comunidad artística que indudablemente existe en nuestro País y que tanto efectos positivos tiene, también tiene este lado oscuro. Tu dices que te sientes responsable y yo también me siento un poco así. Para poder sobrevivir, esta comunidad deberá volverse más autocrítica.

Naturalmente, puedes utilizar lo que te envío como mejor te parezca.

Abrazos

Txomin

Correo electrónico de Miren Jaio. 16-11-16

Hola Txomin,

Coincido en tu diagnóstico. La autocrítica ha de venir, aunque no sé cómo o de dónde. En los últimos tiempos, he escuchado a distinta gente de generaciones jóvenes que quiere ver trabajos de artistas vascos del “pasado”. Se refieren a trabajos de vídeo de hace 20-15 años, un lugar que para ellos, técnicamente, es la prehistoria y para mí, anteaer. Me llama la atención esa demanda desde distintos lugares. No sé si es un síntoma de una posibilidad de cambio o si no hará más que perpetuar el relato ya construido.

Gracias por permitirme utilizar tus palabras. Espero que podamos tener más ocasiones de hablar, de esta manera o en vivo.

Un beso,

Miren

CONTRASTANTE 5: AITOR IZAGIRRE**Textos enviados: “Empezar a hablar por hablar y ya no poder parar”****Correo electrónico de Miren Jaio. 01-12-16**

Aupa Aitor,

Zelan gagoz? Espero que ya sin grapas, brincando y haciendo abdominales sin parar, y más descansado después del tute que os habéis pegado. Yo, nada, aquí sigo, y aquí te mando lo que te prometí, con retraso.

Creo que ya te he contado que, en lugar de cargarle con el mochuelo a una o dos personas, he decidido socializar y repartir la carga y enviar un texto de la parte práctica a una persona y pedirle un contraste a partir de unas preguntas breves.

Pego aquí un par de párrafos de otro correo que envié hace unas semanas a otro contrastante para darte algo más de contexto:

“Para la tesis me he acogido a la forma de tesis basada en la práctica, un formato anglosajón que de momento está permitiéndome plantearla tal como quiero (mi práctica es la crítica). La tesis está dividida en dos partes, la parte práctica y la parte de análisis y justificación metodológica y conceptual. La primera recoge 10 ensayos independientes divididos en dos apartados, “Aclaraciones Programáticas Preliminares” y “Crítica comentada / Comentario crítico”. Los textos van unidos por la voz en primera persona y por cierto afán de volver la mirada al pasado reciente y ver qué ha pasado. Esto último se hace más evidente en el segundo grupo, que son textos escritos a partir de otros textos que tengo escritos en los últimos 15 años.”

“En la segunda parte, la del análisis de la práctica y la justificación conceptual y metodológica, he decidido incluir el contraste de los ensayos con distintos interlocutores implicados en los textos (unas 15 personas). El contraste me servirá, no sólo en lo metodológico, sino también en lo personal, ya que ahora mismo apenas tengo distancia con respecto de lo escrito. Por otro lado, creo que es una manera de validar el sentido de una práctica crítica (hacer público, comunicar) frente a, o a pesar del marco académico donde se defenderá la tesis. En cada caso, he enviado un texto a una persona junto con unas preguntas. Las respuestas estarán incorporadas de forma dialogada y acreditada.”

Pasadas algunas semanas, han cambiado algunas cosas, pocas. Por ejemplo, que son 11 y no 10 los textos de la parte práctica. También que he empezado a recibir las respuestas de algunos contrastantes. Como siempre, el contraste entre lo que esperaba y lo que he recibido es grande.

A ti te mando el texto número 10, el de Arteleku, que también le he enviado a Asier. Mi relato habla más de la primera parte del centro. Tú viviste Arteleku en los años que yo identifico como los de su decadencia. Me interesa tu mirada, porque seguramente se sale de mi relato cerrado y presenta otras vistas, que yo soy incapaz de ver. Me preocupa lo de producir un relato que contribuirá a generar un relato mayor, cerrado y canónico. Por acotar en forma de preguntas breves: ¿Es distinta tu experiencia de Arteleku de lo que se cuenta en el texto?, ¿qué cosas reconoces, cuáles no? Cualquier otra cosa que te choque o quieras comentar, bienvenida es.

El texto pertenece a la parte “Crítica comentada / Comentario crítico”. Te envío también el “texto fuente”.

En otro correo, te mando el resto de textos de la parte práctica.

Mañana es día de celebranzas. A ver si nos vemos.

Mila esker aldez aurretik eta mosu bat,
Miren

Correo electrónico de Aitor Izagirre. 01-12-16

Egun on Miren,

Recibido todo, lo leeré a lo largo de hoy, una primera lectura por encima. Luego lo dejaré dormir. Para el domingo tenemos que terminar un texto de la expo. El lunes me pongo con lo tuyo, y con muchas ganas, va a ser la gran treta para dejar definitivamente atrás todo un ciclo.

Las grapas siguen adheridas a mi tripa. Pero mañana me las quitan. Y si, nos veremos que es lo de Eremuak y BilbaoArte. A lo último iré fijo, a lo primero depende de si me da tiempo. Pero estamos!

dale duro!
Muxu

~Aitor

Correo electrónico de Aitor Izagirre. 24-05-17

Gabon Miren,

Supongo que no se puede escribir sin un lector imaginado que nos devuelva, también imaginariamente, una respuesta posible a lo que se declara en el texto. Incluso en la escritura de un diario personal ponemos a otro que hipotéticamente lee y responde, que replica desde allá; aunque seas tú mismo virtualmente desdoblado mirando desde *otro* lado, otro tiempo. Tú como si fueras otra, la otra como si fueras tú misma. Pero la posición de ese lector imaginario se busca en seguida reemplazar por alguien real con quien continuar la conversación y, llegado el punto, pasar a otras cosas.

Sabrías, cuando me pasaste tus textos, que me sentiría interpelado por ellos. Y que yo podría ser *un otro* que mira de lejos (aunque con un pie cerca). Tanto “El pasado pesa” de 2002 como su “Crítica Comentada / Comentario Crítico” del año pasado se refieren a una serie de asuntos y acontecimientos que pertenecen también a mi mundo. Soy de otra generación y vengo de otros lugares, pero hay un territorio y un momento en que me aproximo y circunvalo las escenas que describes. De eso ya tienes noticia porque lo hemos hablado unas cuantas veces. Momentos, lugares, personas, eventos y temas de conversación recurrentes sobre historia del arte reciente de por aquí y de artilugios conceptuales que funcionan en la producción y reproducción de la memoria cultural

colectiva. De los comentarios y respuestas que pudieron surgir en determinados eventos en los que hemos coincidido, tengo la sensación de haber iniciado contigo una conversación en torno a cosas que planteas en ambos textos y supongo que en tu investigación doctoral. Esa conversación, gaseosa y volátil como nosotros mismos toma direcciones dispares y recorridos escabrosos que nos llevan casi siempre a considerar el lugar y las funciones de la historia y de la crítica de arte en este particular contexto productivo. Sobre generaciones, escuelas, discípulos, legados, instituciones, (re)transmisión de la memoria y crítica de arte en Euskadi todavía queda por escribir (más, y de otro modo).

Hay muchas cosas que salen en esos dos textos tuyos. Casi demasiadas. Tienen muchas implicaciones y referencias veladas que hay que ir descubriendo con cierta astucia. Por decirlo de otro modo, dices la mitad de lo que comunicas, y las frases resuenan en tantos lugares distintos que se hace difícil llegar a todos ellos de una primera vez y sin recurrir a otras lecturas. Entre la nostalgia y otros sentimientos del recuerdo y de la muerte emerge toda una serie de asuntos singulares: memoria(s) y significado institucional de Arteleku, lo que este lugar supuso para el sistema del arte vasco (y viceversa) y la categoría misma de "arte vasco"; lo que hay de reificación en la construcción historiográfica de generaciones, familias y legados que se transmiten; la emergencia de una determinada "generación" en dicho micro-sistema artístico y el estilo y modalidad de las operaciones discursivas e institucionales a la hora de realizar su proceso de internacionalización en los años 90, etc. Están estos temas locales que son acontecimientos y problemas historiográficos específicos y que también pueden funcionar como casos para reflexionar teóricamente sobre la naturaleza de las prácticas artísticas, de la crítica y de otras instituciones del mundo del arte actual (lo mismo aquí que en Copenhague).

Pero está, sobre todo, el tema de la escritura y concretamente de la tuya propia; lo que tú como crítica, historiadora o comisaria declaras y articulas en el discurso (y las formas literarias en que lo haces). Es ahí donde te has ido trazando durante años de práctica, donde te has ido dejando ver y aparecer como un agente más en esta constelación sistémica del arte. Las dificultades en encontrar una voz propia desde la que hablar, la recepción y el valor de lo que se escribe, el ejercicio a examen que es una tesis doctoral en Bellas Artes desde la práctica de la crítica tomada definitivamente como acto creativo, etc. Escritura e historia en el arte vasco de las últimas décadas. Escritura y construcción de memoria colectiva (o memoria y representaciones colectivas de los sucesos culturales, en general).

*

Cada cual escribe con propósitos y necesidades personales distintas, en coyunturas y situaciones específicas ante las que trata de reaccionar de la manera más apropiada. Escribir es dejar ahí fuera una traza de sí que se completa sólo cuando otros la recorren y hacen algo con todo ello. O cuando el tiempo te convierte en un otro que se extraña ante sí mismo. Se escribe para algo y para alguien, aunque se necesite a veces mucho tiempo para ver con claridad las verdaderas razones que movían a la escritura. La colección de los escritos que has compilado y que has enviado a diferentes personas da cuenta de un recorrido personal tuyo en ese sentido. Para mí, lo que estás haciendo no es tanto un ejercicio de escritura como un verdadero acto de reflexión y autoanálisis a través de la escritura. Porque cuando hablas de "ejercicio" parece que se tratara de una gimnasia

preparatoria que te capacite para, llegada la hora, afrontar alguna tarea verdaderamente importante (que no es está aún). Pero ya estás en ese momento hace tiempo, escribiendo como medio de trabajo y de realización. Pienso que el aparato-tesis que has construido es mucho más que un ejercicio y mucho más que una prueba (académica). A algunos nos interesa porque articulas allí una línea de escritura que da cuenta de la dimensión histórica de la escritura de la crítica, desde este contexto, desde lo que aquí ha pasado contigo reaccionando desde dentro. Es un aparato útil para pensar y conversar sobre lo que nos preocupa.

Porque, en cualquier caso, y tal y como yo entiendo el asunto, se trata de reflexionar para llegar a comprender la situación cultural en la que estamos ahora y así, de algún modo, superarla. El momento presente, el contexto económico, político y de las instituciones de producción (y reproducción) cultural, forman parte de esa situación. Y lo que es innegable es que todo ello tiene una doble dimensión histórica y representacional que hay que saber comprender también. Para quienes sigan creyendo que la producción artística posee elementos específicos desde los que comprender mejor la realidad (cultural) de un momento dado, una escritura como la que compilas es tan informativa como sugestiva. Pero yo me he bloqueado con la respuesta que pretendía darte por escrito al meta-texto “El pasado pesa”. Algo sutil y casi imperceptible me ha dejado inoperante, dubitativo en exceso, escéptico repentino, atontado ante el papel. Tus textos (a través de ti como escritora) me remiten a mí mismo como *escribiendo*. Me veo escribir y me paro. “No es el momento”, me repito. Ahora no tengo la posición que necesito para responder a todo lo que creo que hay que responder. Porque, si es cierto lo de que no se escribe cuando se quiere sino cuando se requiere (cuando la situación lo requiere, cuando se necesita escribir) entonces es claro que yo, ahora, no tengo que escribir lo que hubiera querido. Porque me parece que no estoy en situación y que lo que yo pueda decir ahora es pobre y confuso.

“Escribe sólo si te sirve a ti”, me has repetido en más de una ocasión. ¿Y en qué sentido podría servirme, me pregunto? A ti claramente te sirve para mirarte en el tiempo, atender a los cambios que se han producido en tu subjetividad y en el contexto, cuáles, por qué, qué problemas has tenido tú en la práctica escritural de la crítica y otros géneros. Pienso que esa reflexión tuya puede ser lo que a mí me sirva para reaccionar, un buen punto de partida para escribir lo que tenga que escribir. Pues, ¿no es necesariamente lo que a ti te ha pasado algo que nos ha pasado también a los demás? Yo, de lector imaginario a lector real, de escritura imaginaria a escritura real, de lectura, escritura e interlocución; un diálogo. Continuemos la conversación más allá de la tesis. Iré subiendo mis notas y reflexiones a la web donde escribiré cuando me llegue el momento necesario [<http://www.gabone.info/txt/escupir-en-el-tiempo.html>].

Ondo ibili!
~Aitor

CONTRASTANTE 6: ISAÍAS GRIÑOLO**Texto enviado: “Cara B: *Sous les pavés, la plage*”****Correo electrónico de Miren Jaio. 14-11-16**

Hola Isaías,

Espero que vayas bien con todo. Por aquí arriba, dándole duro también y en pleno proceso de escritura de la tesis. No sé si recordarás que hace casi un año te escribí para pedirte información sobre “Ahí, donde van a ir las dos torres de cristal, mi padre cultivaba patatas”. Te escribo para pedirte una pequeña ayuda a propósito del asunto.

Para la tesis me he acogido a la forma de tesis basada en la práctica, un formato anglosajón que de momento está permitiéndome plantearla tal como quiero (mi práctica es la crítica). La tesis está dividida en dos partes, la parte práctica y la parte de análisis y justificación metodológica y conceptual. La primera recoge 10 ensayos independientes divididos en dos apartados, “Aclaraciones Programáticas Preliminares” y “Crítica comentada / Comentario crítico”. Los textos van unidos por la voz en primera persona y por cierto afán de volver la mirada al pasado reciente y ver qué ha pasado. Esto último se hace más evidente en el segundo grupo, que son textos escritos a partir de otros textos que tengo escritos en los últimos 15 años.

En la segunda parte, la del análisis de la práctica y la justificación conceptual y metodológica, he decidido incluir el contraste de los ensayos con distintos interlocutores implicados en los textos (unas 15 personas). El contraste me servirá, no sólo en lo metodológico, sino también en lo personal, ya que ahora mismo apenas tengo distancia con respecto de lo escrito. Por otro lado, creo que es una manera de validar el sentido de una práctica crítica (hacer público, comunicar) frente a, o a pesar del marco académico donde se defenderá la tesis. En cada caso, he enviado un texto a una persona junto con unas preguntas. Las respuestas estarán incorporadas de forma dialogada y acreditada.

Te envío “Cara B: *Sous les pavés, la plage*”. Entre la página 10 y la 13, aparecen referencias a “Ahí, donde van a ir las dos torres” y a su contexto. Me gustaría que respondieras a unas preguntas. Si no puedes, no es necesario que leas el texto. No importa la brevedad de las respuestas. Tampoco que cambies las preguntas si así lo ves necesario.

“Ahí, donde van a ir las dos torres” señala un aspecto de la historia de Bilbao que, después de su transformación en los años 90, nadie parece querer recordar: hasta los 90, la ciudad era, tal como la calificó Barry Commoner en 1977, un “museo de los desastres ecológicos”. Yo así la recuerdo. Ha habido ahí una suerte de amnesia colectiva voluntaria, aunque los rastros siguen ahí, si bien ocultos por una operación cosmética. Tú vienes de un contexto “químicamente” muy cargado como el de Huelva, donde desarrollas “Las fatigas de la muerte (La lógica cultural del capitalismo químico)”, que recoge algunos trabajos de tu colaboración con la plataforma ciudadana “Mesa de la Ría de Huelva”. Ahí van las preguntas:

- ¿cuáles son en tu opinión las diferencias principales entre los modelos de ciudad que representan Huelva y Bilbao?, y ¿cómo crees que el modelo de cada ciudad ha condicionado las formas de activismo ciudadano?
- ¿crees que es posible tapar y cubrir el daño hecho?

- En el caso de Lutzana, ¿cómo viste que afloraban esos daños?

Dime cómo lo ves. No quiero robarte tiempo, que sé que es un bien escaso y no renovable. De doy mil gracias de antemano.

Espero que nos veamos pronto. Esta vez, igual mejor por el Sur!

un beso,
Miren

PS: No adjunto el texto al que contesta "Cara B", que ya es suficientemente largo. Pego aquí un párrafo clave para entender el ejercicio ucrónico que propone:

“Siguiendo con el argumento, ¿por qué no retomar el divertimento propuesto en el punto anterior y aplicar diversos ejercicios de ucronía a, por ejemplo, la historia reciente de las políticas (culturales, económicas, urbanísticas...) de las diferentes instituciones públicas competentes en el territorio de la Comunidad Autónoma Vasca? Ésta que se apunta no es más que una vía posible de desarrollo ucrónico: ¿qué hubiera sucedido si el proyecto de centro cultural de la Alhóndiga de Bilbao, diseñado por Oteiza y Sáenz de Oiza en 1988, se hubiera llevado a cabo? O ¿si en lugar de los astilleros de Euskalduna hubieran sido los de La Naval los que cerraron aquel mismo año? O ¿si el momento epifánico de Thomas Krens haciendo *footing* por la Ría no se hubiera dado bajo el puente de La Salve sino, pongamos por caso, bajo el de Rontegi?”

Conversación telefónica con Isaías Griñolo. 08-02-17

Isaías me cuenta de la intrincada trama de su proyecto “Ahí, donde van a ir las dos torres de cristal, mi padre cultivaba patatas”. Oier Etxeberria le invitó a participar en “Las patatas y las cosas” a Cristina enea porque había visto su trabajo en “Capital y Territorio” en la UNIA. Ese trabajo, en el que operó como artista y como coordinador, se formalizó en distintas maneras: unas lecturas poéticas, un laboratorio de seis meses de duración y un taller de tres meses.

El laboratorio consistía en unas quedadas semanales con distintos artistas, el Niño de Elche entre otros, en el que Isaías llevaba vídeos de la red, a partir de los cuales hablar y comentar. De ahí salieron los vídeos de “Leviatán. Detener el tren de la historia”, que eran una serie de miradas a la ciudad desde cinco perspectivas (la antropológica, etc.).

El taller comenzó con una invitación a un artista, una arquitecta y un economista, que a su vez invitaban a un académico, un artista y un activista. En las lecturas poéticas en torno a la ciudad surgieron cosas como los cantes del Niño de Elche a partir de los textos de Presentiment, como Compro Oro. De ese taller surgieron también “Sevillanas”, la película de María Cañas. Entonces Isaías cantaba con Los flamencos, grupo formado por él, Orihuela y Niño de Elche.

Lo primero que le comentó a Oier cuando recibió la invitación es que le producía una gran violencia entrar en un lugar en plan artista-paracaidista. Es algo a lo que le dio muchas vueltas. Necesitaba encontrar un nexo de unión con aquello en lo que estaba trabajando. Ese nexo era la contaminación de Huelva. Isaías es de Bonares de la

provincia de Huelva y lleva desde 2002 colaborando con los grupos ecologistas de Huelva (en 1999 ya trabajó documentando pintadas callejeras en la ciudad). Eso le llevó a Lutzana, donde se encontró con el caso de las tierras contaminadas de lindane de Fertiberia. A través de un artículo de *Interviú*, dio con Jon Andoni Goikoetxea. En el artículo aparecía su frase “Ahí, donde van a ir las dos torres de cristal, mi padre cultivaba patatas”. Jon Andoni había puesto un pleito a la empresa, ya que en ese terreno su padre tuvo una huerta. El terreno, junto con los colindantes, fue requisado por el Régimen. El propietario de Fertiberia es Villarmín. Un personaje siniestro, que conecta los antiguos y los nuevos regímenes (regímenes en cualquier caso). Se abre aquí una trama que no sólo es medioambiental, sino también política (Villarmín dirigió Altos Hornos de Vizcaya entre 1964 y 1974, ahora es el propietario de una de las cuatro torres de Plaza Castilla en Madrid).

Sobre la ciudad de Huelva. La historia de la ciudad está asociada al puerto y a las minas de Ríotinto, que primero fueron de propiedad británica y luego estadounidense. Don Cheney del partido republicano y Henry Kissinger tienen intereses económicos allí. Este último es propietario de una empresa de cobre.

Huelva y Bilbao se parecen en algunas cosas: están junto a una ría por la que navegan barcos de gran tonelaje. Pero es mucho lo que la diferencia de Bilbao. Bilbao está rodeada de montes y mira al Norte. Huelva está abierta y mira a África. Por otro lado, no tiene acerías e industrias de máquina herramienta, cómo sí tiene Bilbao y sus alrededores. Huelva está dedicada a la industria extractiva y de transformación asociada a las industrias químicas básicas y a las energéticas. Lo que allí se produce luego se transforma en otros lugares. Cuando hablamos de industria extractiva que producen materias que se transforman en otros lugares nos referimos a casos como el del Sahara marroquí, el gas argelino o el petróleo venezolano.

En Huelva hay pocos trabajadores pero hay muchos residuos. Es una ciudad industrial, con 17.000 trabajadores en las industrias portuarias de un total de 150.000 habitantes. Pero hay muchas mentiras alrededor de este modelo de ciudad industrial. Se dice que se crean puestos de trabajo que se emplea tecnología punta y no contaminante, que los que se oponen son unos “radicales” a los que se criminaliza (se les llama “Ayatolahs”). El asociacionismo y el activismo son muy fuertes allí, y están sometidos a campañas de desprestigio.

Huelva es una ciudad muy contaminada. Joan Benach, profesor de Salud Pública en la universidad Pompeu Fabra, tiene un estudio sobre mortalidad por zonas que es muy revelador. A Isaías le extraña que en el contexto vasco no haya habido artistas que hayan tratado la cuestión del medioambiente. Sí ha habido trabajos como el de Jordi Benito, Patxi Cobo, César Manrique, Morquillas, pero poco más. Cita una frase de Julio Caro Baroja que pone en relación el “paisaje y el paisanaje” y que se refiere a cierta fascinación o sublimación vasca a través del paisaje. Para finalizar, cita a quien ha sido maestro e inspiración, el poeta, ensayista y ecólogo Jorge Riechmann, de quien me recomienda la lectura de *Interdependientes y ecodependientes* y de Rachel Carson y su *Primavera silenciosa*.

CONTRASTANTE 7: IÑAKI GARMENDIA

**Textos enviados: “Repaso bibliográfico en contracampo”,
“Suave en el momento del cambio de estación”**

Correo electrónico de Miren Jaio. 25-11-16

Aupa Iñaki,

Zelan gagoz? Espero que ayer fuera todo disfrute y recuperación. Ya me contarás. Te cuento aquí de la petit embajada. Ya sabes con qué ando. En enero me puse a escribir una serie de textos independientes entre sí, la parte práctica de la tesis. En total son 11 textos, divididos en dos apartados, “Aclaraciones Programáticas Preliminares” y “Crítica comentada / Comentario crítico”.

Está siendo un proceso raro. Creo que es lo habitual en una tesis, así que no le doy más vueltas de las necesarias. Lo que sí me ha pasado es que, en cuanto he terminado la parte práctica (me he sumado al carro de la practice-based PhD, partiendo de que mi práctica es la crítica) he sentido la necesidad imperiosa de recibir un feedback. Son muchos textos, y no acababa de ver el feedback clásico de enviar el grueso a una o dos personas y ver qué dicen (más que nada, porque es mucho pedir: son muchos textos, y algunos muy largos). Total, que me he montado un tramankulu, por el cual envío un texto a una persona y le pido un contraste a partir de unas preguntas. Creo que me va a ayudar mucho, y por otra parte, le da cierto sentido a este ejercicio autista de estar un año escribiendo sin ton ni son. Vamos, que el hecho de que los textos lleguen a alguien ya me parece un triunfo. La elección de la persona tiene que ver con el vínculo que pueda tener con el texto. En tu caso, te tocan dos textos (hay algún texto en el que hay tres personas de contraste). Te cuento de ellos:

Los dos pertenecen al apartado "Crítica comentada / Comentario crítico". Cada uno de los seis textos de ese apartado responden, cada uno a su manera, a textos que he escrito en los últimos 15 años. Estos dos lo hacen a un único texto, a "Txirta I". Ésa no es la razón principal para enviártelos. Como sabes, Txirta I trata sobre la excursión que hicimos a Oñati con Jon Mikel, Itziar e Inazio. Mi idea era que Txirta I se continuara en otro texto, sobre la excursión que hicimos con Tanja, Mark y Dani a Iritegi en 2014. Ese texto era tan ambicioso (en mi cabeza) que, como suele pasar, nunca ha llegado. El otro día, cuando me enteré de que estabas con varicela, y en pleno bloqueo en el que estaba, me dije: "qué narices, voy a volver a ese quiero y no puedo de texto". En lugar del super-texto que tenía proyectado, he mantenido únicamente los materiales autobiográficos. Ha quedado una cosa rara, pero yo me he quitado algunos fantasmas de encima, o eso me cuento. Acabo de terminarlo hace 10 minutos, poco más te puedo decir. Estoy algo tocada esta semana.

El primer texto "Repaso bibliográfico en contracampo" es cronológicamente el primero o el segundo texto (no recuerdo bien, no lo apunté) que escribí. A tres textos de los que escribí al principio les pasa que están escritos con la ansiedad de no saber muy bien qué ando haciendo. Éste es uno de ellos. Me resulta un problema. "Suave en el momento del cambio de estación" es el último que he escrito, fuera de plazo (se suponía que ahora en noviembre ya estaba con la justificación metodológica y conceptual). Me gustaría que los leyeras en orden cronológico.

Me gustaría preguntarte por las dos excursiones, por qué recuerdas de ellas, si ves que tus recuerdos coinciden en algo con lo que he escrito (en Txirta I y aquí). También me gustaría preguntarte por los dos textos o, mejor, los tres textos, por cómo se relacionan, si es que lo hacen. Si ves que las preguntas no te dan nada, olvídalas y respóndeme desde donde quieras.

Ya ves el chorizo que te mando. Hablamos la semana que viene.

Jabon eta mosu handi bat,
Miren

Correo electrónico de Iñaki Garmendia. 26-11-16

Kaixo Miren,

Aquí voy quitándome la varicela poco a poco, lo de quitándome es literal pues ando despegando la costra seca de la piel, cual juego obsesivo del cuerpo-placer. Ayer recibí tu correo, seguramente al muy poquito de mandarlo pues estaba justo conectado a la hora que lo mandaste (lo vi colarse y colocarse en la primera fila del correo de entradas).

Lo leí, también los dos textos que me mandaste, de una tacada, primero uno y después el otro, en ese orden desorden tuyo de las cronologías bipolares. Y he esperado al menos 24 horas para contestarte, no se porqué, o sí, sí sé: quizás en busca de esos otros relatos adyacentes que a uno no le vienen en caliente y solo cuando se le deja reposar afloran. No he vuelto a ellos, los dos textos que me mandas, escribo según me vienen algunas cosas...quizás no mucho:

... el momento de catarsis que tuvimos (sí, yo también) en el Nervión, antesala del experimento "Txirta I", tu texto y mi imagen, dos basiliscos: el tuyo de relieves invertidos, o negativo de un positivo imposible: el monstruo; el mío de pieles duras y pliegues hombre-efante: uno o dos ojos que no se juntan porque no se miran, no quieren, ahora no.

Mi recuerdo de esa excursión es difusa, Miren. Yo no soy de cronologías, pero sé que [...]. Sin embargo, la conversación giró hacia otros derroteros y nos despedimos sin que yo le comentara nada al respecto. [...] Pero solo lo pensé, o ni siquiera, eso lo pienso ahora al tiempo de.

La visita continuó o mejor dicho, empezó tras este encuentro inesperado con Igor, fuimos a ver la uni, la iglesia y yo me perdí por un rato, luego me reencontré dentro, recuerdo la luz entrando por las pantallas divisorias de cristal transparente y alumbrando esculturas de los retablos. El elefante que no mira, la luz entre el lucernario al fondo de la imagen, antesala de su inminente ejecución.

De ese día, no recuerdo a la gente. Según te leo fuimos Jon Mikel, Itziar, tú, (Inazio también??), no sé, como te digo para mi aquella excursión está llena de difuminados, transparencias, oscuridades y algún brillo que otro. Fuimos a Arantzazu, ¿comimos?, ¿quién levaba el coche? No me acuerdo de mucho, como digo, algunas impresiones mezcladas con otras, por ejemplo: la siguiente con Tanja y la búsqueda de "El Dorado", o sea: Iritegi kobazuloa. La segunda excursión, y segundo via crucis o parada en tu texto.

Para mí, Miren, estas excursiones existen en mi recuerdo gracias a los ejercicios de pseudo-mnemotecnia a través de tu texto(s). Si no fuera así, es decir, de no existir (insistir) esos textos, mis recuerdos, tan débiles y contradictorios, se desvanecerían rápidamente, como un resorte de reseteo automático en mi memoria, como la nieve que lo cubre todo, esa pérdida de referencias...como cuando nos perdimos aquella tarde de la cueva...teluria.

Es decir, que si lo pienso bien, lo que estoy haciendo ahora ya pertenece a un ejercicio de reconstrucción a través del otro, en este caso desde tu experiencia, que a su vez, no deja de ser otro "constructio" de esos cuatro chicos imaginarios que fuimos un día de excursión.

Suave en el momento de cambio de estación (figuras y "ritornellos"). Los leo como relatos entrelazados, retazos de la memoria colectiva y privada a la vez, lugares y gentes. Un intento de vuelta a los orígenes, una llamada al orden en tu memoria. Exorcizar algunos fantasmas, esos fantasmas que tú sabes te constituyen como eres, fingir que no nos afectan nuestras propias contradicciones. Redención. Meta-historia. La experiencia de la memoria unida al paisaje, par móvil-inmóvil (el clip que junta y ordena: lo desordena), lo estático, los cambios de estación...

...pero qué vascos somos"!!

No sé si te sirve de algo todo esto, o si son solo desbarres míos. He preferido contestarte en caliente y sin hacer mucho caso a tu guión.

Intuyo que hay, en tu escritura, en la forma pero sobre todo en el fondo, en cómo incorporas lo autobiográfico como origen y fin del tema a tratar, una suerte de autocrítica en clave meta-; de enmienda a la totalidad. No sé articular todo esto que te estoy contando, quizás necesito más tiempo para pensarlo mejor.

Hasta aquí doy lo que doy, Miren, eskerrik asko por mandarme los textos. Si no, cualquier día te pasas por el estudio (ya he vuelto a la rutina de estudio otra vez) y mientras nos tomamos un te de violetas riquísimo que tengo me cuentas...

mosu handi bat

i

Conversación telefónica con Iñaki Garmendia. 29-11-16

Hablamos por teléfono sobre el correo que me envió Iñaki. Tal como cuenta, lo escribí de manera directa, tras haber dejado un tiempo de espera, pero a partir de la sensación que se le quedó al leer los textos. Le cuento de cómo está siendo hasta ahora el ejercicio de contraste. Algo que en principio lo tomé como una decisión pragmática y a la defensiva. Lo que ha sucedido es que luego recibes cosas que no te esperas, y eso siempre es algo perturbador. Su respuesta es la tercera. Primero me respondió Txomin Badiola y luego Jon Mikel Euba. Hoy mismo he recibido la respuesta de Toni Crabb (por teléfono) y de Mikel Eskauriaza (por mail).

Hablamos luego del segundo texto. De si sobran o faltan cosas en algunos episodios (micro-relatos dice Iñaki). El de Belfast es el más raro. Arantzazu ahí. Queda en el aire qué hacer.

Iñaki me comenta que echa en falta un cierre, tal vez un epílogo, aunque tal vez se pudiera solucionar en el texto en gris y en negrita. No necesariamente algo que añada, una larga explicación. Hace un rato, he incluido esta frase: “Son anécdotas que se asocian a experiencias emocionalmente cargadas”. No sé si es suficiente o si es demasiado.

Quedo con Iñaki en que le envío lo que sea que tenga.

CONTRASTANTE 8: AMAIA URRRA

Textos enviados: “Sé feliz / Study hard”, “I See / You Mean”, “Una rosa es una rosa / Uno rosa, otro como rosa”, “Suave en el momento del cambio de estación”

Correo electrónico de Miren Jaio. 01-12-16

Ya ves, Amaia mi friend, que con todo el odoloste-buzkentza-mondeju se me ha pasado enviarte texto y preguntas. Aquí van: te ha tocado el último texto, para el que no tengo contrastante. Digo el último texto, pero en realidad es el primero, el primero en llegar. Lo miro y me sorprende por lo ligero y sencillo que es: parte de un par de imágenes asociadas a un par de ideas, y ahí va tirando, aunque al final se enrosca un poco. Los que han venido después han tendido al enroscamiento en bucle y sin fin, una cosa agónica. Creo que la razón es la ansiedad con la que me he puesto a escribir. Vamos, que no sé si he seguido la recomendación de Isidoro.

Te mando versión limpia del texto. En cuanto a las preguntas, aquí van:

El texto trata sobre dos recomendaciones de artistas a críticos: "Sé feliz" y "Study Hard". Tú no eres crítica, sino artista. Me preguntaba cómo te sirven las dos, si es que lo hacen. Si las has seguido conscientemente en algún momento. Si no las has seguido. Qué ha pasado en cada caso. Aquí, claro, entra también la cuestión de definir qué es "ser feliz" o qué es "estudiar duro", etc.

Hala maja, mila esker eta mosu handi bat,
Miren

Correo electrónico de Amaia Urra. 01-12-16

Jajaja sí, ya había visto. Pensaba que con el dolor de cabeza y odoloste-bukentza no dabas para más. Muy bien, ese es uno de mis favoritos. El primero que leí. Lo releo y te digo.

Anoche leí el del sarampión, muy literario y poco tesinario y la sucesión de "anécdotas" sin conclusión. Me hizo pensar en una parte de los detectives salvajes de Bolaño, por la sucesión de anécdotas sin nexos.

Tengo una pregunta ¿Porqué no los has inscrito finalmente en el texto más amplio de reflexión sobre el tiempo? Lo apuntas un poco pero queda en el aire a interpretar... da para pensar, pero quizás huyes demasiado de las conclusiones. (No sé si es conclusiones la palabra adecuada).

Quizás podrías intentar desarrollar más esa parte, si no te convence siempre puedes volver atrás.

Escribo así rápido y a bote pronto, si quieres que especifique más dime y me esmeró un poco más.

¿Cuál es la recomendación de Isidoro?

Pd: bien que vayas a lo de Maite Velaz, me hubiese gustado pero con una salida ya es mucho.

El viernes si, probablemente necesitemos un techo, chez Jaio sin Jaio estaría bien. Yo preferiría volver pero es demasiado tarde. Si quieres podemos vernos un rato por la tarde para hablar de la tesis.

Correo electrónico de Miren Jaio. 01-12-16

Food for thought me das my friend! Es verdad que en estos textos ando todo el rato como evitando cerrar, muy poco recomendable para la tesitura tesinaria en la que me hallo. Lo de la vena literaria (no he leído Los detectives salvajes, pero menuda comparación!), uf, sí, todo el rato como escapando. Pensaba que la parte teórica iba a ser el momento del remate, y qué va. Me veo posponiendo el momento todo el rato...

Venga sí! Hablamos mañana. Me hablas de desarrollar más esa parte. La estoy redirigiendo a otra parte de la tesis. Aunque no sé si es verdad: al final siempre acabo liándome y me sale otra cosa, o de una me salen dos, o tres, o ya ni sé, como en un parto por partenogénesis (palabrín).

"Sé feliz" es la recomendación, gran recomendación de gure Isidoro!

Techo hay en chez Jaio!

mosu bat,
Miren

Conversación con Amaia Urra. 03-12-16

Le enseño lo que me comenta Toni. Me dice que ella también veo lo que estoy haciendo como la anti-tesis.

Mi resistencia en la parte teórica:

- No es productiva porque me dejo llevar por el flujo del discurso: los contenidos se resienten frente a la forma.
- No es pragmática.

Le ha sorprendido el uso de la primera persona del plural en este texto en relación a otros (*I See / You Mean*). Implica más distancia.

Hay también un hacer visible que alguien está escribiendo, quitarle el halo de impersonalidad que se le presupone a la escritura de crítica.

Amaia cuenta que Oier Tusuri hablaba ayer que elige una serie de relatos mitológicos y del folklore recogidos por Barandiaran, luego otra serie de relatos como si fuera un antropólogo y luego elige una obra de arte contemporánea. Cuando elige las obras lo hace por una cuestión afectiva y personal. Eso es lo que le mueve a elegir unos artistas.

En relación a la crítica en general, aunque se intente tapar, se habla de algo porque te interesa o te horroriza. Oier hablaba de que las historias vascas a la vez le atraían y le repelían. Toma una historia porque habla del caserío de sus abuelos paternos. Toda elección es afectiva.

Estar en la contradicción es tal vez la manera de avanzar. El proceso. Me recomienda aparcarse un texto en el que estoy atascada. Hay cosas que todavía no están donde tienen que estar.

Miramos el contraste de Celia en relación a “Una rosa es una rosa / Uno rosa y otro como rosa”. En referencia a los referentes sentimentales y afectivos de mis abuelas, me dice que tengo que tener cuidado. Me habla de una conferencia que di hace unos meses en Tabakalera, donde hablé de mis bisabuelos en el marco de la historia económica y política de las primeras décadas del siglo pasado en Bermeo. Me dice que esa puesta en relación tiene que estar también en los textos, para que las referencias no aparezcan como meras arbitrariedades.

Sobre “Sé feliz / Estudia duro”: esa interpelación le recuerda cuando escuchó la conferencia de Jon Mikel en Eremuak cuando dijo que “Si no eres capaz de disfrutar haciendo el arte, déjalo”. Cuando lo oyó, le interpeló directamente. Se dio cuenta de que sin disfrute no podía ponerse a trabajar.

Luego en la conferencia escrita, Jon Mikel matizaba. Evidentemente, todos los artistas sufren en algún momento del proceso, es parte de él, pero es importante disfrutar con lo que se hace. Lo ha tratado de aplicar conscientemente en el trabajo y le ha funcionado. En las siguientes cosas que ha hecho se ha permitido disfrutar y que fuera incluso placentero.

El texto “Sé feliz / Estudia duro” lo ve como un texto de crítica. Comienza describiendo con mucha atención. Es una mirada atenta de los detalles de la fotografía, una forma de escuchar muy atenta a lo que está diciendo un artista. Un acercamiento que no parte de unos a priori, sino de alguien que primero mira.

Cuando lo leyó por primera vez, ésa es la sensación que se le quedó. Cómo lo describo y cómo te pones en la posición del que no sabe lo que está pasando en la foto. Hay un acercamiento desde distintos niveles: después de esa primera mirada se puede ir afinando

si se presta. Son interesantes las distintas hipótesis. ¿Y si fuese un artista mayor?, etc. Es una manera de acercarse al arte.

Es uno de los textos en el que hay menos digresiones. Hay pequeñas digresiones pero siempre se vuelve. Tiene un tono policíaco, de ir descubriendo poco a poco lo que está sucediendo.

