

# De la crítica institucional a las instituciones críticas

Políticas culturales y autogestión en arte  
en el contexto español, 2007-2017



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



Directora: Maribel Doménech Ibáñez  
Codirectora: Teresa Marín García

Autora: Izaskun Echevarria Madinabeitia

Abril 2019



# De la crítica institucional a las instituciones críticas

Políticas culturales y autogestión en arte  
en el contexto español, 2007-2017



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



Directora: Maribel Doménech Ibáñez  
Codirectora: Teresa Marín García

Autora: Izaskun Echevarria Madinabeitia

Abril 2019





# Índice

RESUMEN	9
INTRODUCCIÓN	13

---

## *Primera Parte*

¿POLÍTICA CULTURAL O AUTOGESTIÓN?	
INTRODUCCIÓN	31
<b>1</b> POLÍTICAS CULTURALES	35
1.1 CONTEXTUALIZACIÓN DEL TÉRMINO 'POLÍTICA CULTURAL' EN ESPAÑA	37
1.1.1 CIUDADES MARCA: BILBAO Y EL MODELO GUGGENHEIM	44
1.2 LA CULTURA DESDE DIVERSOS ENFOQUES EN LA ACTUALIDAD	50
1.2.1 LA CULTURA COMO LO COMÚN	57
1.2.2 LA CULTURA COMO MODELO PRODUCTIVO COMPETITIVO	63
1.2.3 ANÁLISIS COMPARADO DE LOS MODELOS	70
<b>2</b> ECONOMÍA Y PROFESIONALIZACIÓN DEL ARTE	77
2.1 ECONOMÍA INFORMAL, SIMBÓLICA Y MONETARIA	78
2.1.1 ANÁLISIS DE LOS CONCEPTOS A TRAVÉS DE DOS OBRAS: <i>HISTORY ZERO Y EUROPIUM</i>	79
2.1.2 ALGUNAS CONCLUSIONES SOBRE LAS TRES ECONOMÍAS	85
2.2 EL PROBLEMA DE LA PROFESIONALIZACIÓN DEL ARTE EN LA ACTUALIDAD	89
2.2.1 LAS ASOCIACIONES PROFESIONALES DEL TERRITORIO NACIONAL	93
2.2.2 EL ESTATUTO DEL ARTISTA	96
2.2.3 LOS OBSERVATORIOS DE LA CULTURA	97
2.2.3.1 Informes y Estudios analizados: algunas conclusiones	99
2.2.4 UN CASO DE ESTUDIO. JORNADA DE CENTROS DE CREACIÓN <i>EN BUSCA DE UN MODELO PROPIO. LOGROÑO, 2014</i>	100
2.2.4.1 Conclusiones sobre En Busca de un Modelo Propio	101
2.3 CONCLUSIONES AL CAPÍTULO: LA FINANCIACIÓN HÍBRIDA COMO PARADIGMA	103
<b>3</b> AUTOGESTIÓN	107
3.1 BREVE HISTORIA DEL TÉRMINO 'AUTOGESTIÓN'	108
3.2 CONTEXTUALIZACIÓN DEL TÉRMINO AUTOGESTIÓN DENTRO DEL CAMPO ARTÍSTICO Y SOCIAL	110
3.2.1 LA AUTOGESTIÓN EN EL ÁMBITO CULTURAL DEL CONTEXTO ESPAÑOL	114

<b>3.3</b>	<b>TIPOLOGÍAS EN LA AUTOGESTIÓN DENTRO DEL CAMPO ARTÍSTICO EN LA ACTUALIDAD</b>	118
3.3.1	GENERANDO VALOR: ¿QUÉ PASA CON LA PLUSVALÍA?	124
<b>4</b>	<b>CRÍTICA INSTITUCIONAL</b>	129
<b>4.1</b>	<b>EL ARTE CONCEPTUAL COMO ORIGEN DE LA CRÍTICA INSTITUCIONAL</b>	131
4.1.1	<b>LAS TRES FASES DE LA CRÍTICA INSTITUCIONAL</b>	134
4.1.1.1	Primera generación	134
4.1.1.2	Segunda generación	137
4.1.1.3	Tercera generación	139
4.1.2	<b>UN CASO DE ESTUDIO. EL MURAC*</b>	
	<b>MUSEO RIOJANO DE ARTE CONTEMPORÁNEO</b>	141
	<b>CONCLUSIONES PARCIALES</b>	145

---

*Segunda Parte*

	<b>DE LA CRÍTICA INSTITUCIONAL A LAS INSTITUCIONES CRÍTICAS</b>	
	<b>INTRODUCCIÓN</b>	151
<b>5</b>	<b>UNA APROXIMACIÓN AL COMISARIADO DESDE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA</b>	155
5.1	<b>PRÁCTICA CURATORIAL O COMISARIADO EN ARTE: CONTEXTUALIZACIÓN DE LOS TÉRMINOS</b>	155
5.2	<b>EL COMISARIADO EN ARTE Y SUS FUNCIONES ORIGINARIAS</b>	156
5.3	<b>EL ARTISTA COMO COMISARIO</b>	159
5.4	<b>LAS PRÁCTICAS CURATORIALES DESDE UN ENFOQUE POSCOLONIAL Y FEMINISTA</b>	160
5.4.1	<b>LA PRÁCTICA CURATORIAL COMO HERRAMIENTA PEDAGÓGICA MÁS ALLÁ DEL MUSEO</b>	164
5.4.1.1	Cuando tu materia deviene desborde. Francisco Navarrete Sitja	165
5.4.1.2	Mujeres Mirando Mujeres y Woman Art House	167
<b>6</b>	<b>PROCEDIMIENTOS PARA UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA Y CURATORIAL</b>	171
6.1	<b>INVESTIGAR, COLECCIONAR: EL ARCHIVO COMO MATERIA</b>	176
6.1.1	<b>UNA PRÁCTICA CURATORIAL A TRAVÉS DE LA OBRA DE RAFAEL TORMO CUENCA Y LOURDES DE LA VILLA</b>	178
6.2	<b>PRODUCCIÓN CURATORIAL A PARTIR DE LA ENTREVISTA PERSONAL COMO HERRAMIENTA</b>	180
6.2.1	REFERENTES EN VÍDEO	181
6.2.2	REFERENTES EN AUDIO	187
6.3	<b>LA FIGURA DEL COMISARIO COMO UNA INSTITUCIÓN CRÍTICA</b>	189
6.3.1	<b>EL PAPEL DE ALGUNOS MUSEOS NACIONALES</b>	191
6.4	<b>CONCLUSIONES AL CAPÍTULO</b>	194

<b>7</b>	<b>PRÁCTICAS ARTÍSTICAS PARTICIPATIVAS</b>	197
7.1	BREVE HISTORIA DEL TÉRMINO 'PARTICIPACIÓN' EN ARTE	201
7.1.1	DESDE LO SINGULAR HACIA LO COLECTIVO EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS	203
7.1.2	EL ÁMBITO EXPANDIDO DEL ARTE	205
7.2	CHAMBRES D'AMIS Y SU APLICACIÓN EN EL CABANYAL (VALENCIA): CABANYAL PORTES OBERTES	207
7.3	ARTE PÚBLICO EN VALENCIA EN LA ACTUALIDAD	209
7.3.1	LAS <i>IMPLOSIONS IMPUGNADES</i> DE RAFAEL TORMO CUENCA	211
7.4	EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS EN POLÍTICAS CULTURALES PARTICIPATIVAS	213
7.4.1	LA CIUDAD COMO CONTEXTO DE LAS POLÍTICAS CULTURALES PARTICIPATIVAS	215
7.4.2	ZAWP BILBAO, UN CASO DE ESTUDIO	221
	7.4.2.1 Análisis del contexto social	227
	7.4.2.2 ZAWP Bilbao como forma de posproducción cultural en un espacio de creación postindustrial	228
7.4.3	CONCLUSIONES PARCIALES: PRIMARY. UN CENTRO DE CREACIÓN EN NOTTINGHAM (UK) COMO CONTRAPUNTO	231
	<b>CONCLUSIONES</b>	<b>235</b>
	<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>243</b>

*Anexos*

---

	<b>ANEXOS</b>	<b>269</b>
1	TRANSCRIPCIONES	270
2	PUBLICACIONES	344
3	TEXTOS Y PROYECTOS CURATORIALES	391



## Resumen

Esta tesis doctoral consiste en un análisis crítico de las políticas culturales en el contexto español de la crisis económica (2007-2017), así como de la autogestión en arte desde su propia etimología, y el desempeño de las asociaciones profesionales de artistas visuales a nivel estatal.

Para ilustrar estas reflexiones sobre aspectos de la política, la economía y la sociedad se van analizando en paralelo algunas respuestas que los artistas contemporáneos han dado a través de sus propias obras, tanto ante la situación de precariedad del sistema del arte español como ante los diversos aspectos económicos que dan cuenta del valor intrínseco de nuestras sociedades, que el arte aprecia como un valor dentro del orden global de la economía. Frente al sistema capitalista que sólo patrimonializa el valor monetario de los objetos, los artistas a través de estos ejemplos plantean reflexiones en torno al valor informal y simbólico, rara vez contabilizado en nuestro sistema económico occidental.

Así, la crítica institucional, desde su propia lógica operativa, se convierte en uno de los temas centrales a analizar, ya que aporta una manera de hacer propia de la crítica desde la producción artística hacia el propio sistema del arte como aquel lugar en el se materializa de manera más visible la desregulación del sistema económico capitalista y sus consecuencias sobre las otras economías.

A partir de aquí, se profundiza acerca de la figura del comisario de exposiciones y su versión desmaterializada presente como prácticas curatoriales, cuya intención pedagógica rebasa los límites del museo y se transforma desde un enfoque poscolonial y feminista en metodologías más cercanas a la educación.

Finalmente, se realiza un breve análisis de los orígenes de esta vinculación entre el arte y lo social que estudiamos a través de la historia del arte reciente, y tratamos de ver cómo se ha trasladado al momento presente mediante un estudio de casos situados principalmente en dos contextos locales (Bilbao y Valencia) que repiensen las prácticas artísticas desde la participación para hacernos conscientes de sus virtudes y riesgos sobre el tejido social y económico; y sobre el propio sistema del arte.

## Palabras clave

políticas culturales, autogestión en arte, crítica institucional, sistema del arte, prácticas curatoriales y artísticas

## Summary

This doctoral thesis consists of a critical analysis of cultural policies in the Spanish context of the economic crisis (2007-2017), as well as self-management in art from its own etymology, and the performance of professional associations of visual artists at the State level

To illustrate these reflections on aspects of politics, economy and society, several responses that contemporary artists have given through their own works are analyzed in parallel; both the situation of precariousness of the Spanish art system as well as with the various economic aspects that account for the intrinsic value of our societies, that art appreciates as a value within the global order of the economy. In contrast to the capitalist system that only patrimonializes the monetary value of objects, artists through these examples raise reflections on informal and symbolic value, rarely accounted for in our western economic system.

Thus, institutional critique, from its own operational logic, becomes one of the central issues to be analyzed, since it provides a way of making the criticism of artistic production towards the art system itself as that place in which the deregulation of the capitalist economic system and its consequences on the other economies materialize in a more visible way

From here, it is deepened about the figure of the curator of exhibitions and its dematerialized version of today's curatorial practices, whose pedagogical intention overtakes the limits of the museum and is transformed from its postcolonial and feminist approach into educational methodologies.

Finally, a brief analysis of the origins of this link between art and the social that we study through the history of recent art is performed, and we try to see how it moved to the present moment through a study of cases located mainly in two local contexts (Bilbao and Valencia) that rethink the artistic practices from participation in order to make us aware of their strengths and risks on the social and economic fabric

## Keywords

cultural policies, self-management in art, institutional criticism, art system, curative and artistic practices.

## Resum

Esta tesi doctoral consistix en una anàlisi crítica de les polítiques culturals en el context espanyol de la crisi econòmica (2007-2017), així com de l'autogestió en art des de la seua pròpia etimologia, i l'exercici de les associacions professionals d'artistes visuals a nivell estatal.

Per a il·lustrar estes reflexions sobre aspectes de la política, l'economia i la societat es van analitzant en paral·lel algunes respostes que els artistes contemporanis han donat a través de les seues pròpies obres, tant davant de la situació de precarietat del sistema de l'art espanyol com davant dels diversos aspectes econòmics que donen compte del valor intrínsec de les nostres societats, que l'art aprecia com un valor dins de l'orde global de l'economia. Enfront del sistema capitalista que només patrimonialitza el valor monetari dels objectes, els artistes mitjançant estos exemples plantegen reflexions entorn del valor informal i simbòlic, rares vegades comptabilitzat en el nostre sistema econòmic occidental.

Així, la crítica institucional, des de la seua pròpia lògica operativa, es convertix en un dels temes centrals a analitzar, ja que aporta una manera de fer pròpia de la crítica des de la producció artística cap al propi sistema de l'art com aquell lloc en el es materialitza de manera més visible la desregulació del sistema econòmic capitalista i les seues conseqüències sobre les altres economies.

A partir d'ací, s'aprofundix a prop de la figura del comissari d'exposicions i la seua versió desmaterialitzada present com a pràctiques curatoriales, la intenció pedagògica de la qual sobrepasa els límits del museu i es transforma des d'un enfocament postcolonial i feminista en metodologies més pròximes a l'educació.

Finalment, es realitza una breu anàlisi dels orígens d'esta vinculació entre l'art i com estudiem de social a través de la història de l'art recent, i tractem de veure com s'ha traslladat al moment present per mitjà d'un estudi de casos situats principalment en dos contextos locals (Bilbao i València) que repensen les pràctiques artístiques des de la participació per a fer-nos conscients de les seues virtuts i riscos sobre el teixit social i econòmic; i sobre el propi sistema de l'art.

## Paraules clau

polítiques culturals, autogestió en art, crítica institucional, sistema de l'art, pràctiques curatoriales i artístiques”

**De la crítica institucional a las instituciones críticas**  
Políticas culturales y autogestión en arte en el contexto español, 2007-2017





# Introducción

## Tema, enfoque y acotación

Esta tesis doctoral trata aspectos del arte que tienen que ver con su propio sistema y funcionamiento interno, comenzando por una contextualización del propio sistema del arte dentro de un sistema global, administrado mediante políticas culturales gubernamentales. Los diferentes análisis sobre este término son de vital importancia para tomar conciencia sobre el lugar que ocupa nuestro ámbito dentro del sistema político y económico global ya que, a pesar de contextualizar esta tesis en España, debemos recordar que el arte contemporáneo está indisolublemente vinculado a un fenómeno global.

Esta investigación surge de la necesidad de conocer en mayor profundidad el sistema del arte y el lugar que ocupan las prácticas artísticas contemporáneas dentro del sistema social, político y económico global, contextualizado en España en la última década (2007-2017).

Los procesos artísticos mostrados son metodologías de conocimiento mediante las que se establece una relación con el entorno que nos permite crear relaciones e interdependencias con otras disciplinas y sistemas de valor en ámbitos completamente distintos. Por eso, en esta investigación se ha dado un valor fundamental a la interacción de diversos agentes sociales en la creación y conformación de los procesos artísticos, como aquel fenómeno social vinculado a comunidades o grupos de acción, no exclusivamente a sujetos como se ha venido entendiendo en décadas anteriores.

La ausencia de un único método de investigación en arte, abre un amplio abanico de posibilidades al pensamiento humanista. Las metodologías que se muestran en esta tesis doctoral dan cuenta de la forma de entender y representar el mundo como un sistema de relaciones que los artistas visuales articulan en una compleja red de relaciones cuya lógica tiene procesos epistémicos específicos.

Para mostrar estos procesos, se han analizado algunas propuestas prácticas personales: proyectos curatoriales, entrevistas en vídeo y publicaciones en revistas académicas. De la misma manera, se han analizado, mediante transcripciones,

ponencias de importantes pensadores sobre modelos de gestión en arte y temas derivados de la producción desde ámbitos vinculados a otras formas sociales de organización en arte.

Esta tesis comprende el análisis de conceptos como autogestión o participación en proyectos artísticos, tanto desde el plano teórico —a partir de la revisión de fuentes bibliográficas— como desde el análisis del trabajo de campo, mediante la compilación y análisis de material grabado, tanto desde la entrevista personal en vídeo, como desde la grabación de audio y posterior procesado de charlas y mesas de debate organizadas por colaboradores a agentes del mundo del arte y la cultura de determinados contextos.

El análisis teórico e histórico de los términos ‘políticas culturales’, ‘autogestión’ y ‘participación’, siempre contextualizado en el territorio del arte, ha sido fundamental como hoja de ruta de esta investigación para definir la práctica curatorial actual. De la misma manera, el análisis teórico del arte conceptual y la crítica institucional son el marco teórico para la práctica artística y curatorial que constituyen un camino ineludible para cualquier proyecto artístico actual.

Las diversas prácticas artísticas y curatoriales autorreferenciales, que se analizan en esta tesis doctoral, suponen una manera de hacer dentro del sistema del arte. Ayudan a enfocar este estudio y esclarecen el valor que aporta el arte contemporáneo al conjunto de la sociedad; lo que pone de manifiesto la necesidad de devolverle el lugar que le corresponde dentro de una escala de valores global, más allá de una economía exclusivamente monetaria.

En este sentido, se hace un especial hincapié en proyectos de carácter colectivo o colaborativo, que nacen desde planteamientos feministas y contextos educativos, que tratan de generar cultura de base y trabajar en claves de contextos situados, y piensan a futuro, aunque a corto plazo tengan una sostenibilidad difícil.

De la misma manera, los modelos alternativos al sistema del arte hegemónico y la historia del arte reciente han sido una de las motivaciones más manifiestas de esta investigación, que mediante obras y procesos propios del campo artístico indagan en esas relaciones y metodologías autorreferenciales, siempre tomando la autocrítica como elemento indispensable de reflexión y, por supuesto, cierto sentido del humor como antídoto.

La tesis tiene una acotación geográfica en el Estado español y temporal, referida a la crisis económica 2007-2017. Su ámbito de estudio abarca la gestión en arte y el comisariado de exposiciones y los procesos de creación desde el punto de vista de las prácticas curatoriales con un sentido crítico.

## Motivación personal

Desde una sensación de agotamiento ante la arbitrariedad que rige el éxito o fracaso de la carrera profesional de muchos artistas, por no hablar de la fragilidad de estas carreras y de la cada vez más voraz industria cultural capaz de metabolizar cualquier pulsión cultural genuina, animada por el objetivo de rentabilizar rápidamente “lo nuevo”; en vista también, del nepotismo que ha imperado en el ámbito del arte y la cultura; y por supuesto, ante la dificultad de llevar a cabo un proyecto ético que tenga éxito en este contexto —sin tener que competir, necesariamente, contra la carrera de otros artistas en el sistema de premios y reconocimientos, dentro de una lógica de excelencia basada en una lógica de embudo—, he buscado formas de producción alternativas en arte.

En parte, porque sé, además, que esos supuestos éxitos no son económicos en la gran mayoría de los casos, sino de reconocimiento social, de prestigio. Y como ya se sabe que del reconocimiento social exclusivamente no se vive, me he propuesto ver otras formas de supervivencia para estar en el mundo sin renunciar a la producción artística desde una perspectiva más ajustada a mis postulados. Para ello, ha sido indispensable abrir las prácticas artísticas y mirar hacia otros lugares, revisar otros roles de artistas dentro de la sociedad.

A partir de un marco teórico ampliamente documentado en la historia del arte reciente y más allá del espacio de la galería y la sala de exposiciones destinada a la exhibición de los discursos artísticos soportados en el cubo blanco, me ha motivado la producción artística en su fase anterior. Y, en este sentido, me he centrado en una práctica curatorial, estudiando los procedimientos para producir conocimiento. En concreto, desde las producciones derivadas de procesos vinculados al vídeo, no sólo como herramienta de promoción de los discursos artísticos mismos, sino como forma de aproximación al objeto de estudio, es decir, al pensamiento de los artistas.

Estos procesos manifiestan el desarrollo de ciertas capacidades para la observación, el análisis y la síntesis de una realidad híbrida, que ha dado como resultado, una necesidad de encontrarse de manera física en el espacio tangible en el que habitan nuestros cuerpos. Debido, sin duda, a la condición virtualizada y aislada de los agentes del ámbito artístico.

Durante las últimas décadas, se ha desarrollado un modelo económico híbrido (público-privado), que ha puesto en marcha un proceso de transformación de un campo artístico que ha sufrido la atomización de sus actores sumiéndose en gran medida en una disolución de su práctica tal y como la conocíamos hasta el momento.

Ya en 2013, vinculada a la educación artística en la etapa de la educación secundaria obligatoria, mi TFM —que ha sido parte de la iniciación a esta investigación y base de la tesis doctoral—, se basó en una investigación que comenzó con la experiencia personal de crear un espacio taller junto con otras 3 personas en el que ofrecimos programación a un público reducido durante cerca de 2 años. El proyecto, denominado *LaEnvidia Casa-Taller* se desarrolló desde 2012 hasta 2014, y aunque tuvo una corta duración, fue tremendamente intenso. Durante el primer año se programaba una actividad abierta al público cada dos semanas.

Su creación surgió de la fuerza colectiva de un grupo de 7 personas que se conformó tras la previa rehabilitación de un local singular muy deteriorado, situado en el centro del barrio del Carmen de Valencia, por parte de algunos miembros que, sin embargo, después apenas tomaron parte en el proyecto posterior. Aquel espacio rehabilitado, tenía como motivación ser no sólo un taller compartido sino una casa que acogiese a sus nuevos miembros.

He tenido varias experiencias de talleres compartidos, pero ninguno tuvo antes la voluntad de ser visible y de dinamizar nuestro entorno cercano como aquel. La experiencia ponía de manifiesto la necesidad de la autogestión en arte en un periodo en el que las estructuras del sistema habían quedado desmanteladas o se presentaban como una caja negra.

Durante el verano de 2013, y como parte de mi TFM, realicé el documental titulado “Una experiencia colectiva. Colectivos artísticos con o sin espacio”. En él entrevisté a 9 colectivos artísticos autogestionados divididos en dos ejes geográficos. Por un lado, el País Vasco, La Rioja y Navarra; por el otro, Valencia. El trabajo mostraba a los propios colectivos, quiénes eran y a qué se dedicaban, dónde se ubicaban, qué tipo de programación desarrollaban, el tipo de público que acogían, cómo era su relación con las instituciones; en definitiva, cómo se autogestionaban y cuál era su visión sobre el concepto “cultura asociativa”.

Este documental era una manera de intentar consolidar el proyecto de *LaEnvidia*. Una especie de espejo para el proyecto que crease redes y puentes con otras comunidades. Por eso el TFM se planteó como un estudio de casos. El objetivo del documental y, en definitiva, del TFM era investigar formas de autoorganización que nos dieran una mayor potencia y nos ayudasen a salir de la precariedad.

*LaEnvidia* era un camino para retomar el mundo de la producción en arte, sin presentar proyectos a nadie, sin plantear posibles a ninguna institución, simplemente, haciendo que sucedieran las cosas. Lamentablemente, muchas experiencias se truncaron al no encontrar, precisamente, un objetivo común, un horizonte compartido hacia el que seguir y las discrepancias en torno a unos objetivos

comunes fueron aumentando. Quizá, no saber gestionar los deseos personales con las necesidades individuales propias y de otros, sumado, desde luego, a la inestabilidad económica y personal de cada uno de nosotros dio como resultado, un final abrupto del proyecto.

Esta tesis doctoral comenzó como manera de dar salida a las insatisfacciones de un campo artístico precarizado, que estaba relegado a un plano residual con respecto a los intereses sociales mayoritarios. Pero también, al empeño por hacer valer una profesión que ha sido invalidada en estos años de crisis económica, en la que las disciplinas artísticas han sido relegadas al último plano de las agendas políticas.

Mi motivación fue porqué el mundo del arte era uno de los más individualistas de los que existen, por eso me han interesado los proyectos colectivos y los proyectos de autorías compartidas. De todas maneras, conviene puntualizar que, a pesar de estudiar los procesos colectivos en la producción artística, el acto de la creación requiere, indudablemente, del recogimiento y el aislamiento necesarios para conectar internamente con procesos personales, antes de ponerlos en común. Estas cuestiones relativas al hecho creativo mismo parecen entrar en conflicto en determinados momentos cuando existen proyectos colectivos en arte.

Con ánimo de explorar otras estructuras orgnizativas más sólidas del ámbito artístico, en 2015, pasé a formar parte de la Asociación de Artistas Visuales de València, Alacant i Castelló, AVVAC como miembro de la junta directiva.

AVVAC tenía una estructura interna muy definida, con cargos y funciones cerradas, lo cual fue en un primer momento tremendamente incómodo (viniendo del tipo de colectivo del que provenía) y en ocasiones, también, poco operativo, ya que dado el carácter voluntarista de la organización sin ánimo de lucro, las tareas se hacían y rehacían desde el principio a cada cambio de junta. Es decir, poner en marcha los mecanismos altamente burocratizados de la nave AVVAC diseñada para navegar por el mar institucional, requería unos cuantos meses de entrenamiento.

La experiencia fue muy gratificante y enriquecedora. El aprendizaje en las tareas de gestión tanto interna como externa y de difusión de contenidos, coordinación, elaboración de memorias, etc. fue muy valiosa. Durante dos años desarrollé tareas como tesorera y en ocasiones representante e interlocutora en algunas reuniones con gestores de las instituciones culturales tanto municipales como autonómicas, lo cual me permitió coger el pulso al estado de la cuestión.

Esta estructura que funciona a modo de sindicato del arte ha sido un lugar de un valor inestimable para observar el sistema del arte desde un punto de vista que me ha permitido hacerme muchas de las preguntas que esta tesis va a tratar de responder.

## Estado de la cuestión

En el campo del arte, existen estudios que han investigado tanto su propio sistema y la autogestión en España, como la participación, en términos generales.

Entre estos estudios destacan *El sistema del arte en España*, un proyecto editorial bajo la dirección del catedrático de Historia del arte en la Universidad Autónoma de Madrid, Juan Antonio Ramírez (2010), que reunió siete estudios de investigadores de diferentes universidades de la geografía española o la tesis doctoral de Blanca Fernández Quesada (2004), *Nuevos lugares de intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965-1995*, que resume los antecedentes del tema de estudio en el contexto estadounidense.

Desde la historia del arte, contamos con *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el estado español (1980 - 2010): la otra historia*, «un proyecto para la difusión y documentación de la historia y situación (...) de los espacios independientes y colectivos de artistas en el Estado español desde 1980 a 2010», de Nekane Aranburu (2010). Este trabajo tiene varias versiones además de la publicación, una de ellas denominada *Archivos colectivos*, que puede verse junto a la web que estuvo disponible entre 2010 y 2011, y un repositorio con una selección de entrevistas grabadas en vídeo en vimeo. Estas referencias sirven como «modelos de autogestión, producción y comunicación para la creación contemporánea que desarrollan una labor fundamental en una época en la que apenas existían infraestructuras» (Aranburu, 2010).

En la misma línea, está la reciente investigación de Julia Ramírez Blanco (2014), *Utopías artísticas de revuelta*, también un referente fundamental que sitúa un momento anterior, más expresamente vinculado a los movimientos sociales y el activismo propiamente dicho que a los movimientos artísticos. Su análisis permite, sin embargo, hacer un recorrido desde el arte hacia lo social y viceversa, que es precisamente el contexto en el que se producen el tipo de prácticas artísticas que presentamos en esta tesis.

Desde el campo de la economía, contamos con un trabajo de investigación único por la obtención de datos a partir de los productores primarios del sector artístico que nos ha situado en el campo de estudio de manera fundamental: *La actividad económica de los/las Artistas en España* (2016) de Marta Pérez Ibáñez e Isidro López-Aparicio; y *Cultura Libre de Estado* de Jaron Rowan (2016) que ofrece un completo análisis de los organismos y agentes que componen el mapa del campo cultural en la actualidad, sus formas jurídicas, funciones y características, así como sus dependencias e interdependencias.

Desde el campo de los movimientos sociales, existen diversos estudios anteriores: *Líneas de ruptura en la crítica institucional* de Transform, Ed. Traficantes de Sueños (2008), *Contracultura y asentamientos alternativos en la España de los años 90: un estudio de antropología social*, de Martín Gómez-Ullate García de León (2004), la serie de publicaciones *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, en sus 8 volúmenes desde 2004 hasta 2014, producido y editado por el MNRCRS; o la Editorial Brumaria en sus múltiples publicaciones.

Concretamente, en el estudio y análisis de las prácticas artísticas desde la autoorganización dentro de la línea de arte público, resistencia y nuevos medios, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, contamos con la tesis de Mijo Miquel Bartual *De la autoformación como práctica instituyente en las metrópolis postfordistas* (2013), que se asienta sobre referentes como *Producción Cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional* (2008), un libro publicado por *transform* como selección de doce textos de entre todos los publicados a lo largo de la historia de la revista *Tranversal*, cuya intención fue «investigar las prácticas políticas y artísticas de la crítica institucional».

Esta tesis doctoral, trata de aportar un entendimiento más profundo sobre cuestiones que tienen que ver con las prácticas artísticas y la crítica institucional, partiendo del análisis de la praxis de algunas iniciativas realizadas por artistas y gestores culturales en distintos lugares del territorio español, durante la última década. Trata, además, de teorizar sobre estas prácticas artísticas en su relación con la situación del propio ámbito del arte y en relación a su contexto, en ocasiones, manifestando abiertamente las dificultades para hacer efectivos los procesos de profesionalización, en un contexto de crisis en España, 2007-2017.

En este sentido, trata de dar respuesta a las problemáticas detectadas, tanto desde el ámbito de la gestión como del arte y entronca con los estudios recientemente presentados, desde un plano tanto teórico como práctico. En primer lugar, analizando la información mediante numerosos diagramas y mapas conceptuales para esclarecer la base teórica expuesta por parte de los diversos pensadores, gestores culturales y artistas, que han sido seleccionados por su contemporanei-

dad, fundamentalmente. Creemos que los problemas actuales requieren ante todo, de soluciones del momento presente.

En segundo lugar, no sólo analizando trabajos de otros agentes del sistema del arte, sino aportando una producción propia, en unos casos publicada ya en forma de artículos científicos y textos en catálogos especializados en arte, bajo la modalidad de tesis por compendio de artículos. En otros casos, mostrando también una producción inédita, compilada en los anexos como resultado de la exploración de los procesos a estudiar del trabajo de campo.

## Hipótesis

En el marco de las sociedades capitalistas, el tratamiento de los Estados cada vez más como empresas —así como de sus instituciones—, ha impuesto una atención casi exclusiva sobre la economía monetaria como único valor del arte, en contraposición con otros tipos de economías más específicos de este ámbito. La práctica artística en este paisaje como actividad económica se ha visto relegada a un lugar incierto, ya que sus productores han quedado desplazados como trabajadores improductivos bajo esta lógica capitalista.

Así como todo tipo de bienes y servicios parecen haber sido democratizados tras su producción industrializada, el arte sigue manteniéndose como un ámbito vinculado a una minoría, relacionado con cualidades de exclusividad, complejidad y autorreferencialidad, que en muchos casos siguen siendo un signo de distinción social. Esta condición ha dado como resultado un artista en activo como sujeto deslocalizado, seguramente no como consecuencia directa pero en la práctica, ha resultado en un autónomo vinculado a un sistema de becas y premios, rara vez con una relación laboral con empresas o instituciones del sistema del arte para las que o en las que sirve; ya que hablar de trabajo no sería del todo acertado, porque pertenecemos a un gremio que en el que aludir a derechos laborales ha sido siempre una utopía.

Para poder destinar su actividad principal a la práctica artística este sujeto deslocalizado no tiene más remedio que vivir en lugares alejados de los centros de difusión y distribución de su trabajo. Al no disponer de una valoración acorde con otra economía real que no sea sólo la monetaria, extraída de su intercambio inmediato, su actividad es difícilmente retribuable dentro del sistema económico actual.



Por eso, una de las cuestiones que vienen al paso es: ¿por qué si la contemporaneidad nos ha brindado todo tipo de objetos y servicios a una gran mayoría, el arte ha sido relegado sólo a los entendidos, coleccionistas e instituciones artísticas? ¿Cuáles son las causas de que la figura del artista y sus producciones no puedan tener cabida en el contexto actual bajo una forma legal y social reconocida y accesible?

El sistema del Arte ha mantenido una fuerte vinculación con su historia reciente en su función como divulgadora de las ideas del poder, monarquía e iglesia, pero ¿por qué los Estados han mantenido esta relación de dominio, si otros bienes han pasado a formar parte de nuestro mundo cotidiano? Tratar de mantener este control sobre el arte nos lleva a pensar en el poder que éste tiene, pero ¿qué es exactamente lo que subyace a la práctica artística que incomoda tanto a los estamentos de poder y a las estructuras sociales actuales? ¿Sería posible normalizar nuestro trabajo dentro de un orden social para salir del estado de excepción?

## Objetivos

### OBJETIVO GENERAL

El marco genérico de esta investigación parte del estudio histórico de ciertos aspectos vinculados al comisariado artístico desde enfoques críticos, que vienen planteándose desde finales de los años 60 hasta nuestros días para poner en relación ese contexto con las prácticas artísticas y las políticas culturales participativas recientes.

### OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Conocer de qué manera actúan hoy los artistas, cómo piensan, cómo se organizan internamente y qué papel desempeñan en el campo social son algunos de los cuestionamientos de esta investigación.

Describir el estado de la cuestión del sistema del arte actual, aludiendo a casos concretos que establecen una primera tipología contextualizada en un estado de crisis sistémica del capitalismo.

Estudiar el sistema económico neoliberal, que se ha impuesto como única forma de relacionarnos con el mundo, para contraponer su estructura con otras lógicas

económicas, en las que el arte viene produciendo valor a lo largo de la historia hasta situarnos en la actualidad.

Investigar el término autogestión y su aplicación en el territorio del arte y analizar el campo semántico vinculado a una terminología específica empleada en esos contextos de la autoorganización en arte para comprender en profundidad las implicaciones que tiene en las relaciones sociales que genera y, en consecuencia, de la economía informal y simbólica que se deriva en su viaje a otros ámbitos de conocimiento y de saberes, como son el social y el empresarial.

Visibilizar las prácticas artísticas que han venido a convertirse en productos inmateriales insertados en un entramado difícilmente sostenible tanto a nivel económico como social para comprobar si existen algunos denominadores comunes en las relaciones de valor entre distintos tipos de economías.

Analizar el problema de la profesionalización en arte desde un análisis económico del campo artístico, mediante un breve análisis comparado de una serie de informes y estudios en torno a la cultura.

Analizar el estado de la cultura a través de herramientas de medición insitucionales para ver en qué nos afectan en su idea de lo que se debe fomentar y de lo que no, que en definitivas cuentas supone a quién subvencionar y a quién no, que es donde radica lo puramente político.

Señalar cómo se realiza la redistribución del dinero público, en qué ámbitos recae, si son personas físicas o jurídicas, qué tipo de agentes son los beneficiarios de las ayudas, y cómo se distribuye en relación con la economía global tanto en su distribución territorial como sectorial dentro de cultura.

Finalmente, analizar el valor que genera nuestro trabajo tanto dentro de un orden de valor informal, simbólico y su repercusión en la economía global del territorio.

## **Metodología**

Para la realización de esta tesis doctoral se ha utilizado una metodología cualitativa, además de una metodología histórica, descriptiva y comparada, junto a la investigación basada en artes.

Confeccionar una metodología específica para poner en relación dos formas de conocimiento ha sido una de las características principales de esta tesis doctoral. El proceso creativo propio del ámbito artístico y sus metodologías como formas de descubrimiento desde un enfoque constructivista nos han permitido elaborar un trabajo de campo personal, aplicando metodologías propias de las ciencias sociales para el análisis de casos de estudio.

La entrevista personal ha sido una estrategia que nos ha permitido poner en relación los procesos de creación propios del arte con otras técnicas ya consolidadas y ampliamente aceptadas por el método científico como es el caso de las ciencias sociales.

La entrevista de investigación social es una herramienta fundamental dentro del ámbito de la investigación. Su objetivo es la construcción de sentido social de la conducta individual o del grupo de referencia de ese individuo. De entre los tres tipos de entrevistas cualitativas (Flick, 2012), las que más se han utilizado en el trabajo de campo han sido las semiestructuradas y las entrevistas en profundidad.

Estas entrevistas han sido vistas desde las singularidades de los artistas entrevistados y su capacidad para sistematizar el proceso mental en procesos epistémicos de acercamiento, comprensión y visibilización/representación de la realidad, entendida ésta desde la noción de relato, como construcción.

La técnica de entrevista en investigación social es especialmente útil cuando lo que realmente nos interesa recoger es la visión subjetiva de los actores sociales, máxime cuando se desea explorar los diversos puntos de vista «representantes» de las diferentes posturas que pudieran existir en torno a lo investigado. (Blasco; Otero, 2008)

Además de aquellas entrevistas en las que ya había un interés personal por reconocer ciertos procesos creativos, éste ha sido un método de obtención de información que posteriormente ha supuesto una fuente fundamental para lograr un material con el que poder comunicar a terceras personas cómo es el pensamiento creativo en arte, dónde radica su especificidad.

El material recopilado, tanto sonoro como videográfico se ha utilizado de diversas maneras, aplicando igualmente procesos de creación artística para reelaborar contenidos a partir de ellos como materiales plásticos.

Mediante esta herramienta, hemos obtenido la información de la que se nutre buena parte de esta investigación. El trabajo de campo ha ido ampliando las fuentes que dan forma al corpus teórico y nos ha llevado a búsqueda nuevas.

También se han transcrito algunas ponencias como las Jornadas *En Busca de un modelo propio* de La Gota de Leche, Logroño (2015 para identificar aspectos en los discursos actuales de algunos gestores culturales que nos han parecido problemáticos, y que de otra manera hubiera sido muy difícil reconocer. Para facilitar la extracción de sentido se han transcrito buena parte de los materiales recopilados, ya fueran de obtención propia o ajena.

#### FUENTES:

Se han consultado ensayos y monografías de diversas disciplinas como la historia del arte, la sociología, la educación, el derecho, la economía, la política y la filosofía. Los temas en torno a los que han versado estas fuentes han sido: crítica, sociedad, medios de comunicación, educación artística, economía financiera, metodología, políticas culturales, gestión cultural y teoría del arte. De entre sus enfoques ha primado sobretodo, el enfoque crítico. Esta bibliografía consultada es sobre todo en español, aunque también hay algunas fuentes en inglés de temas que contextualizan problemáticas globales.

Asimismo, se han manejado numerosos artículos de revistas de investigación y de divulgación; y se han consultado algunos catálogos de exposiciones de arte y monografías de revistas especializadas en arte.

Se han analizado informes y estudios a partir de la recopilación de fuentes primarias como anuarios, informes y estadísticas facilitadas por el Ministerio de cultura, fundaciones públicas, ayuntamientos, gobiernos autonómicos, asociaciones de artistas profesionales y proyectos de investigación vinculados a otras universidades. Aunque el objetivo de esta tesis no es realizar un análisis exhaustivo de estos materiales que hemos recopilado, sí que tenemos una amplia base de datos con documentos de distinta naturaleza que hemos ido consultando.

El tipo de materiales analizados se organizan en las siguientes tipologías: informes, estadísticas y análisis; planes estratégicos autonómicos; anuarios estatales en gasto e inversión en cultura; y, estudios de universidades a cerca de la situación en cultura. Los organismos que llevan a cabo esta exposición de datos y argumentos son instituciones gubernamentales, fundaciones independientes, asociaciones profesionales y equipos de investigadores vinculados a universidades, fundamentalmente.

Finalmente, se han consultado documentos en línea, incluyendo webs, charlas y conferencias y archivos videográficos y sonoros, entre los que se encuentran fuentes inéditas y otras que aún estando obsoletas se han podido consultar parcialmente gracias al empleo de la plataforma [archive.org](https://archive.org).

## Estructura de la investigación

La tesis está dividida en dos partes fundamentales: ¿Política cultural o Autogestión? y De la Crítica Institucional a las Instituciones Críticas.

La primera parte es la parte teórica de estudio del contexto político y económico del sistema del arte, mediante un análisis histórico y de datos objetivos estadísticos. También se incluyen algunos análisis de obras recientes desde la crítica que sirven para clarificar los conceptos, así como numerosos mapas conceptuales para ilustrar lo analizado. Esta parte se compone de cuatro capítulos: Políticas culturales; Economía y profesionalización del arte y la cultura; Autogestión; y Crítica Institucional.

La segunda parte es la que contiene la práctica. A partir de la propuesta de Andrea Fraser a modo de posicionamiento ideológico y de la toma de conciencia de nuestro lugar dentro del sistema del arte se traza un recorrido desde la Crítica institucional como punto de partida de las prácticas artísticas críticas con el propio sistema del arte para plantear las bases del tipo de prácticas curatoriales que queremos desarrollar y los campos a los que las queremos vincular. Esta parte se compone de 3 capítulos: Una aproximación al comisariado desde la práctica artística; Procedimientos para una investigación artística y curatorial; y, Prácticas artísticas colaborativas.

## Capítulos – Apartados

El capítulo 1, Políticas culturales, comienza realizando un análisis del propio término a partir de un contexto amplio, los países de habla hispana para extraer los principales ejes de los contenidos comunes que contiene. Se realiza una contextualización en el ámbito territorial español (1.1), acotando el estudio a los años comprendidos entre 2007 y 2017. Dentro de este apartado se desarrolla ampliamente el concepto de ciudades marca heredado, con Bilbao y el modelo Guggenheim como paradigma (1.1.1).

Seguidamente, se analiza la cultura desde diversos enfoques (1.2), basándonos en dos modelos: la cultura como lo común (1.2.1) y la cultura como modelo productivo competitivo (1.2.2) para finalmente hacer un análisis comparado de los modelos (1.2.3).

El capítulo 2, Economía y profesionalización del arte (2) se compone de tres partes: Economía informal, simbólica y monetaria (2.1.); El problema de la profesionalización del arte en la actualidad (2.2); y conclusiones al capítulo a partir de unas reflexiones sobre la financiación híbrida (2.3).

La primera parte contiene un análisis de los conceptos a través de dos obras: History Zero y Europium (2.1.1); y se extraen algunas conclusiones sobre las tres economías (2.1.2, a partir de estas obras y otros ejemplos. La segunda parte muestra la labor de las Asociaciones profesionales de Artistas Visuales del territorio nacional (2.2.1) orientadas a conseguir el propósito de la profesionalización y da a conocer el Estatuto del artista (2.2.2. También presenta algunos de los Observatorios de la Cultura (2.2.3) existentes en el territorio nacional más importantes, como los de Catalunya y el País Vasco, y la ingente documentación de los estudios que a nivel estatal realizan la Fundación Alternativas y Fundación Contemporánea para conocer sus análisis (2.2.3.1). Finalmente, se presenta un caso de estudio local (2.2.4 cuyo objetivo era la implementación de un centro de producción para las artes que surgió de una asociación, y las conclusiones (2.2.4.1) extraídas tras el estudio del contexto en el capítulo primero.

El capítulo 3, Autogestión (3) analiza el término desde su origen etimológico y su historia (3.1 tomando el socialismo autogestionario como base y su aplicación dentro del campo artístico (3.2. Como cierre, analiza algunas de las tipologías derivadas de la autogestión dentro del campo artístico y concluye con una reflexión sobre la capacidad de generar valor que tiene para preguntarse ¿qué pasa con la plusvalía? (3.3.1).

El capítulo 4, Crítica Institucional (4) realiza un análisis profundo de las claves en torno a las prácticas artísticas que se realizan tomando como referencia la crítica a la institución arte. Para ello se realiza un breve recorrido a través de sus tres generaciones de artistas (4.1.1 para finalmente situar el tema en un caso reciente del contexto español, el MURAC\* (4.1.2).

El capítulo 5, es una aproximación al comisariado en arte desde la práctica artística (5. Aquí, puede consultarse la acotación del tema mediante una definición terminológica (5.1, así como de sus funciones originales (5.2. Tratamos de definir qué es un artista comisario (5.3, concepto que coincide con el recién publicado libro *The Artist as Curator* (2017) y situamos la práctica curatorial desde un enfoque poscolonial y feminista (5.4) como una herramienta pedagógica más allá del museo (5.4.1).

El capítulo 6, Procedimientos para una investigación artística y curatorial (6 comprende los métodos de investigación propios de la curaduría en arte y algunos

procesos artísticos vinculados al archivo como materia (6.1). Plantea la entrevista como herramienta para la producción curatorial (6.2) y resignifica el rol del curador dentro de las prácticas artísticas, necesariamente ya como una institución crítica (6.3).

El capítulo 7, Prácticas artísticas participativas (7) comprende un breve recorrido a través de algunas prácticas artísticas que han analizado otros historiadores, y el análisis de dos casos prácticos situados en dos contextos distintos del territorio español. Se sitúa el tema con una breve historia del término participación en arte (7.1) para a continuación hacer una acotación sobre el ámbito expandido del arte (7.2) como aquel territorio reapropiado por el campo artístico. Se analiza un caso de estudio: *Chambres d'amis* y su aplicación en el Cabanyal (7.3) y se contextualiza en el arte público en Valencia en la actualidad (7.4). Finalmente, se analiza el caso de estudio ZAWP Bilbao como una aplicación de las políticas culturales participativas (7.5).

## Bibliografía

La bibliografía está organizada por secciones. En primer lugar un amplio inventario de libros y artículos entre los que se encuentran tanto artículos en revistas científicas como artículos publicados en blogs personales de comisarios, críticos y pensadores. Entre los libros encontramos algunas referencias a publicaciones que se citan directamente en la tesis como a otros que aún no estando directamente citados han sido consultados y consideramos de gran interés incluirlos para completar un campo de referencias obligado sobre los temas tratados.

En segundo lugar, hemos creado una sección de catálogos de exposiciones y monográficos de revistas de arte, entre los que se encuentran algunas referencias publicadas en línea. La razón para separarlos de la bibliografía general es que es más fácil encontrarlos por título que por autor/es que es el tipo de clasificación de la primera sección.

En tercer lugar, ha sido muy importante elaborar una sección independiente de archivos sonoros y videográficos a esta bibliografía, ya que uno de los materiales con los que se ha trabajado tanto a nivel de análisis como a modo de material plástico ha sido el sonido y la imagen en movimiento. Aquí podemos encontrar una serie de canales en vídeo de algunas instituciones y museos del mundo del arte, así como radios y grabaciones inéditas, tanto personales como de otros agentes de colectivos artísticos.

En cuarto lugar, encontramos la sección de estudios e informes que se compone tanto de los que se publican desde las instituciones del sector cultural (ministerio, observatorios municipales y autonómicos gubernamentales y fundaciones) así como estudios y análisis del estado de la cultura desde organismos independientes como asociaciones profesionales.

En quinto lugar, tenemos las tesis doctorales, algunas de ellas incluidas por estar directamente citadas en el texto y otras por afinidad en la materia investigada. Algunas otras, aunque el tema no parezca similar, aparecen aquí por haber sido utilizadas en los proyectos personales de comisariado que son parte de esta investigación, ya que han sido fundamentales en ese sentido para analizar el pensamiento de algunos artistas a través de sus propias reflexiones.

En sexto lugar, hemos desarrollado una sección de referencias web que se compone de noticias de prensa, información sobre terminología, documentación sobre trabajos de artistas, proyectos que se publican directamente en línea, webs sobre metogología, proyectos curatoriales en línea, revistas y artículos especializados en arte, etc.

Finalmente, encontramos el índice de ilustraciones con todas las imágenes y esquemas incluidos en esta tesis doctoral. Buena parte de las imágenes son esquemas y mapas mentales elaborados expresamente para facilitar el estudio de los temas tratados a partir del análisis de textos de crítica. También incluimos imágenes de autores que ilustran su práctica artística y trayectoria personal, así como imágenes de algunas obras personales realizadas en los proyectos curatoriales y fotos de sala.

## **Anexos**

En el apartado Anexos tenemos tres tipos de documentos: transcripciones, publicaciones y textos curatoriales. Las transcripciones contienen las entrevistas a Ruth Mayoral, directora de ZWAP Bilbao, Tom Godfrey y Niki Russell, gestores en Primary (Nothingham, UK), Maribel Doménech artista y presidenta de la Plataforma Salvem el Cabanyal, e Isidro López-Aparicio artista y presidente de la Union de Artistas de Arte Contemporáneo de España.

La sección Publicaciones contiene los documentos en su versión editorial de tres artículos en revistas académicas y una comunicación de congreso: la comunicación para el Congreso ANIAV II (2015); el artículo publicado en AUSART Vol. 4,



Núm 2 (2016); el artículo publicado en ANIAV Vol.2 (2017); y el artículo publicado en la revista en investigación artística en línea BARAHÚNDA #1 (2018).

Finalmente, la sección proyectos curatoriales y textos comprende toda la producción de entrevistas personales transformadas en textos para consulta en sala de las exposiciones. En esta parte encontraremos un texto inédito para el catálogo de Miren González que nos ha servido para el inicio de algunas reflexiones sobre el rol de la práctica curatorial, los textos de la exposición Diálogos Vol. 1. Lourdes de la Villa & Rafael Tormo Cuenca; y el texto curatorial de *Allò que no sabeu de mi* del mismo artista para la Galería Rosa Santos.

**De la crítica institucional a las instituciones críticas**  
Políticas culturales y autogestión en arte en el contexto español, 2007-2017



---

*Primera Parte***¿POLÍTICA CULTURAL O AUTOGESTIÓN?****Introducción**

En este primer capítulo contextualizaremos y definiremos algunos conceptos clave de la tesis doctoral. Haciendo una revisión del término *política cultural* tomamos la idea como un hecho plural: ‘Políticas culturales’. A partir de las definiciones de algunos gestores culturales tanto europeos como americanos que nos ayudan a centrar la problemática, como del análisis contextual a lo largo de la última década, analizaremos la política cultural en España y las transformaciones del sistema del arte como consecuencia de ello. Realizaremos un recorrido sobre la idea de qué han supuesto las ciudades marca que, a lo largo de la primera década del s. XXI, fueron clave en la reconversión y el desarrollo económico de grandes ciudades postindustriales del territorio nacional. Analizaremos ese contexto para que nos ayude a ver lo que supuso sobre el tejido local y los agentes del arte, de manera que podamos imaginar soluciones alternativas para viejos problemas que mejoren la inminente aplicación de estas políticas en contextos nuevos.

Estudiaremos dos enfoques sobre cultura que actualmente son mayoritarios: el modelo de la cultura como lo común y el enfoque de la cultura como un modelo productivo competitivo. Partiendo de una serie de mapas conceptuales se analizan: por un lado, la propuesta del pensador y agitador cultural Jaron Rowan, que nos propone la cultura como aquello común; y, por otro lado, el Plan Estratégico de Cultura valenciano, elaborado por el equipo del economista cultural Pau Rausell y puesto en práctica en la Comunidad Valenciana desde 2016.

En el segundo capítulo hemos tratado los aspectos económicos de la cultura, especialmente, aspectos de la economía que hoy día son tan difíciles de identificar y valorar

dentro del contexto socioeconómico occidental, pero que son básicos para entender sus consecuencias sobre el tejido cultural, tomando como enfoque la perspectiva de los propios agentes del arte. De hecho, esto es un material de trabajo para algunas obras de arte, especialmente las que entroncan con las generaciones de artistas vinculados a la crítica institucional. De esta manera, veremos expuestos, a través de los lenguajes artísticos, los problemas asociados a los procesos de la profesionalización del arte y la cultura.

Es fundamental en esta parte entender que, frente a la economía monetaria, existen otros tipos de economía como la informal y la simbólica en estrecha e indisoluble relación con la monetaria tan invisibles y poco valoradas hoy día. Para ello, nos hemos apoyado en el análisis crítico de dos obras actuales del arte contemporáneo que muestran las relaciones internas de este triángulo de economías y los análisis de algunos críticos y pensadores tanto del territorio nacional como del internacional que nos brindan aún más ejemplos de los desequilibrios imperantes entre ellas.

En un plano práctico a nivel laboral, revisaremos la labor de las organizaciones dedicadas al análisis del sector cultural dentro del que se encuentra el arte y ofreceremos una relación de estudios e informes realizados en los últimos 15 años, algunos de ellos inéditos. Fundación Alternativas ofrece artículos, informes y documentos de trabajo muy útiles de libre disposición; aportaremos también estudios económicos realizados en el estado español de diversa índole que han tratado de dar soluciones a la situación de precariedad de los productores culturales en el panorama español. Finalmente, podremos ver muy brevemente algunos Observatorios de la Cultura, fundamentalmente los desarrollados en Barcelona y el País Vasco, que constituyen los instrumentos de medición de las políticas culturales gubernamentales para saber cuáles son los cauces y cómo son sus métodos.

En el tercer capítulo trataremos el término ‘Autogestión’. Retomando su etimología, descubriremos su origen en el socialismo autogestionario junto a algunas de sus experiencias políticas más significativas. Veremos cómo este concepto —que como término queda ligado a las demandas de la autoorganización en el trabajo— se ha extrapolado dentro del campo artístico y han quedado vinculadas a la autogestión en cultura.

Aunque son territorios muy distintos los que se analizan tanto en su contexto histórico como cultural, comenzaremos retomando dos obras escritas en la década de 1970 sobre teoría política; momento en el que las principales agrupaciones sindicales y experiencias autoorganizadas de trabajadores tienen lugar. Es, además, una época fundamental en la

cual surge el arte conceptual y la crítica institucional, se formula el arte participativo y se realizan numerosas intervenciones artísticas que se desarrollan fuera de los circuitos institucionales del arte contemporáneo y los marcos establecidos de sus espacios legitimadores.

Así que, será vital acotar qué entendemos por circuitos críticos del sistema del arte para poder analizar nuevos espacios y relaciones interpersonales cuyo objetivo es abrirse a otros ámbitos sociales como veremos en la segunda parte de esta tesis. Para ello hablaremos de los canales y espacios alternativos que adoptan las prácticas artísticas críticas; y para entender el fenómeno de la autogestión en nuestro contexto, revisaremos el artículo *Realidades colectivas en el arte español de la década de 1980* de Jorge Luis Marzo (2017). Finalmente, citaremos brevemente algunos ejemplos extraídos de *Alternative Histories. New York Art Spaces 1960 to 2010* de EXIT ART, como contexto internacional e *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el Estado español (1980-2010)* de Nekane Aranburu, como contexto nacional.

En el cuarto y último capítulo ahondaremos en un concepto que viene siendo utilizado en las artes desde los 70 y que precisamente, derivado del arte conceptual, algunos artistas han incorporado como discurso para combatir el contexto socioeconómico en el que se inscribe el arte y su propia praxis. Desde la teoría del arte revisaremos, en primer lugar, la compilación de textos, *Producción cultural y prácticas instituyentes* (2007), prestando especial atención al artículo de Brian Holmes —*Investigaciones Extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones*. Además, nos apoyaremos en el pensamiento de Peio Aguirre a partir de algunos esquemas realizados tomando como base sus escritos y un texto inédito facilitado por el autor; y revisaremos el texto de referencia de Benjamin H. Buchloh *El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones*.

**De la crítica institucional a las instituciones críticas**

Políticas culturales y autogestión en arte en el contexto español, 2007-2017



# 1 Políticas culturales

La política cultural ha tenido un papel preponderante en lo referente a la construcción de naciones e identidades colectivas en todos los territorios que conforman el mundo occidental ya desde el nacimiento de los Estados nación europeos, aunque «se tiende a ubicar temporalmente la conformación de este campo problemático en 1948 con el fin de las guerras mundiales y la creación del sistema de Naciones Unidas en el marco de la afirmación de los derechos humanos» (Logiódice, 2012, p.62). El cambio decisivo que favorece el surgimiento de las políticas culturales es la crisis de los años 30 y la caída del sistema de división internacional del trabajo. A partir de ese momento, comenzaría un «proceso de transformación en el rol estatal que se extendería por casi cinco décadas» (Logiódice, 2012, p.62).



Imagen 1. Campo semántico del término Política Cultural según sus palabras clave durante la búsqueda de registros en dialnet.net.

Fuente: Elaboración propia

En concreto en Europa, el término política cultural emergió con fuerza a través de multitud de estudios desde finales de los 70 y se desarrolló durante las tres décadas posteriores, hasta la primera década del siglo XXI. Tanto en Europa como en América encontramos definiciones del término que tienen rasgos comunes. Según la Asociación de gestores y técnicos culturales, AGETEC, política cultural es «el conjunto estructurado de acciones y prácticas sociales de los organismos públicos y de otros agentes sociales y culturales, en la cultura (...) como es el sector concreto de actividades culturales y artísticas»<sup>1</sup>. Aunque también, entendiéndola de manera mucho más extensiva, como el universo simbólico com-partido por la comunidad.

En el caso de España nos encontramos con multitud de estudios en los últimos 10 años que relacionan términos muy diversos como se puede observar en la Imagen 1. Como aproximación a este término, hemos rastreado «política cultural» en diversas bases de datos bibliográficas existentes en la red, y a partir de la búsqueda de documentos que contienen este término, se ha configurado la siguiente imagen que contiene el campo semántico elaborado a partir de las palabras clave adyacentes de los miles de registros que existen.

Más allá de lo que las palabras clave nos sugieren en un primer acercamiento, que sin duda nos es útil para entender qué usos han podido establecer terceros con arreglo a este término tan utilizado en los últimos años, recuperamos aquí la definición que la Asociación de gestores y técnicos culturales, AGETEC propone, ya que expone claramente cómo las políticas culturales surgen y se desarrollan a partir de cuatro grandes principios:

el valor estratégico de la cultura como difusor de estándares simbólicos y comunicativos; base en la que fundamentar las identidades colectivas, y por tanto las identidades de las naciones y de los estados; por tener efectos positivos, tanto económicos como sociales, al desarrollar la creatividad, la autoestima y una imagen positiva de las personas y los territorios; y finalmente por la necesidad de preservar el patrimonio colectivo de carácter cultural, histórico o natural (Bonet)<sup>2</sup>

A partir de esta definición, entendemos que éste es un ámbito de profunda influencia sobre la población y, como tal se ha visto como una herramienta vital para la conformación tanto de una identidad colectiva como de cohesión social. Los poderes públicos, conscientes de su importancia ideológica, no se han mostrado neutrales a la hora de definir e implantar estas políticas. Es por tanto motivo de lucha su control y formulación y más concretamente, sus aplicaciones prácticas, ya que implican cuestiones no sólo económicas sino estratégicas. «Las políticas culturales han nacido como políticas de los Estados nacionales, orientadas a su consolidación y legitimación dentro del espacio de su territorio y de las relaciones internacionales» (Bayardo García, 2008, p.17).

<sup>1</sup> Definición oficial que ofrece la página oficial de la Asociación de gestores y técnicos culturales, AGETEC. [http://www.agetec.org/ageteca/politicas\\_culturales.htm](http://www.agetec.org/ageteca/politicas_culturales.htm) [accedido 7 junio 2017]

<sup>2</sup> *Ibidem*



## 1.1 Contextualización del término ‘política cultural’ en España

Es importante hacer hincapié sobre el término *política cultural* para comprender que el hecho de haber desaparecido paulatinamente de las agendas políticas —durante los primeros años de la crisis (2008-2012)—, no ha sido porque ante la ausencia de recursos económicos fuera necesario priorizar derechos de primera necesidad (como la sanidad o la educación) frente a la cultura, sino porque las políticas culturales son un carro de combate sumamente eficaz como forma de poder y de control social. Por lo tanto, podemos suponer que la supresión de ayudas y el desarrollo de políticas culturales que comenzaron a aplicarse en esos años fue una decisión consciente e intencionada.

Conviene recordar aquí, que una gran parte de las competencias y presupuestos de Cultura están transferidas a las comunidades autónomas, aunque la irregularidad de las transferencias autonómicas por territorios dibuja un territorio muy desigual en cuanto a políticas culturales y sus posibilidades de aplicación reales. Es decir, estas aplicaciones quedan supeditadas al grado de autogobierno que cada comunidad autónoma tiene, cuyas consecuencias son evidentes sobre la autonomía de los respectivos gobiernos autonómicos, en relación con la toma de decisiones en la materia en cuestión.

A nivel estatal, el Ministerio de Cultura y Deporte de España perdió su nombre y autonomía una vez más en 2011 para pasar a desintegrarse en uno compuesto: el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, como había sido entre 1995 y 2004, con el primer gobierno del PP. Anteriormente, y en los demás intervalos de gobiernos socialistas, el Ministerio de Cultura y Deporte y el Ministerio de Educación, fueron independientes.

En esta etapa, como consecuencia de la victoria del PP en las elecciones nacionales de 2011, se produjo el cambio en las competencias y estructuras del propio Ministerio de Cultura que, al pasar a llamarse Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, dejó al ámbito de la cultura en una situación de minusvalía con respecto al ámbito de la educación y los deportes. Aunque el área de Deporte siempre ha estado incluida en este ministerio, en esta etapa resultó un tanto perturbador que una de las consignas del gobierno durante estos años de los recortes fuera “la cultura del esfuerzo”, algo que parecía estar impregnado de una intención que nada tenía que ver con lo que —según hemos visto a través de algunos autores—, deberían ser las estrategias de la política cultural.

Para expresar en qué ha consistido la desarticulación del sector y las instituciones culturales en este tiempo, partiremos del análisis del artículo de Fernando Villalonga Cam-pos, publicado en FAES en 2012, *La Cultura Sin Política o el Fin de La Política Cultural*, un artículo que viene a sostener la vacuidad del propio término *política cultural* como línea argumental.

Es curioso leer sus afirmaciones a partir de argumentos que se contradicen entre sí, ya que esto supone una construcción de discurso extraña. Examinando los términos en inglés, *cultural policy* (política cultural, entendida como el diseño del proyecto cultural de una nación) y *cultural politics*, entendiendo en este caso, la cultura como un instrumento de la política, Villalonga (2012) afirma:

La política cultural, tal como la venimos entendiendo, como política de subvención o de intervención desde arriba hacia abajo (y, por tanto, un instrumento de poder del político de turno), ha, por tanto, llegado a su fin. Y ese fin no tiene nada que ver con la crisis. ¡La política de subvenciones no está funcionando! (p.126)

Se nos escapa a qué se refiere por funcionar. Nos faltaría saber para quién o quiénes, para qué y para cuántos es ese funcionar, ya que alude a los cambios tecnológicos y a una nueva economía que según dice satisfecho, parece ser autosuficiente. Sin embargo, sabemos que los nuevos medios han favorecido fundamentalmente a las empresas multinacionales como instrumento de marketing, no tanto a los creadores y las pequeñas y medianas empresas. Aunque hayan facilitado la promoción de sus productos, pareciera que la promoción se hubiese convertido en el único estadio de su actividad económica, sin llegar a ver jamás la plusvalía de sus actividades culturales promocionadas. Es decir, sin llegar a favorecer el crecimiento de una economía real.

De esa idea del fin de la política cultural, brevemente esbozada en su artículo como aquello al servicio de la política, surge la apuesta del exconcejal de Cultura y Deportes de Madrid, Fernando Villalonga, que no sólo nos sirve para reflexionar sobre su breve recorrido en las instituciones madrileñas, sino que, además, nos sirve para explicar cómo el cambio de paradigma que sucedía a nivel estatal ya había comenzado y no tenía nada que ver con la crisis económica. Pero ¿en qué radicó el sistema que hemos tenido hasta finales de 2017?

Debemos llamar la atención sobre la importancia de la reestructuración presupuestaria y de los recursos humanos que se aplicó desde el gobierno en este cambio de paradigma, como una transformación de base ideológica, no económica, como se ha venido argumentando desde los grandes grupos de comunicación de masas durante estos años. La cultura tiene una influencia fundamental en la política, y viceversa, por lo que consideramos que las políticas basadas en los recortes que se aplicaron desde el gobierno estatal han tenido como eje principal desvincular la cultura de la política y, de esta manera, independizar el poder político de sus funciones sociales.

En palabras de Amador Fernández-Savater —quien retoma a su vez el pensamiento de Chantal Mouffe (2007— la política y lo político quedarían perfectamente diferenciados en este sentido. Por un lado, está *lo político* como aquello esencialmente referido al propio significado de la palabra, que podría relacionarse con lo social o lo económico, y se mantendría a un nivel terrestre, humano o cotidiano. Por poner un ejemplo, podría ser aquel lugar que mantiene una esencia vivencial y directa. Por otro lado, está *la política* que como término estaría referido al juego mediático basado en los instrumentos propios de las instituciones como: los espacios, las estructuras o los propios medios de comunicación y sus representantes, así como todo un sistema de agentes involucrados, de intermediarios. Como aquel lugar no directo, como aquel lugar mediático.

En la expresión «el fin de la política cultural» no podía sino esconderse un ataque hacia un sistema que sustentaba un tipo de poder político antagonista. Es decir, cuya intención debía ser dejar de favorecer el empoderamiento de las clases menos pudientes para evitar su acceso a la formación y los medios de producción culturales como estrategia para mantener un estatus quo social, evitando así la movilidad de las clases sociales; desplazando a las personas sin medios económicos a depender aún más de trabajos cada vez más precarios.

El estrangulamiento de las políticas culturales que habían nacido para contribuir en la construcción de comunidades provocó como resultado que, en lugar de relacionarse con valores y herramientas de construcción social, la cultura se viera como un producto basado en las industrias del entretenimiento y el hecho cultural en un acto que se ejercita bajo una pulsión consumista.

En efecto, según la noticia de El País de octubre de 2013<sup>3</sup>, —en la que se resume la actuación de Fernando Villalonga al frente del consistorio madrileño— la retirada de apoyo económico tiene como consecuencia el desastre sobre el tejido cultural autonómico, que en la práctica se traduce en las subidas de tasas para usuarios y la retirada de subvenciones y

<sup>3</sup> [https://elpais.com/ccaa/2013/10/25/madrid/1382686943\\_916456.html](https://elpais.com/ccaa/2013/10/25/madrid/1382686943_916456.html) [accedido 7 junio 2017]

ayudas para los organismos culturales, que consecuentemente, genera que los potenciales productores culturales no accedan a los medios de producción y formación. Pero si pensamos en términos de libre mercado, éste es un hecho que reduce considerablemente la competencia, porque favorece a los que pueden hacer frente a las subidas de los precios y permanecer en ese sistema por sus propios medios.

La consecuencia inmediata es evidente: todo aquel sin medios económicos propios tiene que dedicarse a otra cosa o emigrar si quiere seguir desarrollándose profesionalmente, —tal y como hemos experimentado en el sector cultural en los últimos años—; mientras que aquellos que tienen el apoyo necesario para seguir, siguen. En este sentido, el Estado deja de ser garante del acceso a la cultura para toda la ciudadanía, su única garantía consiste en que este acceso sea un acercamiento como consumidores de una cultura ya producida.

Según está contemplada en el artículo 44 de la Constitución, «los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho»<sup>4</sup>. Entendemos que tutelar el acceso debería ser respaldar económicamente, si esto fuera necesario, pero el artículo es así de escueto y evidentemente se queda raquítico, a día de hoy, porque el tipo de respuesta que se espera por parte de la población es nada más que tener acceso a ésta, lo que nos devuelve a la idea de consumo, no a la de producción.

Pero la pugna por los fondos económicos y de consideración política y social, no sólo se vio en el campo profesional de las artes, sino también en el educativo, cuyos planes docentes tradujeron esta voluntad de desaparición de las artes en una reducción de la carga horaria dentro de los planes de estudios del tramo de la educación obligatoria. Se había extraído la potencialidad del proceso creativo desde las artes y el discurso de la creatividad había sido reapropiado al territorio del emprendimiento para plantear la cultura como industria, como un modelo competitivo similar a otras industrias; lo que venía a derribar la presencia de creatividad sino estaba sustentada por un estímulo lucrativo.

La creatividad se había transformado en una especie de ingenio necesariamente rentable en estos años, y el fomento del espíritu crítico que se planteaba desde el arte, en su aspecto lúdico. Algo que no nos podíamos permitir ni por asomo en tiempos de crisis. Divertirse haciendo algo sólo creativo, ¡qué subversivo!

Al hilo de esta reflexión, traemos a colación las entrevistas de las jornadas *Para quienes disfrutamos trabajando*<sup>5</sup> realizadas por Chinowski Garachana, Adriá Rodríguez y

<sup>4</sup> <http://www.derechoshumanos.net/constitucion/articulo44CE.htm> [accedido 15 junio 2017]

<sup>5</sup> <https://www.museoreinasofia.es/fundacion-comunes/quienes-disfrutamos-trabajando-precariedad-autoorganizacion-trabajo-creativo> [accedido 20 octubre 2018]

Mijo Miquel, cuyo título exhibía esa acidez de quien se reafirma en su precariedad porque, aunque no consiga vivir de su actividad dignamente, se mantiene en el ser profesional a pesar de la negación del sistema que asfixia su posibilidad de existir como tal.

Del cambio de imaginario y de relato simbólico que supuso la ausencia de una política cultural tal y como la conocíamos, surgió el auge por otro tipo de referentes culturales como, por ejemplo, la iconografía del hípster, el emprendedor individual, y runner y con todo ello, la consecuente idea de la superación de metas personales a través de la práctica del deporte y el camino en solitario. Esta estrategia de diseño social —desde otros lugares no destinados oficialmente a la construcción identitaria— dio como resultado el intento de forzar la reconversión de buena parte de los parados del sector cultural en autónomos auto-precarizados. Jaron Rowan profundiza en estos procesos que tuvieron lugar durante estos años dentro del campo cultural en su libro *Emprendizajes en Cultura*.

Una acción artística que venía a cuestionar con humor ese reparto por los recursos económicos del nuevo Ministerio de Educación, Cultura y Deportes fue *REVés. 1er Torneo de Ping Pong para Artistas Plásticos* que tuvo lugar en el espacio autogestionado Magatzems de Valencia en 2009.

Un evento deportivo-cultural que surge del fatídico destino que a nivel institucional los fondos del deporte y la cultura comparten. Los artistas demostrarán sus habilidades desafiándose durante dos días, con una premiación final para el ganador. Paralelamente se inaugurará la exposición con las 16 pelotas de ping pong intervenidas por los artistas participantes. El evento tiene el objetivo también de favorecer el encuentro entre artistas, colectivos y espacios independientes, invitados, con manifestación, a sumarse a la crítica a las políticas culturales y a la escasez de ayudas y subvención para el arte contemporáneo.<sup>6</sup>

No es casual que en menos de 10 años estemos todos corriendo contra reloj atravesados de programas y *gadgets* para competir contra nosotros mismos. La remodelación social a la que hemos sido sometidos en la última década ha sido tal, que podríamos atrevernos a hablar de que hemos presenciado un proceso de entrenamiento de la población mediante la implantación de hábitos de vida saludables como única fórmula vital. Esta especie de adiestramiento militar de las masas, —desplazadas hacia bolsas de precariedad y pobreza— ha estado vinculado, además, a la obediencia al poder establecido y al cumplimiento de la ley sin cuestionamiento ni razonamiento de ningún tipo. Pareciera un proceso de militarización de la población civil. Lo que venimos viendo traducido en un aumento de la violencia.

<sup>6</sup> <https://magatzems.wordpress.com/?s=torneo+de+pin+pon> [accedido 30 de marzo 2018]

Las políticas del deporte, orientadas hacia el entrenamiento físico de los cuerpos han sido una especie de gran enciclopedia de autoayuda para personas víctimas del estrés postraumático al que habían sido sometidas ante el desmantelamiento del estado de bienestar y sus consecuencias traducidas en pérdida de expectativas (falta de seguridad en el trabajo, problemas económicos, ausencia de un proyecto personal de vida, exclusión social, desahucios). Todo esto, sin embargo, no ha sido suficiente para tomar conciencia sobre la situación de sometimiento y control de los poderes políticos y económicos imperantes sobre la población.

Michel Foucault (1978) ya formulada el nacimiento del neoliberalismo en su libro *El nacimiento de la biopolítica*, en el que describía aquellos procesos de domesticación y control de los cuerpos y de la vida desde la hegemonía del poder. El pensamiento de Foucault supone un cambio en el enfoque del problema social, ya que lo plantea como aquella realidad construida a partir de los mecanismos de control: la vigilancia y el castigo. A partir de ahí, distingue dos formas de control sobre la vida desde una perspectiva política: por un lado, las que se dirigen al dominio del cuerpo a través de la disciplina del saber oficial, y por el otro, la noción de biopoder, como forma de tecnología complementaria que ejerce dominio sobre grandes cuerpos poblacionales.

Para Foucault, el poder es la capacidad que tiene un determinado sujeto de imponer su verdad, como la verdad para el otro. El poder crea la verdad, lo que existe es la verdad que el poder puede repetir hasta que un sujeto lo cree como su verdad. Tiene el poder de imponerla y sofocar otras verdades posibles. Utiliza todo lo que pueda encontrar para penetrar en la conciencia de los sujetos y sujetarlos. (Vásquez Rocca, 2012, § I.I.5).

Así, presenta el neoliberalismo como una de estas prácticas, aunque yendo más allá del concepto de ideología, ubicándolo como una técnica gubernamental. Según afirma, el neoliberalismo más que reprimir produce realidad..

Ya en Deleuze, cuando se plantea el paso de las sociedades disciplinarias a las sociedades de control, se muestra cómo el modelo de la fábrica es sustituido por la forma empresa, siendo esta última “un alma” que instituye en los individuos una rivalidad interminable a modo de sana competencia, por lo que contraponen unos individuos a otros y atraviesa a cada uno de ellos, dividiéndolos interiormente. El principio modulador es aquel en el que los salarios deben corresponderse con los méritos. El hombre ya no está encerrado sino endeudado, busca desesperado la formación permanente, se moviliza, se desplaza todo el tiempo, se flexibiliza, ante la proliferación de la forma empresa a nivel social y molecular. (Vásquez Rocca, 2012, § II.I.).

Este neoliberalismo como subjetividad se contrapone con un neoliberalismo formal, que alude a ciertas formas de gobierno basadas en una reducción de la esfera pública mediante privatizaciones. De hecho, el relato de superación personal constante como horizonte vital planteado a partir de ese modelo cultural basado en «la cultura del esfuerzo» fue aquello de que esforzándonos llegaríamos a conseguir una vivienda y un trabajo con un salario digno, algo que evidentemente, entró en crisis porque nunca sucedió.

Cuando en mayo de 2011 estalló el 15M, se pusieron en tela de juicio aquellos postulados que sólo parecían tener vigor para unos pocos elegidos de la sociedad. Esos pocos para los que incluso, el esfuerzo no era necesario, ya que ostentaban puestos de reconocido prestigio sin haber pasado por la cada vez más estrecha senda de méritos y títulos universitarios, premios y concursos que se requerían para la mayoría social.

Lo que abrió el 15M, antes del cambio político en España en 2011, fue el cuestionamiento de una serie de verdades construidas en torno al conocimiento y el saber, que hizo, especial hincapié sobre la figura de las instituciones y de los expertos en el territorio de la cultura. La crisis económica puso de relevancia la arbitrariedad en el acceso a los puestos de control y poder del sistema social ya que, en esos años, miles de investigadores y titulados universitarios tuvieron que emigrar del país, si querían poder seguir desarrollando su carrera profesional ante la imposibilidad de conseguir contratos dentro de España. La incapacidad del sistema para dar cabida a trabajadores cualificados en las más diversas disciplinas ponía de relevancia que, en el diseño de sociedad que se había instaurado se había paralizado el ascensor social.

Esta crisis del sistema mismo de legitimación dentro del ámbito cultural pone de manifiesto el reajuste que actualmente se está llevando a cabo tanto en el ámbito de la cultura como específicamente en el de las artes visuales, como veremos cuando tratemos en profundidad el problema de la profesionalización del arte.

Actualmente, existen dos tendencias que ponen de manifiesto estas carencias que el propio sistema educativo presenta en cuanto a una formación artística de calidad, orientada al entendimiento de los procesos internos del pensamiento artístico: la falta de capacidad interpretativa y sentido crítico ante las manifestaciones artísticas por parte de una gran mayoría de la población; y, la incapacidad para emitir un juicio de valor fundamentado ante una manifestación cultural o artística. Estas carencias ponen de manifiesto un sistema educativo que lleva décadas sin profesionales cualificados suficientes al frente.

### 1.1.1 Ciudades marca: Bilbao y el modelo Guggenheim

Las políticas culturales de los últimos diez años, que hemos analizado en el apartado anterior que nacen de la aplicación y desarrollo del neoliberalismo, se asentaron sobre la idea de las ciudades marca, desarrolladas entre finales de los noventa y principios del s.XXI en el territorio español. Esa idea de la ciudad como marca comercial, como entidad unitaria y espacio comercial dentro de los destinos turísticos internacionales, fue la base que brilló con fuerza durante los siete primeros años del siglo XXI y el leit motiv de unas políticas culturales basadas en la transformación de las ciudades españolas mediante la reconversión de la cultura como principal motor económico.

Partiendo de esa idea que viene retumbando sobre las ciudades postindustriales del territorio español desde que iniciáramos el siglo XXI tenemos el caso de Bilbao como fenómeno paradigmático explicitado particularmente en el modelo Guggenheim. El Museo Guggenheim Bilbao se vio como la gran oportunidad para reflotar la crisis económica que desencadenó el desmantelamiento de la industria pesada de la zona. Altos Hornos de Vizcaya, AHV fundada en 1902, había sido un polo industrial de grandes dimensiones a lo largo de todo el s. XX.

La transformación urbana de la ciudad durante los últimos veinte años ha sido espectacular. El museo supuso una transformación urbana completa —en sucesivas fases— de toda la zona a lo largo de la ría, a ambos lados del solar de los antiguos astilleros Euskal-duna, lugar en que se diseñó el emplazamiento del edificio. Se desarrollaron planes urbanísticos y se reintegraron edificios singulares, lo que supuso ganar un espacio público a la vieja ciudad donde antes sólo había edificios industriales abandonados. En estos años toda la ciudad, prácticamente todos sus barrios, se han transformado.

El Museo Guggenheim Bilbao constituyó un modelo a seguir, se vio como motor económico por otras muchas ciudades de la geografía española en las que se comenzaron a edificar obras de arquitectura espectaculares como reclamo turístico. Sin embargo, la gestión interna del Museo quedó vinculada a la Fundación Guggenheim y, de entrada, el proyecto no fue bien acogido por una parte del sector artístico del contexto local.

Como contrapartida existía el proyecto ideado por Jorge Oteiza, uno de los mayores exponentes de la Escuela Vasca de Escultura, que proponía la recuperación del antiguo edificio de la alhóndiga para albergar el Centro Cultural de la Alhóndiga, en cuya base proponía el arte como construcción de la persona y por tanto motor de regeneración social



tras el final de la actividad industrial. Muchos de los agentes del arte en aquella época, en torno al año 1997 (año de apertura del Museo Guggenheim) se lamentaban de no haberlo desarrollado.

De hecho, el deseo de vincular la ciudad al mapa de destinos turísticos europeos supuso una realidad bien distinta. Esa apertura hacia el mundo fue llegando a la sociedad de manera irregular. En un texto inédito que escribí en 2005, titulado *¿Estrategia comercial o construcción identitaria del fenómeno artístico en el País Vasco?* me cuestionaba cuál era la función de esa política cultural y qué cabida teníamos los productores culturales en ella. La motivación de este texto fue el encargo que en aquel momento hizo Saioa Olmo —artista e investigadora de Bilbao— a una serie de agentes del campo artístico para un número de la revista *Amasté* con idea de reflexionar acerca de aquella política cultural que se estaba llevando a cabo. ¿Qué capacidad de transformación podíamos tener nosotros, los artistas, en ese entramado?

Aunque el tema me pareció un revulsivo para las conciencias, me planteaba que quizá la marca no lo era todo, y que aún se podía vivir en un “mundo civilizado” sin lucir marcas o lucirse como marca, aunque era consciente de que los analistas de mercado dedicaban todos sus esfuerzos a sistematizar tendencias individuales o colectivas y a reorganizar la vida de los sujetos que habitábamos las urbes. Por fortuna o por desgracia éramos, irremediablemente, parte del engranaje social, cultural y económico. La construcción de la identidad vasca se estaba construyendo en el juego político de la diferencia, desvirtuando el proceso genuino de la construcción identitaria, que entonces ya planteé debería surgir de los movimientos sociales, y que nos venía impuesta por estudios de mercado de una economía global.

En cualquier caso, la visión empresarial que comportaba el uso de un *trademark* para un país como el vasco, con una realidad política convulsa, frivolizaba en torno a un tema al que tal vez no le vino del todo mal perder dramatismo. ¿Sería el principio de una pérdida de conciencia e implicación ideológica para llegar a la construcción de la identidad vasca? Ver en Arco 05 la promoción cultural de Euskadi, en forma de espacios contenedores de arte era espectacular. Y sí, una cuestión que venía al paso era ¿qué cabida teníamos los sujetos productores de arte en ellos y qué criterio conducía la selección de las propuestas artísticas? Aquella imagen de los espacios donde habitaba el arte legitimado estaba al tiempo casi desvirtuada bajo esa forma tan estudiada, bajo la imagen de algo demasiado cercano al concepto de imagen corporativa. Jugar a aquel juego entre mito y realidad parecía ser peligroso por su carácter exclusivo-excluyente, pero era hacia donde caminábamos. Y en aquel momento planteé la necesidad de darle la vuelta a la imagen para mirar detrás de ella y toparnos con la necesidad.

Pero tantos años después, es sorprendente darse cuenta de que aquella apuesta ya estaba lanzada sobre la mesa y de que siguen imponiéndose en la práctica esas mismas políticas culturales. Se sigue utilizando la ciudad como un constructo cultural orientado al turismo. Es un fenómeno que venimos viendo en los últimos años como un fenómeno denominado *turistificación*, denunciado por colectivos de artistas en las ciudades mediterráneas, principalmente, las más densamente explotadas como destinos turísticos. Lo dramático de esta situación es que las pequeñas iniciativas que existían aisladas en comunidades de barrio han quedado atrapadas en un entramado macro, diseñado y completamente articulado desde la administración. Apenas queda algún reducto dentro de las ciudades que no se haya sometido a la legislación vigente.

Parece interesante comenzar tomando en cuenta el caso de Bilbao como ciudad paradigmática en la que el fenómeno Guggenheim causó gran impacto en todas las demás ciudades españolas por su enorme incidencia en cifras sobre la economía de la ciudad —que hizo que se convirtiera en un modelo a seguir— pero ¿qué sucedía mientras tanto con el tejido del sistema del arte local?

La exposición *La Torre Herida por el rayo* llevada a cabo por el Museo Guggenheim Bilbao en 2000, comisariada por Javier González de Durana significó, tres años después de la inauguración del polémico museo ubicado en los antiguos Astilleros Euskalduna de Abandoibarra, una tímida, pero importante apertura del arte vasco a sus salas. Aunque *La Torre herida por el rayo* fue también una novela de Fernando Arrabal, premiada en 1982 con el Premio Eugenio Nadal —que contaba la vida de dos ajedrecistas mientras competían en un campeonato mundial de ajedrez— parecía no tener ninguna relación, aunque el título fuera exactamente igual.

La muestra en ninguno de sus textos mencionaba este hecho que ahora encuentro ineludible; el texto ni mencionaba la novela de Fernando Arrabal ni hacía alusión alguna al hecho de ser una colectiva de artistas vascos de una determinada generación, dentro del transatlántico norteamericano Museo Guggenheim Bilbao afincado en los antiguos astilleros Euskalduna por los siglos de los siglos.

El paradigma del que parte esta exposición es el mito de la Torre de Babel. Su imagen representa de manera ejemplar todos los intentos del ser humano por superar las limitaciones que la Naturaleza (divina o biológica) le ha impuesto. La Torre (como cualquier otra obra humana), al principio, para erigirla, requiere Seguridad; después, al contemplarla, provoca Orgullo y, por último, puede degenerar en Soberbia. Ese es el momento en que el Fracaso (el Rayo), en forma de Confusión, o la Decepción por medio de la Insatisfacción, hacen acto de presencia y todo puede desmoronarse, para dar inicio a otra “torre” (otra ambición, otra meta, otra ilusión) diferente.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/la-torre-herida-por-el-rayo/> [accedido 15 julio 2018]

Quizá, sí que podríamos encontrar un paralelismo entre los artistas que participaron en aquella muestra y cómo a través de sus obras hablaban de sueños frustrados y mitos que indudablemente hacían un guiño a las metáforas afiladas, como la de Sísifo que planteaba el artista Javier Pérez; u obras brutales como la de Ruiz de Infante que nos trasladaban a un territorio en estado de sitio, revelando un clima bélico tras lo oculto de sus recovecos; obras llenas de belleza y fragilidad como las de Javier Pérez y absoluta elegancia y vacío existencial como las de Mabi Revuelta, que transmitían en su conjunto un espíritu social atrapado por la confusión y la angustia.

El título de la exposición también tenía un subtítulo: *Lo imposible como meta*. A mí me sorprendió en aquel momento que tuve que estudiarla y comentarla encontrarme con unos textos tan asépticos. El público me hacía muchas preguntas que no podía responder. Seguramente, el enmascaramiento de las producciones artísticas pretendía generar, conscientemente, un relato despegado de la realidad, pero ¿cómo se podía hacer aquello en medio del clima político y social vasco del 2000?

Según el propio Francisco Ruiz de Infante, su trabajo que se centraba en el terreno del audiovisual y la instalación presentaba espacios claustrofóbicos y oscuros que sumergían al espectador en una experiencia de pesadilla y le conducían en un viaje a través de los rincones de la memoria y el subconsciente<sup>8</sup>. Cuando atravesábamos las salas que ocupaba su instalación se nos cambiaba la cara a todos, ya no cabía la sonrisa ni la complacencia. Ya no podíamos remontar la visita.

¿Cómo se podía elaborar un discurso tan ajeno a la situación económica, vital, política y social del contexto vasco en una exposición de vascos en un museo vasco recién inaugurado, apenas 3 años atrás siendo, además, la primera exposición de artistas vascos? Esta falta de correspondencia dejaba clara sólo una cosa: el proyecto no era un museo de arte vasco ni tenía intención de explorar los discursos locales ni los lenguajes propios del contexto. Así que estaban los que tenían derecho a tener la palabra (el museo y su comisario como representantes del Gobierno Vasco y la Fundación Guggenheim); y estaban los que ejercían su derecho a la palabra fuera de los espacios institucionales. Ni pensar hacer una reflexión en paralelo sobre la exposición en el interior del museo. Ni qué decir los problemas que nos encontramos si nos salíamos del discurso oficial. Podemos aventurar que existía una relación directa para que el museo tuviera contratadas temporalmente a personas tan jóvenes y domesticadas, de las que no se esperaba ningún tipo de contraargumentación o pensamiento propio.

<sup>8</sup> [http://www.maquinasdemirar.es/art\\_rui.htm](http://www.maquinasdemirar.es/art_rui.htm) [accedido 2 de mayo 2018]

Años más tarde, vemos cómo aquel modelo económico y político ha traído otros muchos problemas de tipo laboral. Los despidos a 18 personas de los departamentos de educación y orientación del museo en 2016, tras convocar una huelga para exigir mejoras salariales, fue una decisión avalada por el concejal del Ayuntamiento de Bilbao. Lo que da cuenta del respaldo que desde el principio tienen las decisiones del museo por parte del poder político, determinado en defender este modelo económico. Afortunadamente, en marzo de este año una sentencia favorable publicada por el sindicato LAB, dictaba que hubo ‘venganza’ del museo hacia los empleados de la ETT y tuvo que readmitir e indemnizar a algunas de las trabajadoras.<sup>9</sup>

Es sabido que la Fundación Guggenheim es una fundación artística creada por Solomon R. Guggenheim en 1937 para la promoción del arte moderno y cuenta con varias sedes por todo el mundo. Actualmente, es además una franquicia, hablando en términos económicos. Su primera sede se ubicó en el edificio de Frank Lloyd Wright de la quinta avenida de Nueva York, en 1959 para albergar la colección cada vez más especializada en arte moderno de la familia Guggenheim. Por el contrario, en el caso del Museo Guggenheim Bilbao, el proyecto museístico se realizó de manera que primero vino el contenedor de la mano de la Fundación Guggenheim y posteriormente se introdujo la colección Guggenheim. Posteriormente, se iniciaron algunas tímidas adquisiciones de arte local cuyos artistas tuvieron la gran suerte de jugar en la liga internacional junto a uno de los mayores mecenas del arte a nivel internacional.

Este proceso a través del cual la tercera sede de la Fundación se sitúa finalmente en Bilbao es relatado con todo lujo de detalles por el antropólogo vasco, afincado en EE. UU., Joseba Zulaika. Según el autor, la crisis en la que se encontraba la enormemente endeudada Fundación, a consecuencia de la extravagante gestión de su director Thomas Krens, obligó a buscar una salida económica que proporcionara solvencia. Esto supuso una inminente expansión del proyecto Guggenheim. «Las ciudades del mundo eran para Krens lo que las mujeres para don Juan: accesorios útiles a la hora de satisfacer sus fantasías de poder y conquista.» (Zulaika, 2002, p.100).

Según cuenta Zulaika, Krens le dijo en entrevista personal, que la seducción era su oficio. En palabras textuales declaraba: «no gano dinero, pero consigo donaciones, y lo hago a través de la seducción. Consigo que la gente me haga regalitos de veinte millones de dólares. La seducción consiste en hacer desear a la gente lo que deseas tú, pero sin pedirselo.» (Zulaika, 2002:99). Cabe destacar que el gobierno vasco estaba tremendamente interesado en invitar a Krens a Bilbao, para lo cual lo llevó en helicóptero desde el aeropuerto de Sondika hasta Guernika, por encima del hermoso estuario de Mundaka, ya que

<sup>9</sup> <https://www.publico.es/sociedad/museo-guggenheim-tendra-readmitir-trabajadoras-despedidas-huelga-2016.html> [accedido 12 de noviembre 2018]

consideraron que un viaje por carretera podía ser fatal para las primeras impresiones de éste. «Era habitual que la carretera estuviera bloqueada por el tráfico, obras, o incluso alguna manifestación, cualquiera de estos factores representaría una grave amenaza para la visita.» (Zulaika, 2002, p.98).

En resumen, el empeño tanto de los representantes del gobierno vasco, como del director de la Fundación Guggenheim se materializó en un acuerdo tácito por asociarse y reconvertir tanto la maltrecha economía vasca como la de la fundación en una promesa, una apuesta económica de dimensiones transatlánticas. Sin embargo, a nivel local la aceptación del Museo Guggenheim Bilbao supuso años de proceso. Recomendamos la revisión de la obra *Crónica de una seducción: el Museo Guggenheim de Bilbao* del antropólogo vasco, publicado en 1997 para comprender de manera más completa el proceso de transformación que sufrió el panorama cultural de la ciudad.

Al mismo tiempo, venía desarrollándose una estrategia más consciente y empática con la realidad de la sociedad vasca por parte de algunos artistas y gestores vascos junto a algunas instituciones.

Al menos desde finales de los años sesenta, personas interesadas en el arte se habían movido para promover el Museo Vasco de Arte Contemporáneo. José Luis Merino es testigo de que, en 1968, por ejemplo, ante la oferta del palacio Larrañaga en Elorrio que sirviera de sede, artistas como Miró, Chillida, Tàpies, Vasarély o Dubuffet estaban dispuestos a ofrecer obra. Pero no había dinero para obras de acondicionamiento del edificio y no se hizo nada. Hubo otros proyectos de museo vasco en Gernika (1973) y Sara (1974) (Zulaika, 1997, p.29).

Es importante recordar que el proyecto de Museo de Arte Vasco fue transformándose hasta llegar a ser el proyecto de un Centro de Arte Contemporáneo para San Sebastián, un centro de producción que se presentó en 1982 por el propio lehendakari Carlos Garaikoe-txea que, sin embargo, jamás obtuvo ninguna financiación para llevarse a cabo.

Un equipo de promotores integrado por el escultor Néstor Basterretxea, el músico José Luis Isasa y el arquitecto Rufino Basáñez había recorrido Europa durante un mes visitando los museos y centros culturales de más prestigio. Un aspecto fundamental del nuevo centro debían ser las instalaciones pluridisciplinarias. Hay que señalar que la palabra “museo” estaba ausente del nombre que llevaría el “Centro”, puesto que éste se concebía también como instrumento de trabajo. De ahí que el edificio incluyera un auditorio para setecientas personas, biblioteca, talleres de grabado y artesanía, estudios de grabación sonora y audiovisuales (Zulaika, 1997, p.27).

Este modelo, que se aproxima mucho más a la idea de centro de producción que quizá ha podido ser *Arteleku* en Donostia-San Sebastián posteriormente, supone el modelo de política cultural que entiende el arte y la cultura no como productos de consumo sino como parte del hecho social y base para las identidades colectivas. Por supuesto, en toda esta historia está como trasfondo, también, el proyecto del museo de arte vasco encargado a Jorge Oteiza, que analiza el investigador Iskandar Rementería en su tesis doctoral “Proyecto no concluido para la Alhóndiga de Bilbao. La estética objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación.” dirigido por Ángel Bados, que tuvo, además, formato documental. En él se mostraba el Centro Cultural para la Villa de Bilbao en la Alhóndiga:

Este proyecto pretendía reutilizar los espacios de la antigua Alhóndiga de vinos del ensanche bilbaíno (en desuso desde 1975) y el solar del antiguo colegio Santiago Apóstol para convertirlos en una “fábrica de arte”, en palabras del entonces alcalde, cuyas pretensiones se posicionaban del lado de una “cultura participativa” frente a una “cultura espectáculo”(Rementeria Arnaiz, 2013, p.299).

## 1.2 La cultura desde diversos enfoques en la actualidad

La crisis económica en España ha motivado numerosos ensayos, estudios y análisis sobre la situación de la cultura, tanto desde sus propios agentes culturales como desde el punto de vista de economistas y sociólogos. Pero no sólo la dificultad para consolidar las prácticas artísticas y culturales como una actividad económica han motivado estos estudios, sino que perseguir el entendimiento del propio sistema de la cultura como actividad generadora de sentido y constructora de identidades colectivas ha sido también un impulso motor para muchos agentes del sistema cultural.

Ya que la cultura parece el gran problema actual desatendido durante los últimos años urge acometerlo. Todos los enfoques que veremos en este subcapítulo tienen como elemento determinante el lugar desde el que se mira el problema de la cultura, ya que así definiremos su función y los medios a través de los que se desarrolla y estructura, lo que establecerá su organización interna y sus relaciones hacia el exterior.

Desde el ámbito de la gestión, podríamos analizar la cultura en función del tipo de organización que financia su producción. Según el esquema realizado a partir de las

reflexiones de Jaron Rowan en la Imagen 2, podemos establecer inicialmente tres lugares desde los que se produce la cultura: lo privado, lo público y lo común. A partir de los dos últimos, estudiaremos fundamentalmente los marcos que sitúan las formas de relación interna entre los agentes culturales y cómo se relacionan con el resto del sistema.

Vemos que dentro del sistema público distingue una modalidad estatal y otra no estatal de la cultura. Esta dicotomía es la que posibilitará llegar a un tercer estadio: la cultura como lo común según ese autor que nos interesa especialmente ya que creemos que los agentes de base del sistema cultural están siendo excluidos de la producción cultural y quedan fuera de los procesos sin llegar a instituirse como agentes legítimos.

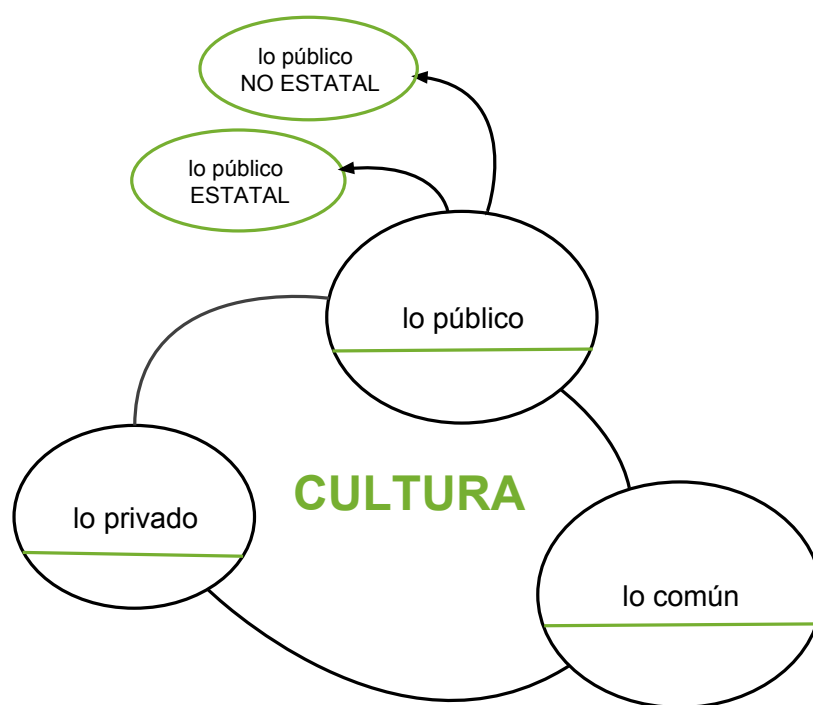


Imagen 2. La cultura como lo común, lo privado y lo público.  
Elaborado a partir de Cultura Libre de Estado de Jaron Rowan. Fuente: Elaboración propia.

Sin embargo, este panorama y el propio contexto en el que ha surgido la cultura de las últimas décadas está siendo cuestionado en estos últimos años. Prueba de ello es la obra de Luis Moreno-Caballud, *Culturas de cualquiera. Estudios sobre democratización cultural en la crisis del neoliberalismo español* publicada en 2017.

Este libro estudia la tensión entre formas de autoridad cultural jerárquica históricamente establecidas y vigentes, aunque a veces zozobranes, y esas «culturas de cualquiera» que reaparecen una y otra vez en lo que va de «crisis económica» en el Estado español. (Moreno-Caballud, 2017, p.28)

De hecho, remontándonos al final de la dictadura en el contexto general del caso español, Guillem Martínez (2012) apuntaba en su texto introductorio de *CT o Cultura de la Transición*, que la autodenominada «Cultura de la Transición» definía su espectro en función de la cohesión social, lo que suponía la condición *sine qua non* para la aplicación de una política cultural que tenía como consecuencia alejar a las prácticas culturales de su autonomía. Es decir, todo aquello disruptivo no podía formar parte de la cultura oficial y de alguna manera los propios movimientos contraculturales fueron neutralizados y asimilados.

Según el autor, ante la falta de una crítica en los primeros años del cambio del sistema político desde la muerte de Franco (1975) hasta 1977, se iniciaba un proceso de desactivación de la función del arte y de la cultura. Un fenómeno que pasó, necesariamente, por la alineación de la cultura con el poder; y por la pérdida de su independencia y autonomía para participar en la gestión económica del sistema (Martínez, 2012).

El objetivo de la «Cultura de la Transición» fue crear estabilidad política y cohesión social, sin embargo, en la práctica no sólo se neutralizó la contracultura, sino que además lo que se impuso fue un sistema de embudo de la cultura de Estado con respecto al arte contemporáneo. Un sistema para unos pocos productores culturales legitimados en base a una lógica de mercado capitalista marcada por las tendencias internacionales.

Partiendo de la muerte de Franco y la mutación del régimen que imponía, podemos entender el devenir de los acontecimientos dentro de la esfera de la cultura y el arte contemporáneo hacia los distintos territorios del Estado. El pacto de la «Transición» supuso la eliminación de muchos de los movimientos político-culturales y sociales, abandonando estos, mayoritariamente, el calado social y la vertebración desde abajo que había supuesto la resistencia antifranquista de los años 60. Se pasó, así, al diseño de un Estado como único ente gestor de estabilidad o desestabilidad a partir de 1978.

Ante este panorama, lo que supone hoy un pequeño milagro cultural es lo no CT, según Martínez (2012):



Lo no CT supone la oportunidad de establecer una cultura no centralizada, que no participe en la estabilidad de ningún proyecto político ni de ningún Estado. Consiste en devolver a la cultura su capacidad de arma de destrucción masiva, de objeto problemático, parcial y combativo, su capacidad de solo ser responsable ante ella misma y no responsable de la estabilidad política de ningún sitio. (p.17)

Contrariamente a esta realidad, hemos visto en el apartado 1.1 que en estos últimos años no se ha hecho una política cultural que propiciara la cohesión social desde el Estado, al contrario, lo que se ha fomentado ha sido la competitividad a partir del principio de escasez de recursos dentro del sector, con los recortes de los servicios públicos y el desmantelamiento de las infraestructuras existentes. Pero la falta de una política cultural, tal como la hemos estudiado, es decir, como garantía de acceso, es una forma de política cultural, igualmente. La propia ausencia supone un posicionamiento. La condición de ausencia y escasez de medios y recursos produce la falta de acceso a personas sin recursos interesadas en la producción cultural y reduce la competencia.

Este panorama propiciado como caldo de cultivo para el desarrollo de la ideología neoliberal ha impulsado un tipo de cultura cuyos parámetros estaban dentro de las políticas del emprendimiento: el desarrollo de viveros de empresas y *startups*, siempre vinculando el impulso creativo a la rentabilidad económica en términos monetarios.

Para terminar de configurar este enfoque, a este panorama hay que sumarle que las manifestaciones contraculturales o directamente consideradas antisistema se enfrentan aún hoy a la Ley Orgánica de protección de la seguridad ciudadana reformulada en 2015, conocida como «Ley Mordaza». Esta ley está considerada por organismos como *Amnistía Internacional* o *Human Rights Watch* como una amenaza directa a los derechos de reunión pacífica y de libertad de expresión. De hecho, numerosos artistas y trabajadores del mundo de la cultura se han visto envueltos en penas de cárcel y han recibido sanciones con elevadas multas por manifestaciones culturales o expresiones artísticas consideradas delito por la fiscalía general del Estado.

En esta sociedad tremendamente reprimida, la falta de libertad de expresión se ha convertido en un signo de nuestro tiempo. Y no podemos sino lamentarnos ante uno de los mayores errores de algunos sectores de los movimientos sociales y de resistencia: dejar en manos del poder un elemento tan decisivo para la construcción de identidades colectivas como lo es la política cultural.

En cierto modo, entendemos este abandono, siendo que las políticas culturales antes de la crisis, según el investigador de la Universidad de Santiago de Compostela, García Bayardo (2008, p.17): «han partido de nociones elitistas y patrimonialistas de la cultura, que siendo practicada y concebida como extraña a las grandes mayorías, debía ser objeto de intervenciones que la difundieran, y facilitaran el acceso y la participación de todos los hombres en la vida cultural».

Afortunadamente, por un lado, podemos afirmar que se ha producido un giro en cuestiones de gobernanza una década después del inicio de la crisis económica, y que la cultura tiene pequeños reductos y va ganando presencia como preocupación en el seno de algunos círculos políticos que insistieron en priorizar otras cuestiones, pensando en la cultura como un lujo que podía esperar.

La falta de entendimiento del problema de la cultura, ha sido fruto de las muchas ideas preconcebidas, consecuencia de las deficiencias del sistema educativo en materia artística y cultural de las últimas décadas, que incapaz de satisfacer los contenidos mínimos de las materias relacionadas con arte, —tanto desde un conocimiento procedimental como desde la historia nacional e internacional— ha producido un contexto social que ha extraído la cultura de su interior como algo prescindible, como un lujo.

Sin embargo, el contexto de la crisis ha permitido el surgimiento de multitud de iniciativas culturales y espacios autogestionados a pesar de todo, como viene siendo habitual. Aunque la necesidad ha dado unas estructuras muy precarizadas, y precarizantes, como analizaremos en Tipologías en la autogestión dentro del campo artístico en el apartado 3.3.

Afortunadamente, esas estructuras han sido mucho más flexibles que los canales institucionales, siendo más permeables a las diversas concepciones e idiosincrasias de los grupos sociales que las han conformado. Así, se han abierto caminos para otros discursos culturales, prestando atención a un enfoque poscolonial que ha reabierto el feminismo de manera contundente.

Por otro lado, uno de los ejes temáticos más recurrentes en los últimos años por parte de la izquierda ha sido la cultura popular, como enuncia el escritor y periodista madrileño Daniel Bernabé. En su artículo *La izquierda y 'Operación Triunfo': una celebración de la impotencia*, publicado en La Marea el 31 de enero de 2018, el escritor, realiza un interesan-

te análisis sobre este problema de enfoque que abre la reflexión en torno a qué denominamos cultura popular y a qué no y porqué.

Los argumentos que esgrime ponen de manifiesto flagrantes contradicciones en relación con una concepción de la cultura de masas, la cultura popular y una concepción elitista de la cultura. De hecho, según afirma, la motivación de sus artículos hacia este tema es «la creciente tendencia en la izquierda a celebrar todo aquello que se considera popular por encima de aquello que se tacha de elitista» (Bernabé, 2018, § 5). Y aclara que, la cultura popular puede no ser masiva, al tiempo que puede haber manifestaciones culturales pop minoritarias, algo que depende directamente de cuestiones de mercado: «que un producto cultural sea masivo solo nos indica su éxito en un mercado, no su categoría de popular» (Bernabé, 2018, § 6).

Las manifestaciones de la cultura televisiva con sus programas de telerrealidad son incluidas dentro de esa cultura popular, de un tiempo a esta parte; se considera que forman parte de nuestro día a día, ya que son manifestaciones culturales consumidas de forma masiva, asumidas como definitorias de nuestra identidad colectiva.

En efecto, tienen mucha mayor consideración social y forman parte de las conversaciones cotidianas en mayor medida que las manifestaciones culturales legitimadas por los especialistas, que han venido a ser vistas como elitistas y así rechazadas por parte de una opinión pública, que según el periodista simplemente responde a una estrategia electoralista por parte de algunos círculos del poder político de la izquierda. Así, lo sostiene en su artículo *Contra el mito de la cultura popular*, publicado en La Marea, el 03 de mayo de 2017.

A partir de estos dos grandes posicionamientos —en cuanto a enfoques sobre la cultura se refiere, el masivo/popular y el minoritario/elitista—, entendemos grosso modo, que la tendencia cultural que proviene de la cultura popular, encarna producciones vinculadas a las tradiciones y el folklore, pero también a la cultura de masas y a los lenguajes de la cultura visual; mientras que la otra cultura, la denominada alta cultura, viene siendo la cultura académica, enraizada en los gustos y costumbres de las clases acomodadas de los dos siglos precedentes.

Podemos traducir estas dos tendencias en dos tipos de dinámicas en función de la organización de los productores culturales y su relación tanto interna (entre sus propios agentes), como externa (con los estamentos de poder y las políticas culturales), como veremos en el siguiente apartado.

Además, y a modo de conclusión, debemos retomar el análisis de Néstor García Canclini sobre lo masivo y lo popular, como aquello que es fruto del impacto que la industrialización y la urbanización (consecuencia de las migraciones) han provocado para que entendamos la cultura popular como un compendio entre los estudios de antropología y los estudios sobre comunicación.

En el análisis que García Canclini realiza en su artículo *Ni folklórico ni masivo. ¿Qué es lo popular?* podemos apreciar la incidencia que ha tenido la confluencia de los diversos enfoques sobre la cultura. Aunque debemos considerar que habla sobre el contexto latinoamericano, muy distinto del español, su análisis nos sirve para entender que la industria cultural tiene un efecto homogeneizador sobre la cultura, como podemos ver en Imagen 3.

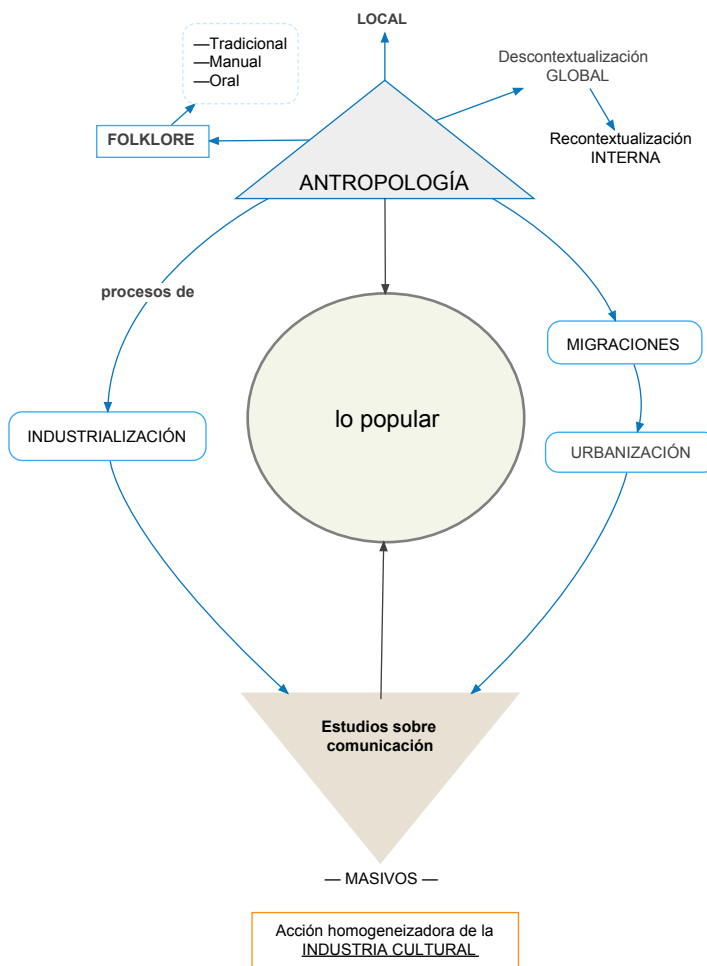


Imagen 3. Qué es lo popular. Elaborado a partir de *Ni folklórico ni masivo. ¿Qué es lo popular?* de Néstor García Canclini. Fuente: Elaboración propia.

### 1.2.1 La cultura como lo común

Comenzaremos este apartado citando el resumen de la contraportada del libro titulado *Política Cultural* editado en Barcelona en 2004, en el que aparece planteado un concepto claro y definitorio de cuál debería ser el objetivo primordial de la política cultural.

Si «la cultura opera como un significante de las diferencias y similitudes en el gusto, la sensibilidad y el estatus de los grupos sociales» la política cultural debería ser la herramienta que sirviera para «tender puentes entre los registros estético y antropológico», entendiendo que, desde el punto de vista de la antropología, «se trata de comprender la manera en que vivimos nuestra vida dentro de esos grupos» (Miller & Yúdice, 2016).

Así pues, poner en práctica este planteamiento supondrá conseguir que la cultura sea un territorio común, que significa que no sólo a nivel simbólico deberíamos reconocer unos mismos códigos, sino que, hablando en términos de producción simbólica, deberíamos poder participar de su elaboración.

*Cultura Libre de Estado* (2016) de Jaron Rowan, analiza la cultura desde diversos enfoques con ánimo de entender los usos que se le han dado para, a partir de ahí, formular ese territorio común. En un sentido general y entendiendo la cultura a partir de su gestión, se plantea, inicialmente, la cultura como aquello producido desde lo público, lo privado y lo común, como hemos visto en la Imagen 2. Sin embargo, este ensayo queda circunscrito al segundo estadio, el de lo público que examina en profundidad para desde ahí, sentar las bases para el desarrollo del tercer estadio, el de lo común.

A través de mapas conceptuales interrelacionados se muestran a lo largo de este apartado, algunas imágenes que tratarán de exponer de manera sintética los planteamientos de la primera parte del ensayo. Como podemos apreciar en la Imagen 4, al inicio de su obra, el autor propone un viaje desde la cultura como problema, como derecho y como recurso hacia la cultura como bien común.

En este mapa se ha representado la tensión entre la delimitación de productores y consumidores culturales a partir de los enfoques de la cultura como derecho, tomando en consideración cómo esto se recoge en la constitución, en el sentido de *acceso* a la cultura; y el enfoque de la cultura como recurso, pensando en ésta como una industria que ofrece unos contenidos, productos o servicios a terceros. Según el autor, el movimiento de una cultura como derecho o como recurso a una cultura como bien común pasa porque la producción y el consumo estén a un mismo nivel. Es decir, que no exista una diferenciación entre con-

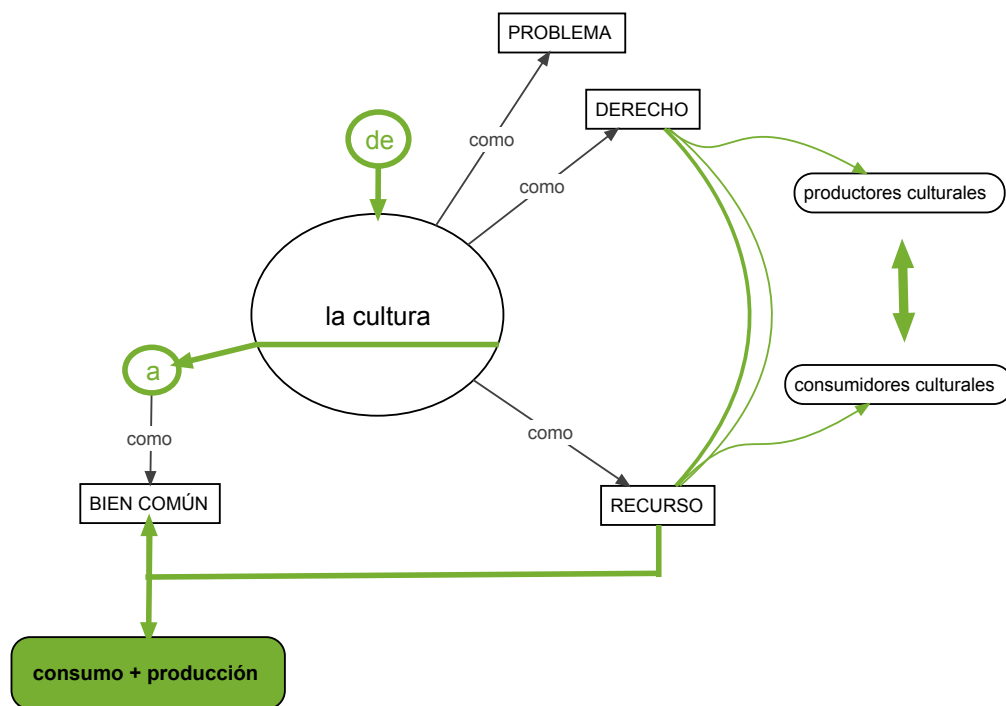


Imagen 4. La Cultura como problema, como derecho y como recurso.  
Elaborado a partir de Cultura Libre de Estado de Rowan, J. Fuente: Elaboración propia

sumidores y productores culturales, que tanto unos como otros contribuyan al desarrollo de la cultura.

Para llegar a esta condición, es básico analizar antes que nada el aparato de lo público, como aquel contexto en el que se produce la cultura, que según podemos deducir, es desde donde deberían surgir las condiciones para el desarrollo de una cultura común.

Así, a partir de la distinción dentro de lo público, que establece lo estatal y lo no estatal, traza sus límites y potencias como elementos propios de sus características según podemos apreciar en las imágenes 5 y 6. Como límites de lo público define, por un lado: su deber de hablar, de interpelar y de mostrarse accesible; aunque también, el no poder permitirse la hiperespecialización; y el no poder ser experimental ni innovador. Como potencias identifica, por otro lado: un sistema de instituciones, espacios, recursos y agentes; y aquello que da voz a distintas comunidades para que éstas puedan producir relatos colectivos; pero también las identidades compartidas y lo abierto, lo transitable y lo desbordable.

Estas consideraciones trazan un perfil generalista sobre la gestión de lo público en términos abstractos y hay que tener en consideración esta condición. En la práctica, este esquema no corresponde a muchos de los modelos culturales que han surgido de lo público, y es que precisamente han sido polémicos ya que éstos responden a proyectos personales determinados, que evidentemente, que en muchos casos han podido no tener buena acogida por parte algunos sectores.



Imagen 5. Lo público. Elaborado a partir de *Cultura Libre de Estado* de Rowan, J.  
Fuente: Elaboración propia

En cualquier caso, es lógico que los programadores culturales que desarrollan su labor en espacios culturales tengan un enfoque, un programa y unos objetivos y líneas de trabajo concretas que respondan a criterios personales. La cultura desde lo público siempre ha contado con estas figuras que han trazado determinadas líneas y han marcado un enfoque siempre bajo ese sello personal. Por ello, la alternancia de estos cargos es lo que ha permitido dar cabida al máximo número de líneas de trabajo y, en consecuencia, a diversos tipos de agentes del sistema cultural dentro de las instituciones públicas.

Y, en este sentido, sí que ha existido una experimentación si los equipos directivos así lo planteaban. De la misma forma que esos límites se reducían considerablemente en función de los programas. Recordemos que este esquema nos muestra las condiciones de lo que idealmente debería ser el contexto público en el que sucede la cultura.

En la Imagen 6 podemos ver enunciada esta dicotomía establecida entre *lo público estatal* y *lo público no estatal*. Dentro de *lo público estatal*, el autor diferencia cinco modelos: la gestión pública, la cogestión híbrida, la gestión cívica, la gestión colaborativa y la gestión comunitaria o común. Así que, a partir de las diversas formas de gobernanza deberemos entender que cada proyecto o centro tiene unas formas de relación tanto internas como externas, tanto entre sus agentes internos como entre otros agentes del propio sistema.

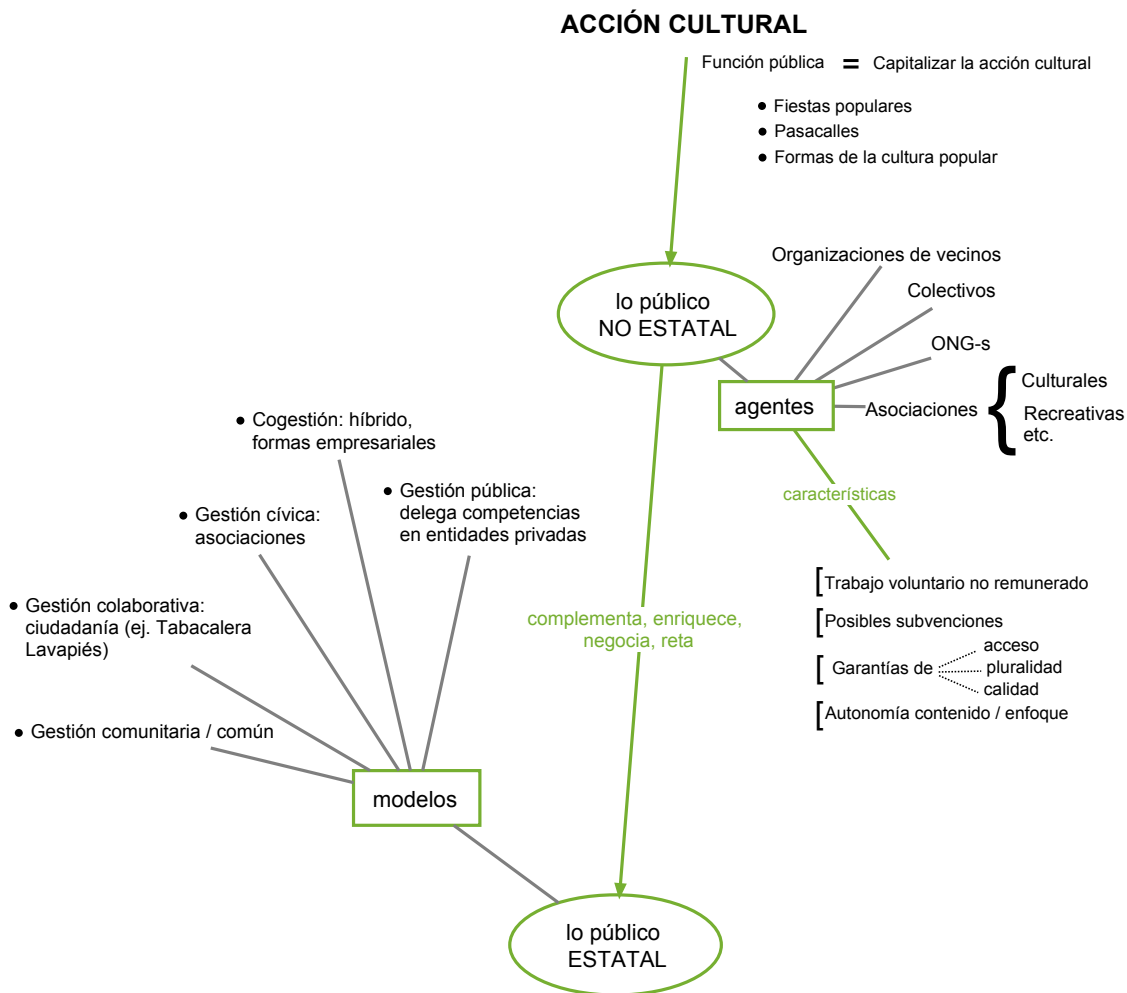


Imagen 6. Lo público estatal y no estatal. Elaborado a partir de *Cultura Libre de Estado* de Rowan, J. Fuente: Elaboración propia



Por ejemplo, en *lo público no estatal* presenta que sus agentes son las asociaciones, las organizaciones de vecinos, los colectivos y las ONG-s. Siempre pensando desde una perspectiva de organización legal, no en su misión ni función o interés social. Lo que sí aparecen como similares entre estos diversos agentes son sus características como: el trabajo voluntario no remunerado, el que existen unas garantías de acceso, de pluralidad y de calidad; el que son autónomas en cuanto al contenido y el enfoque de sus organizaciones; y, además, el que son susceptibles de recibir subvenciones.

Una vez aquí y a partir de este contexto, en el cual la cultura es analizada dentro de los parámetros de lo público, ya sea estatal o no, el autor va más allá para presentar la cultura como aquello común en un sentido global, aquello que tiende a ser un modelo genérico para contextos locales. Un modelo que plantea sumar consumo y producción dentro de un mismo estadio como podemos ver en la Imagen 7.

Considerando las infraestructuras y los equipamientos como bienes comunes, es decir, que pertenecen a toda la ciudadanía que se comprometa en su gestión, este paradigma de lo común aparece como un nuevo modelo de la propiedad. Sus características serían: el no universalismo; el particularismo radical; el no ser de interés general; el tener mecanismos claros de entrada y de salida; y el tener la capacidad de distribuir responsabilidades sobre su gestión.

En esta primera descripción ya quedan planteadas algunos de los problemas que está generando actualmente este modelo. En primer lugar, que siendo un modelo común parece ser sólo común a un grupo social concreto, por lo que esta condición excluyente plantea la mayor contradicción y, por tanto, serios problemas de legitimidad. Si estamos considerando tomar las infraestructuras y equipamientos públicos como bienes comunes, éstos no deberían servir sólo al proyecto político y social de un grupo determinado de la población. Y si esto fuera así, debería quedar claramente especificada la misión de ese proyecto, permitiendo la entrada de nuevos miembros y estableciendo su duración de manera clara.

La propuesta más interesante que lanza el libro es que las instituciones mismas se considerarían infraestructuras del común donde la ciudadanía consumiría y produciría su propia cultura. Esta cultura sería una cultura experimental que generaría pensamiento y espacio crítico e implicaría una distribución del poder, aunque como es natural, también generaría antagonismos.

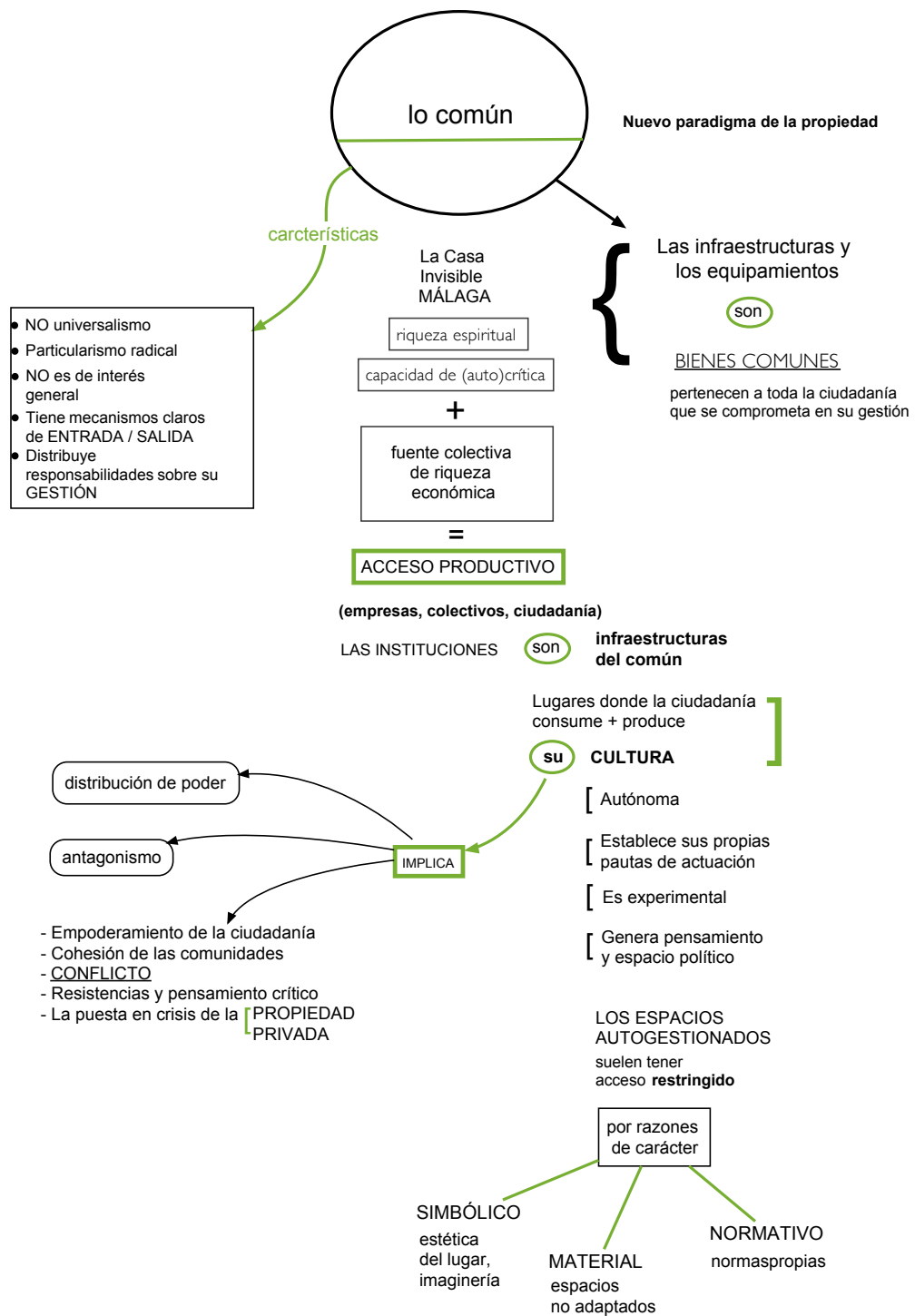


Imagen 7. Lo común. Elaborado a partir de *Cultura Libre de Estado* de Rowan, J. Fuente: Elaboración propia

Este es un modelo que vendría a tratar producir empoderamiento en la ciudadanía y este proceso y la propia cohesión de las comunidades generaría conflictos internos y entre grupos, sin duda. Pero esas resistencias son el germen del pensamiento crítico tan necesario para una evolución social desde la pluralidad. Además, la puesta en crisis de la propiedad privada supondría problematizar el propio contexto político y económico actual. Lo cual, aunque un tanto utópico en su realización y sostenibilidad material, sigue resultando interesante y necesario.

De hecho, espacios y contextos así propician un clima creativo porque cuestiona las fronteras, los límites sociales y las normas; repiensa los modos de relación entre miembros de una misma sociedad y entre sociedades. Es importante hacer notar aquí, que estos esquemas elaborados a partir del análisis del autor son en abstracto y que sólo en su correspondencia con modelos reales tienen sentido. Estos contextos se analizan en este mismo capítulo en el apartado 3.3., y como veremos, no todos tienen el mismo carácter ideológico ni la misma misión.

### 1.2.2 La cultura como modelo productivo competitivo

En este apartado analizaremos, a continuación, la cultura entendida como motor económico y, por tanto, planteada como modelo productivo. Por ello, es importante señalar, por un lado, que el valor estratégico de la cultura como difusor de estándares simbólicos y comunicativos y, en consecuencia, base en la que fundamentar las identidades colectivas, tiene el riesgo de ser utilizado de modo que sus efectos económicos primen sobre sus beneficios sociales.

Por otro lado, al no propiciar inicialmente un contexto de igualdad en el acceso a los medios de producción, la creación de una identidad colectiva queda vinculada sólo a un determinado grupo reducido de agentes del sistema cultural en situación económica y social favorable, cuyos intereses serán parciales, indudablemente, ya que no representarán a una mayoría, aunque liderarán las líneas argumentales y construirán un estatuto de verdad cultural que será asimilada por el resto de manera impuesta.

Analizaremos en este apartado la propuesta marco presentada en el Plan Estratégico de la Cultura, en adelante, PLEC (2016), desde el documento *Propuestas programáticas para un plan estratégico de la cultura* encargado a Econcult por parte de la Generalitat Valenciana.

El éxito de este planteamiento, según el propio documento, radica en el cambio de un modelo de bienestar a un modelo competitivo de la cultura para la consecución de ciertos objetivos derivados de «satisfacer los derechos culturales de la ciudadanía» según reza el texto. Como veremos, su objetivo es «transformar la realidad en la que se sitúa el ecosistema cultural valenciano» a través de la política cultural propuesta.

Desde un contexto autonómico en relación con el contexto nacional, este modelo se plantea como un modelo competitivo de la cultura a partir del enfoque productivo. Veamos qué significa esto. ¿Cómo son presentados esos dos modelos, el pasado y el futuro, del que se viene y hacia el que se plantea ir?

El *Modelo de Bienestar* se plantea como aquel en el que la cultura incrementa la utilidad social de una comunidad, pero en términos de coste de oportunidad supone una carga neta para garantizar su provisión desde una perspectiva transformadora (Rausell, 2017). Es decir, que no se considera suficientemente rentable o útil para los objetivos que se ha marcado el plan estratégico, o no con suficientes garantías. En terminología económica, el coste de oportunidad es el riesgo de no ganar tanto como, o de no conseguir suficientemente el objetivo propuesto —que sería más adecuado para este supuesto—, si se optara por un camino en comparación con otro, que en principio pareciera tener más garantías de éxito, aunque lo de garantías es un decir, ya que todo esto son conjeturas y lo de éxito, igualmente, depende mucho de sobre quién revierta. Y aquí radica el primer problema, ¿para quién se está hablando en este plan?

Según sigue el texto acerca de este modelo de bienestar del que venimos, «la expansión está determinada por las condiciones de provisión de otros servicios públicos (sociales, sanitarios, educativos, etc.». Pero como ya hemos ido viendo a lo largo del capítulo, es falso que la falta de inversión en cultura tenga que ver con una escasez, sino que es una estrategia basada en una ideología neoliberal, cuyo objetivo es el adelgazamiento de las competencias y recursos de las instituciones públicas y el desmantelamiento del poder político establecido, que mediante procesos de privatización favorezca a nuevos inversores y permita el aumento del poder económico y social de la minoría en el poder frente a una mayoría social.

Debemos resaltar aquí que, a partir de esta manera de exponer lo que es el modelo de bienestar, la cultura es vista como un recurso y según ese razonamiento, viene a ser una opción de negocio más. Desde el punto de vista de los agentes que se pueden incorporar a esta nueva industria, no importa qué hacer, no hay diferencia entre montar una tienda de zapatos o una empresa cultural orientada al turismo, ya que el objetivo es la rentabilidad económica tanto monetaria como simbólica.

Si estábamos hablando de la función social de las políticas culturales, se deduce de esta política cultural que no es del todo favorable a una idea de sociedad como un conjunto en el que todos aporten, ya que a pesar de hablar de valores como la educación, la inclusión social o la salud, al supeditar todo ello a un papel diplomático de la cultura—como se ve en el esquema de la Imagen 8— sumado a priorizar la función de la cultura como un motor para el desarrollo económico orientada hacia el cambio al modelo productivo, hacemos extensibles los valores y objetivos de un poder hegemónico al resto de la sociedad. Y, al igual que en el caso de las políticas de los recortes, estas políticas sólo sirven a un sector social muy reducido, que lo utiliza para hacer un uso rentable de la misma, reproduciendo otra vez la trampa de las industrias culturales: aquello basado en el entretenimiento y el consumo.

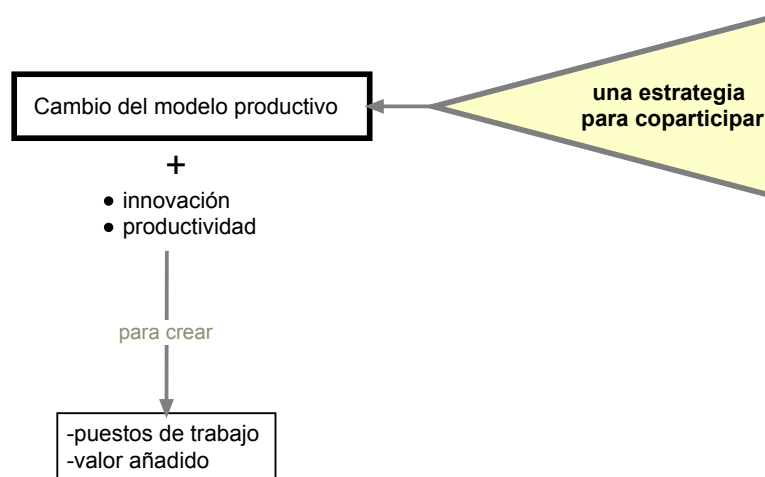


Imagen 8. La estrategia del PLEC. Elaborado a partir del PLEC de Econcult.

Fuente: Elaboración propia

Según el *Modelo Competitivo* propuesto por el PLEC, la cultura se plantea como un sector más. Así, los cambios en el tamaño de la industria creativa tienen efectos sobre el conjunto de la economía, pero en proporción a su tamaño, y es estructuralmente neutral sobre la dinámica global. Los efectos sobre la renta, la productividad y el bienestar no son diferentes de los de cualquier otro sector. En términos de políticas públicas merece o desmerece las mismas ayudas que el resto de las actividades productivas (Rausell, 2017).

Es un hecho que, a partir de este tipo de planteamientos las producciones culturales tienen todas una forma globalizada; se acogen a los formatos y estilos de un mercado global; y tienden a estandarizar las peculiaridades autóctonas de sus características locales generando una acción homogeneizadora. Como nos advierte Bayardo García (2008, p. 17):

«las políticas culturales se han extendido hacia el dominio de las industrias culturales, y más tarde se han vinculado con la problemática del desarrollo. En un contexto de transnacionalización, de expansión del mercado y de reformulación del Estado, su implementación combinó el elitismo con el populismo, y las perspectivas tecnocráticas debilitaron su sentido político».

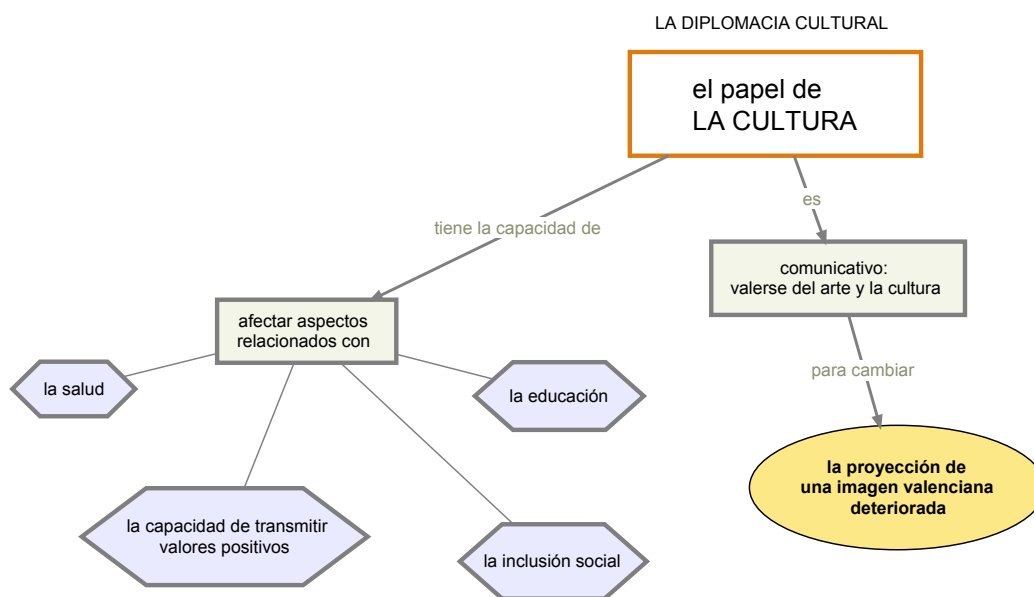


Imagen 9. El papel de la cultura. Elaborado a partir del PLEC de Econcult.  
 Fuente: Elaboración propia

Si la cultura es una industria productiva no queda mucho margen para la experimentación ni la deriva. Si tiene que existir un plan claro de desarrollo rentable, o al menos sostenible de la actividad cultural que ahora se considera una actividad puramente económica, deberíamos empezar a hablar de otra cosa. Quizá de gestión cultural a secas. En ningún momento se habla de centros de producción ni de ayudas a la producción artística porque no se piensa en dotar a los productores culturales de recursos ni en la población como posible productora autónoma.

En este modelo, la política cultural se plantea como aquella estrategia que consiste en la satisfacción de los derechos culturales de la ciudadanía. Su objetivo es transformar la

realidad en la que se sitúa el ecosistema cultural valenciano, mediante el desarrollo de la expresión, la participación y la construcción de las identidades individuales y colectivas, desde arriba, como ya hemos apuntado, considerando a la población como público. En este mismo sentido, se considera a los espectadores o usuarios, es decir, al público como un público interactivo, pero en un sentido muy concreto. Dentro de una lógica de industrias culturales deslocalizadas y precarizadas basadas en la figura de los *prosumers*, los productores-consumidores son agentes que producen contenidos gratis.

Podríamos pensar desde aquí, en el Marketing 3.0<sup>10</sup> que planteaba Philip Kotler, cuando hablaba de los tres estadios del marketing digital, especialmente del 3.0. En el primero, el 1.0, definía lo que conocemos por una empresa al uso que tiene una cartera de clientes a los que vende periódicamente sus productos, les envía información sobre novedades y simplemente espera su respuesta. En un estadio 2.0 la empresa se interesa por sus clientes y sus necesidades a partir de análisis de grandes bases de datos, pero no entra en contacto con ellos. Sin embargo, en el Marketing 3.0 el objetivo de la empresa empieza a ser participar de las preocupaciones de los clientes (o dar a entender eso, mejor dicho. Así, comienza a apelar directamente a su conciencia.

Es por ello, que ya llevamos tiempo viendo las estrategias de muchas empresas que se muestran “sensibles” ante temas como la ecología o la igualdad, la pobreza infantil, la escasez de agua en el mundo, etc. En vista de esta aparente conciencia social, el grado de implicación de los clientes de una empresa es tal que se convierte en compromiso y pasan a sentirse parte de ella. Así, muchos de ellos se convierten en desarrolladores de productos e incluso de marcas, convencidos como están de que los valores de la empresa son los mismos que los suyos propios. Este estadio es lo que se denomina *cocreation*, la creación compartida entre usuario-empresa.

La cultura podría ser un claro ejemplo de este tipo de Marketing 3.0 ejercido por parte del que aplica estas políticas culturales de manera que tendería a considerar a la población como *prosumers* en el mismo sentido que el Marketing 3.0 considera a sus clientes partícipes de los procesos de creación compartida de productos de su empresa. No sólo participan en el diseño y desarrollo de los productos, sino que, además, promocionan los productos a través de las redes sociales convirtiéndose en hombres y mujeres anuncio. Estos procesos que ya nos parecen normalizados en nuestro día a día son parte de una estrategia comercial neoliberal global que abarca todos los ámbitos de nuestra vida como vemos en este modelo.

<sup>10</sup> <http://marketingyservicios.com/el-marketing-3-0-segun-kotler/> [accedido 17 de julio 2018]

Según vemos en la Imagen 9, que resume algunas de las características del PLEC, su finalidad parece ser la de tener un efecto activador del tejido empresarial, lo que no debería suponer ningún problema si partiéramos del supuesto de igualdad, es decir, que todas tuviéramos una empresa, pero, en realidad, las ayudas están diseñadas para favorecer a unos perfiles determinados y los proyectos subvencionados finales tienen como condición la estabilidad de la empresa. Así que, de entrada, parece ser una política diseñada para un sector muy concreto, el del empresario cultural con trayectoria.

Hasta aquí, parece que la propuesta tuviera un claro perfil hacia el emprendimiento; pero estas ayudas están destinadas a empresas ya constituidas y con una antigüedad mínima de dos años. Volvemos entonces a una política del acceso a la cultura, que sin embargo no vemos en la formulación en la que se habla de ciudadanía y derechos de acceso a la cultura. Volvemos a un modelo antiguo: el de las industrias culturales, el que propone la cultura como industria que parte del supuesto de que sus productos son elementos de consumo y la ciudadanía su destinatario.

Las tareas del PLEC son: la reconstrucción y fortalecimiento del tejido económico de los sectores culturales y creativos; la democratización de la participación cultural mediante la conexión con el ecosistema educativo y la promoción de la igualdad de género; la internacionalización y proyección exterior de la cultura y la creatividad valenciana; la territorialización, integración y descentralización de las dinámicas culturales y creativas, y la normalización de las propuestas en lengua propia; la apertura a nuevos modelos de cooperación y gobernanza de las políticas culturales.

En ese salto de la política cultural que nace de manera trazada a las manifestaciones culturales de base volvemos a reconsiderar, que pese a la bondad y belleza de las palabras hay que reconocer el conflicto tanto en el acceso a este modelo para la sociedad en calidad de productores culturales, como en la idea de territorio. Es decir, en qué se define esa puesta en práctica de la teoría, cómo se recibe, qué repercusión alcanza dentro del territorio y qué tipos de cohesión social posibilita.

Por ello, prestaremos una atención especial sobre la labor del nuevo Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana (CMCV para ver de qué manera se ha intentado revertir este plan en un primer acercamiento, un tanto problemático ya que favorece el tejido



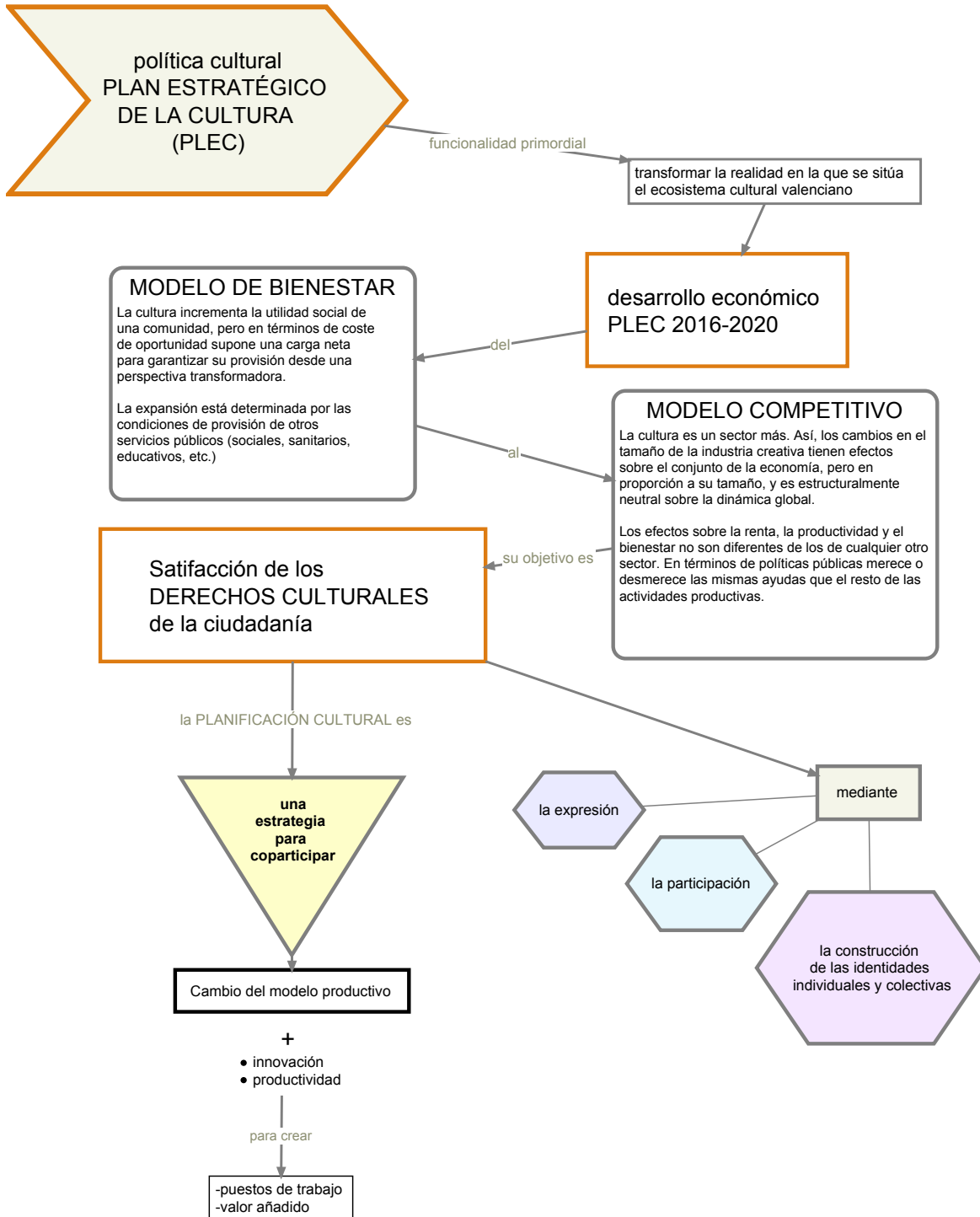


Imagen 10. La Cultura como modelo productivo competitivo.  
 Elaborado a partir del PLEC de Econcult. Fuente: Elaboración propia

empresarial de la cultura frente a los trabajadores de la cultura, que como veremos en los estudios de los observatorios dan, sin embargo, unos muy buenos resultados. Es nuestra labor contrastar si esos datos positivos se traducen en un mayor bienestar de los productores primarios del sector.

### **1.2.3 Análisis comparado de los modelos**

En el primer modelo, la cultura considerada como bien común se aproxima a un modelo didáctico. De hecho, como modelo educativo y transformador de la sociedad a futuro, está lleno de potencias. Este modelo se presenta como alternativa a las políticas del acceso cuyo objetivo fundamental es permitir el consumo de grandes infraestructuras a la ciudadanía. Frente a la creación de públicos culturales, donde las formas de participación son limitadas, se propone aumentar la participación mediante la puesta en crisis de esa idea de consumo.

Así, se plantean indicadores nuevos, algo fundamental teniendo en cuenta que sin ellos ninguna nueva propuesta tendría posibilidad de prosperar. Estos indicadores considerarían aspectos como: la apropiabilidad, la contribución al común, el impacto o la capacidad de transformación; todos ellos referidos a la comunidad como beneficiaria, como fin último y lugar de retorno.

A corto plazo, este modelo busca acabar con el modelo de excelencia para fundir alta y baja cultura, y poner a profesionales y amateurs en un mismo nivel. Sin embargo, romper las barreras de clase y dejar de reconocer la existencia de especialistas, puede acarrear, en un primer momento, la precarización del conjunto de los trabajadores de la cultura. Ante la falta de reconocimiento de ciertos perfiles especializados, la creación de un ecosistema sostenible podría resultar inviable. No podemos perder de vista que el sistema económico en el que nos encontramos en la actualidad es el sistema capitalista que por sus propias características convierte cualquier pulsión comunitaria en mercancía. Son esos procesos de mercantilización en los que nos encontramos irremediablemente, por lo que conviene no ser demasiado dogmáticos, aunque sea nuestro deber como clase creativa ser propositivos.

En cualquier caso, y como apuntábamos antes, este mismo año se pone en marcha, el título propio denominado PERMEA, Programa Experimental de Mediación y Educación a

través del Arte, —a través del Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana— un dato significativo porque precisamente trata de trabajar para poner de relevancia los postulados de este modelo tomando como eje central la relación entre la educación y el arte como un método de transformación social.

El segundo modelo analizado presenta grandes diferencias, pero tampoco soluciones al problema de sostenibilidad, de una manera favorable para los artistas. Lo hemos visto desde el enfoque que propone el PLEC (*Propuestas programáticas para un plan estratégico de la cultura*) trazado inicialmente a partir del Plan Estratégico de la Cultura valenciano de 2016. En este planteamiento la cultura es un motor económico que sólo es posible al superar el modelo del Estado de Bienestar. Sólo así surge la idea de que la cultura es un modelo productivo competitivo.

En este modelo, consumidor y productor están claramente diferenciados y la cultura es presentada como un derecho, entendiendo que la ciudadanía es un conjunto de personas a las que proveer de servicios. Si partimos de que la ciudadanía son los clientes finales, podemos entender que la cultura sea vista como un sector productivo más, no como parte del Estado del Bienestar, pero cuando menos es turbadora como idea.

Los indicadores que se plantean desde este modelo son de impacto numérico. Consisten en incrementar el número de trabajadores, espectadores, usuarios, etc. y el gasto público, las producciones audiovisuales competitivas, así como el conjunto del sistema económico. Dijéramos que el primer modelo se acercara más a lo que entendemos como análisis cualitativo, mientras que este segundo se aproximara al análisis cuantitativo, aunque según el PLEC, «el papel de la cultura es la capacidad para afectar aspectos relacionados con la salud, la educación y la inclusión social o transmitir valores positivos como democracia, sostenibilidad ambiental e igualdad de género».

En este sentido, su ideario descansa sobre preocupaciones de tipo cualitativa, sin embargo, el texto nos indica su intención de comunicar con el objetivo prioritario de «cambiar una imagen valenciana deteriorada». Y es esa especie de diplomacia cultural orientada a satisfacer un interés político diseñado verticalmente lo que más desafina en un discurso en el que los creadores visuales y sus condiciones laborales son la última preocupación del plan, ya que ni siquiera aparecen ni son consultados.

Además, esta valoración de la cultura en términos de rentabilidad económica pone en riesgo la libertad de estos creadores, ya que al primar a las grandes empresas con una actividad regular frente a los trabajadores del arte, —autónomos y en situación de intermitencia—, se acentúa más la problemática de fondo al peligrar los procesos de profesionalización. ¿Cómo hacer frente a nuevos proyectos sin una financiación inicial? Al no considerar estas condiciones de precariedad en el plan se pone de relevancia que quienes lo diseñan no están pensando en la base de la pirámide del sector sino en el uso propagandístico que se va a hacer de la actividad cultural.

Por todo ello, es fundamental, por un lado, la presencia de asociaciones profesionales que incidan en el diseño y el desarrollo de estos programas trazados verticalmente, desde unos estamentos en el poder que nada tienen que ver con la realidad del sector a un nivel productivo. Tampoco se toman en cuenta las problemáticas de la fase distributiva para posibilitar la remuneración digna de los productores.

A modo de conclusión, podemos afirmar que existe una clara simetría entre esta idea de la cultura como lo común y la respuesta social que surgió del 15M en España en 2011. Mediante un movimiento, precisamente en el sentido de abrir una brecha en el sistema social y político, —aunque finalmente fuera sólo en el de la política—, se trató de reconfigurar todo un ámbito social y cultural poniendo en tela de juicio un sistema de expertos y espacios de legitimación que, ciertamente, había quedado obsoleto.

Por otro lado, el primer modelo, aunque consciente de la necesidad de pensarnos en términos de clase social y en la necesidad de dar acceso a los espacios de toma de decisión, no tiene en cuenta la necesidad de producir espacios de creación con garantías de acceso a infraestructuras profesionales, ya que cuestiona que los procesos de profesionalización sean necesarios al cuestionar las reivindicaciones de tipo sectorial. Sin embargo, como ya hemos dicho, el propio contexto capitalista sabotea cualquier tentativa de ruptura con el sistema y neutraliza las acciones como veremos en las fases de la crítica institucional del capítulo (4).

En consecuencia, en un primer momento y basándonos en estos modelos, sólo puede dedicarse a la producción cultural—entendiendo esta como una actividad profesional—, quien tiene sus necesidades básicas cubiertas y cuenta con apoyos familiares que le permitan dedicar tiempo suficiente a una producción, que no es rentable a corto plazo.

Ni siquiera se plantea la necesidad de prestar infraestructuras comunes o compartidas a los creadores y artistas, ni se plantea que las instituciones públicas deban realizar esta labor de proveer de medios profesionales a un sector tan precarizado como es éste. Simplemente, la lógica del mercado y la ley del embudo hacen su función de seleccionar a quiénes siguen y se mantienen en su empeño en la carrera artística y quiénes no.

El 15M tuvo su propia manifestación cultural espontánea, sin grandes expertos ni profesionales, al menos ejerciendo como tales. Quizás, debamos considerar que, tras el 15M como fenómeno cultural, estamos ya en otra parte. A partir de 2012, se produjo una eclosión de proyectos autogestionados en toda la península, fruto de la escasez de recursos y la crisis social sobrevenida. Así, las personas atomizadas volvieron a autoorganizarse en

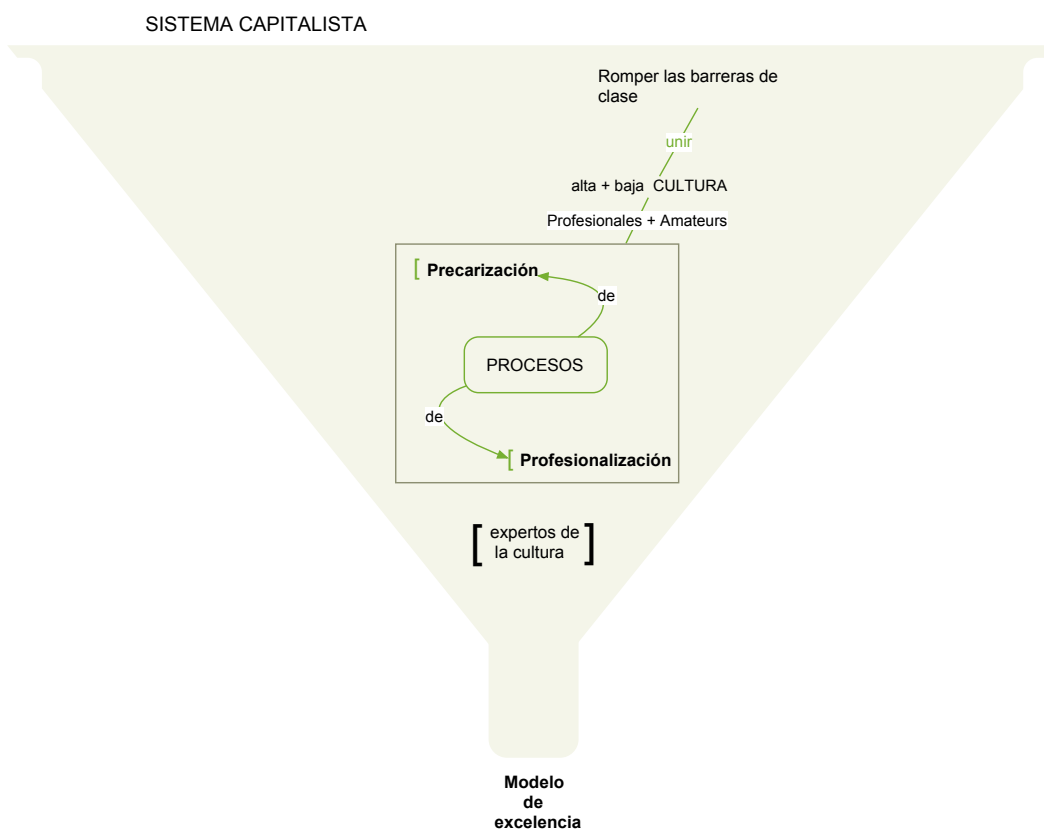


Imagen 11. La ley del embudo. Fuente: Elaboración propia.

colectivos —como ya había ocurrido en décadas anteriores de crisis económica—; algunos de ellos adoptaron espacios, fueran propios, cedidos, alquilados u ocupados.

Desde ellos se comenzó a gestar una actividad cultural cada vez más diversa y sin intención de ser más que una manifestación estética y poética con mucha repercusión mediática pero ninguna mercantilización o intención profesional, sino como una necesidad puramente vital para combatir un tiempo adverso donde las instituciones del Estado se habían volatilizado. Desde ahí se comenzaron proyectos para reconfigurar la red social rota por la pobreza y la falta de garantía social. Esa es una de las mayores certezas y aciertos de los espacios autogestionados y de la cara más humana de la cultura común. Por eso, reclamar las infraestructuras como propias del común parecía una consecuencia legítima.

En esos ámbitos autoorganizados, las personas con formación especializada, aunque sin relaciones sociales influyentes, ven estos entornos como posibles lugares de pertenencia a un grupo social en el que revertir sus conocimientos y saberes. Porque a partir de la crisis económica, para muchos profesionales queda claro que trabajar no es ya una mera actividad económica sino, además, el reconocimiento que implica desempeñar una función social.

Entendemos que el planteamiento de Jaron Rowan trata de establecer un espacio común en el que dar cabida a todas las personas, aunque es evidente que el modelo comporta una serie de problemáticas vinculadas a la cualidad heterogénea del espacio social, como nos indica Manuel Delgado. En el espacio público los sujetos tienen un acceso irregular a los medios de producción y los saberes, nunca o rara vez es en igualdad de condiciones.

Y, en consecuencia, hay que mencionar que en este planteamiento urge revisar la reflexión en torno a la palabra *ciudadanía* para recordar que, según Delgado (2011), ésta no implica a todas las personas sino sólo a una parte de ellas:

El ciudadanía es, hoy, la ideología de elección de la socialdemocracia que, (...), lleva tiempo preocupada por la necesidad de armonizar espacio público y capitalismo, con el objetivo de alcanzar la paz social (...). Pero el ciudadanía es también el dogma de referencia de un conjunto de movimientos de reforma ética del capitalismo, que aspiran a aliviar sus consecuencias mediante una agudización de los valores democráticos abstractos y un aumento de las competencias estatales que la hagan posible, entendiendo de algún modo que la exclusión y el abuso no son factores estructurales, sino meros accidentes o contingencias de un sistema de dominación al que se cree posible mejorar éticamente. (p. 21)

En cualquier caso, la cultura como aquello común es un experimento, una tentativa novedosa en el panorama de la gestión cultural desde las instituciones que pretende establecer nuevas formas de relación entre las formas clásicas de la autogestión y las instituciones públicas tradicionales.

**De la crítica institucional a las instituciones críticas**

Políticas culturales y autogestión en arte en el contexto español, 2007-2017





## 2 Economía y profesionalización del arte

A partir de las problemáticas expuestas hasta el momento como contexto general, plantearemos ahora las dificultades a las que se enfrentan los trabajadores del arte en su profesionalización. Es por ello, que analizar el papel que vienen desempeñando las asociaciones profesionales en la actualidad nos servirá para clarificar concretamente esta situación.

En este sentido, conviene recordar que existen diferentes tipos de economía que afectan al sector cultural, no sólo la monetaria. Así que nos basaremos en primer lugar, en el análisis de las teorías de Pierre Bourdieu, un antecedente fundamental en el análisis contextual desde la sociología del arte, para comprender cómo otros modelos económicos con sus implicaciones sociales y políticas son determinantes en la praxis actual.

Buena parte de las reflexiones que vienen desarrollándose en el contexto de la gestión del arte y la cultura de la última década giran en torno a las problemáticas planteadas a partir de la dicotomía público-privado. Según Fouce & G.Durán (2016), las discusiones sobre el sector cultural han polarizado las opiniones. La cultura parecía ser como un espacio de confrontación entre lo público, financiado desde los distintos gobiernos y controlado desde las instituciones; y lo privado, impulsado por el ánimo de lucro, sin profundizar más en ello. «Esta discusión, virulenta en algunos momentos y sospechosamente silenciada a lo largo de los años de bonanza (Rendueles, 2015), eclipsaba la existencia de un tercer polo de enorme variedad y complejidad: las iniciativas no institucionales y sin ánimo de lucro» (Fouce & G. Durán, 2016, p 139).

Es una realidad que la economía monetaria no constituye sino una parte de la cadena de valor que genera nuestra actividad tanto profesional como no profesional. En este estadio de relaciones, las prácticas artísticas entran a formar parte de un sistema mucho más complejo de lo que en un primer momento parece. El arte queda determinado por las relaciones humanas que nos constituyen y su valor por las interdependencias entre los distintos agentes que intervienen en la experiencia que se produce porque en primer lugar son experiencias, ya sean individuales o colectivas, antes que productos medibles, comunicables, traspasables o intercambiables.

## 2.1 Economía informal, simbólica y monetaria

Si tomamos como referencia el pensamiento de Bourdieu (1995), encontramos conceptos fundamentales del tipo de economía que se establece dentro del sistema del arte tal y como lo conocemos hoy día. Por un lado, hablar de *campo* referido al sistema en el que operan los artistas y *capital social*, como la riqueza derivada de las relaciones internas que se establecen en ese campo, da cuenta de un territorio específico en contraposición al resto de la sociedad, en la que el *habitus* determina unos esquemas generativos comunes a partir de los que los sujetos perciben el mundo y actúan en él.

Según la descripción del autor, existe un desprecio manifiesto por el mundo burgués de la época de Flaubert y Bauderaire, que sigue manifestándose en la actualidad por un sector significativo del campo del arte. En sus propias palabras, esos nuevos ricos sin cultura que demandaban y siguen alimentando hoy día un mercado de obras basadas en un gusto marcado por la impronta de la falsedad y la adulteración es lo que los artistas de la segunda mitad del s.XIX rechazaron categóricamente para construir un sistema propio en contraposición al «materialismo vulgar de los dueños de la economía» (Bourdieu, 1995, p. 95). De hecho, la ruptura ética será considerada una dimensión fundamental en todas las rupturas estéticas durante la conquista de la autonomía (Bourdieu, 1995).

En este campo que se instaura, «aquellos que pretenden ocupar en él posiciones dominantes, se sentirán obligados a manifestar su independencia respecto a los poderes externos, políticos o económicos» (Bourdieu, 1995, p. 99) y de esta manera, se establece el giro de los artistas en torno a su propia producción, independientemente de su contexto. Es el momento en el que se formula la *obra pura*.

Este giro provoca sin duda interesantes contradicciones aún hoy día, desde el momento en que sabemos que la principal fuente de financiación de los artistas contemporáneos viene de los presupuestos de los fondos públicos que están administrados por las instituciones públicas. Por eso, no podemos perder de vista el sistema económico en el que nos encontramos inmersos. La crisis económica de la última década nos ha enseñado que el capitalismo, por su propia naturaleza, necesita expandirse para sobrevivir ya que sus crisis son sistémicas. El colonialismo que llevó a los europeos a escrutar todos los rincones del planeta en busca de mano de obra y materias primas baratas fue —en particular durante el último tercio del s.XIX— en busca, también, de nuevos mercados donde dar salida a sus excedentes de producción.

Quizá deberíamos conocer el momento previo al capitalismo si queremos entender otras formas de economía y de relación social que funcionan dentro del sistema del arte. Para ello, sería obligado retomar el análisis histórico que Silvia Federici realiza desde un enfoque feminista en *Calibán y la bruja* (2010). Según un pormenorizado y riguroso estudio, expone que la modernidad y el capitalismo comienzan cuatro siglos atrás, momento en el que se despoja a las mujeres de su autonomía social y monetaria. «La persecución de brujas, tanto en Europa como en el Nuevo Mundo, fue tan importante para el desarrollo del capitalismo como la colonización y como la expropiación del campesinado europeo de sus tierras» (Federici, 2015, p.27).

Pero no profundizaremos aún en su análisis. Volvamos al s. XIX. Es en esta época cuando surgen las grandes exposiciones universales como motor económico y estímulo al consumo, pero al mismo tiempo como tentativa para mostrar a los trabajadores europeos cómo era el mundo; ese mundo que ellos mismos estaban construyendo con su esfuerzo como actores de la revolución industrial (Canogar, 1992). El interés por el conocimiento y la cultura, así como muchos museos surgen en esta misma época como forma de entender enraizada en el conocimiento enciclopédico, es decir, en el estudio y la clasificación de los objetos.

### 2.1.1 Análisis de los conceptos a través de dos obras: History Zero y Europium

La 55ª Bienal de Venecia, celebrada en 2013 se tituló *II Palazzo Enciclopedico*. Este título estaba inspirado en la obra del artista autodidacta italo-americano Marino Auriti, que en 1955 registró su diseño del Palazzo Enciclopedico en la oficina de patentes de Estados Unidos. El proyecto era un museo imaginario cuya función sería albergar el conocimiento acumulado en todo el mundo, conteniendo los mayores descubrimientos de la especie humana, desde la rueda hasta el satélite (Gioni, 2013).

Atrincherado en su garaje en mitad del campo en Pensilvania, Auriti trabajó en su creación durante años, y construyó una maqueta de un edificio de 136 pisos que se alzaría 700 metros y ocuparía 16 manzanas en Washington, D.C. Su plan jamás fue llevado a cabo, evidentemente, pero el sueño de un conocimiento universal que abarcase todo, se presenta inesperadamente a lo largo de la historia del arte y la humanidad, como algo, que excéntricos como Auriti, comparten con otros muchos artistas, escritores, científicos, o autoproclamados profetas que han intentado, a menudo en vano, confeccionar una imagen del mundo que capture su variedad y riqueza infinitas. (Gioni, 2013, p.18)

El propio comisario de la Bienal, Massimiliano Gioni (2013), resumía la muestra aludiendo a «esas cosmologías personales —con su delirio omnisciente— como un fenómeno que arrojaba luz sobre la constante de reconciliar el sujeto con el universo, lo subjetivo con lo colectivo, lo específico con lo general y lo individual con la cultura de su tiempo» (p.18).

En la 55ª Bienal de Venecia, el Pabellón de Grecia mostraba la obra audiovisual de Stefanos Tsivopoulos, *History Zero*. Las tres escenas de las que se componía la obra se desarrollaban en Atenas y nos hablaban del valor de las cosas, de la fluctuación constante de su valor y de lo anecdótico del valor del dinero.

La parte preliminar al vídeo, ubicada en una sala lateral del pabellón estaba compuesta por una serie de 32 ejemplos de monedas alternativas de todo el mundo, algunas de ellas modelos históricos que ejemplificaban las maneras en las que algunas comunidades habían desarrollado formas organizativas propias basadas en el intercambio monetario (Stivopoulos, s. f.).



Imagen 12. Imagen tomada de «History Zero» de Stefanos Stivopoulos.  
Fuente: The Greek Foundation

Los tres relatos en formato audiovisual se mostraban en una instalación con tres video-proyecciones. Al estar dispuestos de manera simultánea, podía apreciarse que las historias eran complementarias entre sí. La primera estaba protagonizada por una coleccionista de arte que vivía en una gran mansión rodeada de lujo mientras se dedicaba a crear flores con papiroflexia. El segundo relato retrataba el periplo de un artista conceptual, vestido de

negro, que aterrizaba en Atenas con intención de producir una obra, para lo cual deambulaba por la ciudad mientras grababa escenas callejeras cotidianas durante horas. El último, era el relato de un inmigrante africano que recogía chatarra desde que se ponía el sol hasta la madrugada con un carrito de la compra.

En un momento, durante la búsqueda que iniciaban los tres personajes, sus relatos se entrecruzaban en un punto concreto y la historia cobraba sentido; se convertía en un círculo virtuoso. Así, *History Zero* mostraba dónde radicaba el valor de las cosas para cada personaje del relato, porque lo que para uno era basura para otro podía ser lo más valioso del mundo.

Con estas reflexiones de Stefanos Tsivopoulos, nos adentramos en las ambigüedades del valor y el precio, en la versatilidad de la economía y las relaciones infinitas de valor que se establecen en la vida y en el arte.

De esta manera, podemos pensar en tres tipos de economía que operan en el ámbito artístico, ya que la economía del arte, como hemos mencionado ya, es un compendio de economías que va mucho más allá del mercado. Estas hipotéticas economías, cuyos vértices interdependientes plantearían tres cadenas de valor interconectadas y elásticas, a modo de triángulo, conformarían armonías polifónicas con las que podríamos crear infinitos patrones.

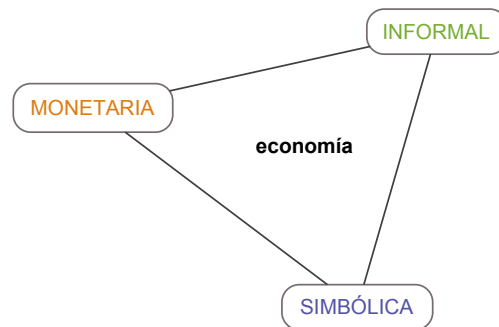


Imagen 13. Triángulo de las economías. Fuente: Elaboración propia

El esquema fijo de la Imagen 13 representaría un solo momento de un esquema dinámico posible en el que, si estirásemos de uno de sus vértices, descentraríamos la proporción de la figura, algo que resultaría en asignar más valor a un aspecto sobre otro, dentro de una lógica de valor interconectada en un todo indisoluble.



Al hilo de estas reflexiones sobre economía desde lenguajes y contextos propios del arte tenemos también *Europium*, una obra de Lisa Rave, realizada en 2014, que conecta una serie de ideas que parecen flotar inexplicablemente en nuestra cultura contemporánea. Las relaciones que plantea entre visión, pantallas, telepresencia, deseo, economía e historia colonial es sumamente interesante.

La proporción áurea, la concha *nautilus* y la moneda impresa adquieren un significado nuevo respecto a las pantallas de plasma que han mediatizado nuestras relaciones sociales, como artefactos que han irrumpido en nuestras sociedades de manera contundente y han generado un extrañamiento en nuestras relaciones con el mundo.

El video-ensayo de Lisa Rave reflexiona, a partir de una mirada crítica a la historia colonial sobre otras formas de economía y representación partiendo de los aborígenes de Papúa en Nueva Guinea.



Imagen 14. Fotogramas de “Europium” de Lisa Rave. Fuente: Elaboración propia

En concreto, podemos ver un tipo malacológico monetario que aún mantiene su importancia en la zona del Archipiélago Bismark: el *tambú* de los Tolai «formado por sartas de pequeños caracolillos de la especie *Nassarius camelus* (v. Martens, 1897) (= *Nassa immersa*) atravesados en una larga varilla que se mide en brazas (183 cm.), a su vez divisible en pequeños fragmentos con 10-12 conchas» (San Millán Vergé & Ibáñez Ártica, 2012).

La palabra latina *ánima* (alma) como base del término *animación* le sirve a la artista como inicio gracias al que comparar los televisores de plasma, y toda la industria en torno a los dispositivos tecnológicos para reproducir imágenes, cada vez más hiperrealistas, centrados en la representación de una naturaleza virgen.



Imagen 15 Fotogramas de “Europium” de Lisa Rave. Fuente: Elaboración propia

De hecho, una voz en off nos recuerda que en las culturas anteriores a la ilustración no existe división entre seres animados e inanimados y nos muestra nuestra cultura contemporánea, tal como se puede ver en las imágenes de los anuncios de las tiendas de televisores.

Tanto las pantallas como su consecuencia directa, la telepresencia han generado una relación con el entorno próximo virtualizada y unas relaciones interpersonales ubicuas, un tanto problemáticas al disociarse del entorno físico.

El relato hace un giro sorprendente al descubrirnos la insólita relación que existe entre la industria de la producción de pantallas y la composición química de los billetes de euro. Concretamente, nos muestra una concha de mejillón machacada en un laboratorio y el posterior análisis de su composición, donde vemos que contiene altas dosis de *europium*, una sustancia química fosforescente muy escasa en la Tierra, que sólo se encuentra en algunas regiones de China y Oceanía.



«Europium» está estructurado igual que las conchas «nautilus», en él las secuencias se anidan una dentro de la otra. Partiendo del descubrimiento de este excepcional elemento de la tierra que da nombre al vídeo y que será extraído del fondo marino, Lisa Rave va trazando complejas conexiones entre la ecología, la moneda, el espiritismo y el fetichismo de los objetos de lujo, al tiempo que da visibilidad a una dependencia persistente con el Pacífico (Rave, 2014).

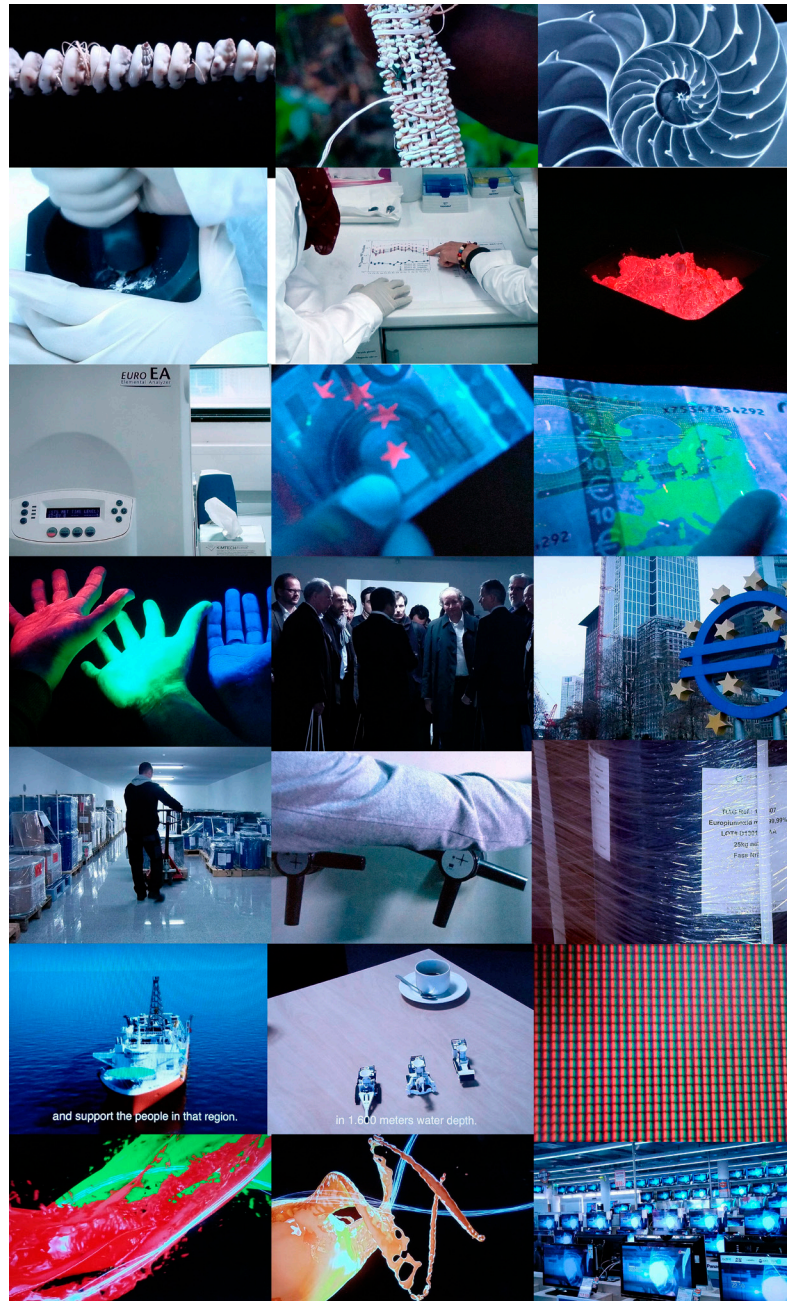


Imagen 16. Fotogramas de “Europium” de Lisa Rave. Fuente: Elaboración propia



Los razonamientos que parten del trabajo de la artista Lisa Rave son inquietantes. La relación que se establece entre el posible monopolio del material químico que está siendo extraído de las conchas y la posibilidad de monopolizar la impresión de billetes de euro como forma de afectar a la economía monetaria europea cuando menos da qué pensar. Aunque bien es cierto, que el problema de la economía durante la crisis económica global ha sido de tipo financiero, es indudable que el papel moneda es la otra cara de la economía financiera.

### 2.1.2 Algunas conclusiones sobre las tres economías

En su artículo titulado *Maneras de representar el capital (financiero)*, Peio Aguirre (2016) nos recuerda interesantes películas que ilustran muy bien el fenómeno de la economía financiera, como *El Capital* (2012) de Costa-Gavras o *Cosmópolis* (2012) de David Cronenberg. Nos cuestionamos cómo encontrar representaciones sobre este fenómeno tan difícil de entender: «el capital financiero existe como una abstracción conceptual en el interior de la globalización, donde el acortamiento infinitesimal del tiempo y el espacio en la cibernética y la tecnología digital permiten transacciones de cifras astronómicas en segundos de una parte a otra del globo» (Aguirre, s. f. §9)

Un trabajo que reflexiona sobre este fenómeno es *Mercado de Futuros* de Mercedes Álvarez (2011), un documento actual y contextualizado en nuestra realidad en el que la autora realiza un interesante retrato de las ferias inmobiliarias donde se desarrolla la economía financiera en contraposición con el momento igualmente presente, aunque tangible de los objetos viejos desprendidos de hogares abandonados que se amontonan en los mercados y rastros de calle buscando una segunda vida.

Según Néstor García Canclini (1987) en el sistema económico actual la cultura se mide en términos de producción mercantil. Y en este sentido, reflexiona sobre la noción de lo popular para diferenciar dos disciplinas: la antropología y los estudios sobre comunicación como hemos podido ver en la Imagen 3, donde veíamos, que en el primer caso, lo popular quedaba vinculado al folklore y de esta manera a lo territorial e histórico, y en un sentido a lo oral, lo tradicional y lo manual. Según el autor, hasta el momento los estudios antropológicos han venido aplicando una descontextualización de lo global que acaba por ser recontextualizado bajo un orden interno, creando así una referencialidad propia. Esto sumado a los procesos de industrialización, las migraciones y la urbanización de grandes masas sociales ha provocado una acción homogeneizadora de la industria cultural. Lo popular atraviesa lo territorial y se sitúa en un lugar mucho más impreciso, aunque aún muy evidente hoy.



En primer lugar, la economía informal, basada en «la confianza y la amistad, el reconocimiento mutuo y el respeto. Dentro de éste, el intercambio basado en el principio de reciprocidad se encuentra dentro de las posibilidades» (Gielen, 2014, p.71) . Este tipo de economía genera una gran expectativa; la confianza entre iguales genera un potencial, una promesa y eso atrae a otras personas que se acercan ante lo que parece ser una buena apuesta a futuro. Es lo que a todas luces hoy día estamos acostumbrados a designar como una colaboración.

En segundo lugar, nos plantea la economía simbólica como aquello que puede operar en la distancia a favor del artista y también como aquel elemento separable en el tiempo. Es decir, «si una obra tiene una gran cantidad de capital simbólico, puede ser utilizado para adquirir otras obras con un valor simbólico importante» (Gielen, 2014, p.71) .

Y, en tercer lugar, la economía monetaria, siempre pensando en el ejemplo que utiliza Pascal Gielen. Cuando no operan ninguna de las otras dos actúa la transacción monetaria para conseguir un bien o un servicio, aunque puntualiza: «lo interesante aquí es la interacción que se produce entre estas economías informales, simbólicas y monetarias» (Gielen, 2014, p.71) .

Debemos puntualizar aquí que el concepto economía informal es peligroso incluso desde la consideración de su propio creador Keith Hart, ya que puede llegar a naturalizar formas de discriminación o servir para implementar modelos asistenciales o neoliberales al sustituir la inversión pública en esos modelos por este tipo de economía (Rowan, 2019).

De hecho, una de las batallas internas de las asociaciones profesionales que no alcanzan a tener suficiente capital como para pagar a los miembros que conforman los equipos de trabajo y desempeñan tareas propias de puestos de trabajo especializado no remunerado, es si es legítimo pagarles y convertir su labor abiertamente en un trabajo. Esto supone una absoluta contradicción teniendo en cuenta la precariedad económica en la que se encuentran muchos de estos artistas que desarrollan su labor dentro de estas estructuras asociativas con ánimo de mejorar el campo artístico de manera general.

De alguna manera, efectivamente, esta economía informal tiende a normalizar la pobreza considerando heroica la labor titánica de estos maltrechos sujetos que ven cómo su situación económica personal se hace insostenible en el corto plazo. Es importante recordar que sólo pueden sostenerse en el tiempo ocupando su energía con trabajo no remunerado aquellas personas que disfrutan de un bienestar económico a priori.

Hans Magnus Enzensberger nos lanzó un concepto interesante hace años: *la industria de la conciencia*, que en parte nos ayuda a comprender esta compleja relación entre los diferentes tipos de economías que operan dentro del sistema del arte y que Hans Haacke (2002) aplica para analizar el *modus operandi* de algunos museos de principios del s.XXI en el mundo occidental, especialmente a través de ejemplos ubicados en EE. UU. y Alemania.

Tanto los artistas, como las galerías, los museos y los periodistas (sin excluir a los historiadores de arte), dudan en tratar aspectos industriales de sus actividades. Un reconocimiento inequívoco podría poner en peligro las apreciadas ideas románticas con que la mayoría de los participantes en el mundo del arte se inician en la cuestión, y que aún hoy en día les mantiene emocionalmente. (Haacke, 2002, p.67))

Nos queda claro que la recompensa que obtenemos del mundo del arte es, en un altogrado, de tipo emocional. Eso explicaría por qué somos nosotros mismos los que nos nutrimos del sistema y, por tanto, nos esforzamos por mantenerlo y alimentarlo como lugar esencial para nuestro desarrollo vital. Es esa especie de precariado rabioso que tira hacia adelante a pesar de no conseguir beneficio económico que permita una sostenibilidad suficiente, e incluso a veces, apenas reconocimiento social.



Fig.24. Vivienda en propiedad.



Imagen 18. Acceso a la vivienda a partir de su actividad económica.

Fuente: *La actividad económica de los/las artistas en España. Estudio y análisis*. López- Aparicio, Isidro; Pérez Ibáñez, M. (2016).

Como nos recuerdan en su estudio Marta Pérez Ibáñez e Isidro López-Aparicio (2017) lo que destaca de esta actividad y de este campo es «la capacidad de resiliencia de los artistas ante los cambios de los contextos como el hecho de que son los artistas y su entorno social los principales mecenas del arte, los que aportan un mayor capital en la existencia del mundo del arte contemporáneo en España» (p.12).

En este sentido, y para tranquilizarnos, queremos concluir a partir de la reflexión de Maite Aldaz (2017) que nos dice que «la producción de la subjetividad significa, en cualquier caso, no sólo que la subjetividad es producida, sino también que es productiva» (p.17) porque escapa al control originario del capital que la crea para nutrirse a través de ella y «desborda esa función produciendo otras formas de socialidad disidentes» (Read (2003) citado en Aldaz, 2017, p.17) .

## 2.2 El problema de la profesionalización del arte en la actualidad

Es preocupante en el caso español la percepción que gran parte de la población tiene del arte contemporáneo. Una amiga artista me contaba hace un tiempo cómo al ir a darse de alta en hacienda y decir a qué se dedicaba, el señor de la ventanilla se reía de ella. Y en cambio al hacer el mismo trámite en Holanda, la actitud era totalmente distinta, existe un respeto. Y no solo en Holanda o el norte de Europa, incluso en muchos países de Latinoamérica, por poner ejemplos que conozco, el respeto al arte es mayor que en el Estado Español. (Canela, 2017, §24.)

Existen numerosos estudios e informes sobre la situación del sector de la cultura en España en los últimos años como veremos en el apartado , pero en cuanto al problema de la profesionalización de los artistas en la actualidad el más concreto, además de reciente y riguroso —ya que utiliza una fuente primaria de excepción tal y como cuentan sus autores— es el realizado por Marta Pérez Ibáñez e Isidro López Aparicio de la Universidad de Nebrija y la Universidad de Granada, respectivamente.

A partir de 1100 encuestas realizadas a artistas, ratificamos unas cifras alarmantes. El criterio de selección de los encuestados se ha basado en la categorización de Frey y Pommerhne (1989), a partir de ocho criterios, considerando suficiente la posesión de al menos algunos de ellos:

El tiempo dedicado a la actividad creativa, los ingresos derivados de dicha actividad, la reputación conseguida ante el público, el reconocimiento de otros artistas, la calidad de la obra de arte producida, la pertenencia a gremios o asociaciones profesionales, la formación artística y el autorreconocimiento del propio artista como tal (López-Aparicio, Isidro; Pérez Ibáñez, 2017, p.13).

Para este estudio se han tomado como referencia principal algunos ejes de evaluación como: la actividad artística; la relación entre la actividad creadora y los ingresos percibidos por dicha actividad; o la relación con asociaciones profesionales de artistas y con el sector en su conjunto. La encuesta se compone de tres partes: la parte que trata sobre el/la artista; la que trata sobre la economía del/de la artista; y la que trata sobre la relación del/de la artista con el mercado.

En primer lugar, este estudio llama la atención sobre los epígrafes existentes en relación con el ámbito fiscal, concretamente en el CNAE, como puede consultarse en las primeras páginas. Esta información trata de conferir cierta cotidianidad a lo que hasta hace bien poco parecía no ser posible a ser tenido en cuenta como actividad económica en España. Aunque ciertamente si consultamos el CNAE sí que encontramos epígrafes adecuados para algunas actividades económicas de los artistas, no existe una general propia que incluya todas las que bajo esta actividad se realizan.

En cualquier caso, el mayor problema no es este, sino que esto es más bien el síntoma que nos indica que la actividad económica de artista no es una actividad habitual en nuestro país, algo que ya sabíamos, pero evidentemente, creemos que normalizar un marco fiscal adecuado haría posible que el desarrollo de esta actividad económica se realizase con garantías y se normalizase.

Resulta muy significativo el resultado de la gráfica de ingresos que declaran percibir por su actividad como artistas los encuestados, incluyendo una comparativa de algunos encuestados que viven en el extranjero (el 5,4%) algo que viene a dejar patente que la consideración propia de ser artista no garantiza en ningún caso lo que en otros ámbitos se considera ser profesional de algo, es decir, obtener un beneficio económico y un reconociendo social de ello. Y además, nos muestra que los artistas afincados en el extranjero de la encuesta gozan de una situación económica sustancialmente mejor que los residentes en España.



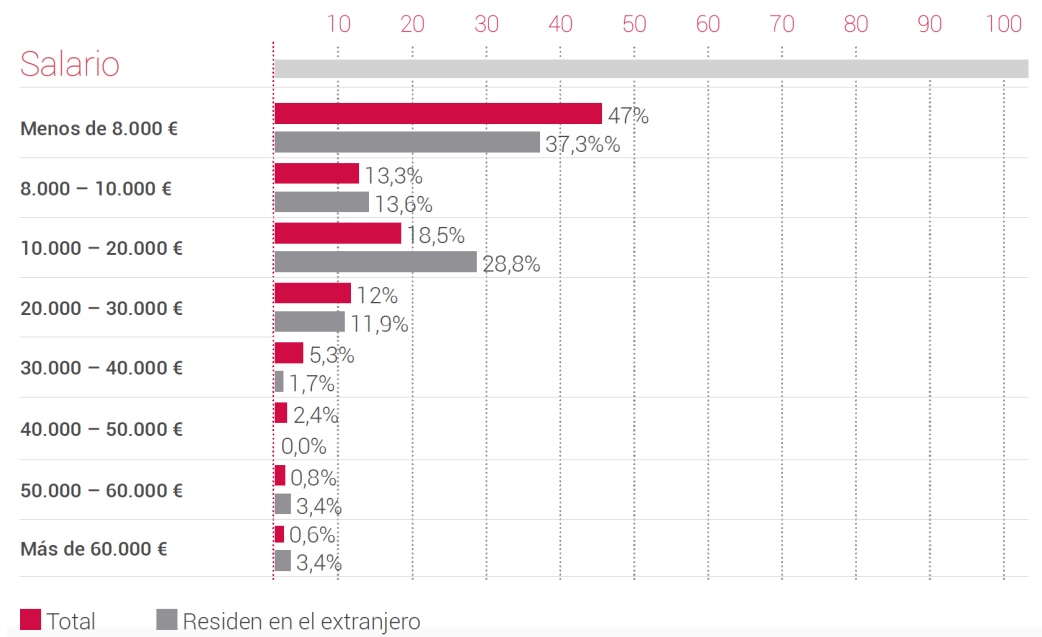


Imagen 19. Comparativa de diferencia de ingresos entre ingresos de todos los artistas encuestados y los residentes en el extranjero. Fuente: La actividad económica de los/las artistas en España. Estudio y análisis. López-Aparicio, Isidro; Pérez Ibáñez, M. (2016).

El 63'8% declara que sus ingresos por actividades artísticas suponen entre el 0 y el 20% de sus ingresos totales, es decir, no puede mantenerse económicamente sólo de su actividad como artista. Si sumamos a este grupo el otro 10% de artistas que manifiestan que dichos ingresos suponen entre un 20 y un 40%, nos encontramos con un 73'8% de artistas que no pueden subsistir económicamente sólo con esa actividad, lo cual deja un 26'2% cuyos ingresos por actividades artísticas suponen más del 40% de sus ingresos totales, lo que supone que dichas actividades son fundamentales para su sustento económico. Sin embargo, la mayor parte de este último grupo, un 14'8% de los artistas encuestados declara mantenerse exclusivamente o casi exclusivamente de su actividad como creadores. (López-Aparicio, Isidro; Pérez Ibáñez, 2017,p.40)

Sabemos que existen otros tipos de “artistas” que no participan de esta encuesta ni de este sistema del arte que por el contrario gozan de un reconocimiento social más próximo y obtienen también beneficios de su trabajo, aunque probablemente irregulares también. Además de no participar en lo que el sistema del arte identifica como “artistas”, ni ellos mismos identificarse como tales en algunos casos obtienen una consideración social mayor. Esta situación sería algo habitual en el caso de artistas que se han insertado en otras profesiones más cercanas a la artesanía, pero también al diseño, la comunicación o, incluso a la gestión cultural.

En el caso de los artesanos y diseñadores de producto—considerados artistas por una gran parte de la sociedad— son trabajadores que operan en otros mercados que el sistema del arte considera secundarios, quizá por el volumen de ventas que mueven, que posiblemente no destacarán ni realizarán obras significativas que la historia del arte tenga en cuenta, pero que gozan de un mayor prestigio a nivel local y probablemente desarrollan una actividad mucho más sostenible a nivel práctico.

Es muy importante llamar la atención sobre el hecho de que las personas que pueden dedicarse a una actividad semejante, que no genera ingresos a corto plazo, que es la que refleja el estudio, nos da que sea fundamental tener en consideración cuestiones de clase. Los artistas de la encuesta son aquellos vinculados de alguna manera con el propio sistema del mercado del arte sustentado por galerías, asociaciones profesionales, premios, becas y subvenciones.

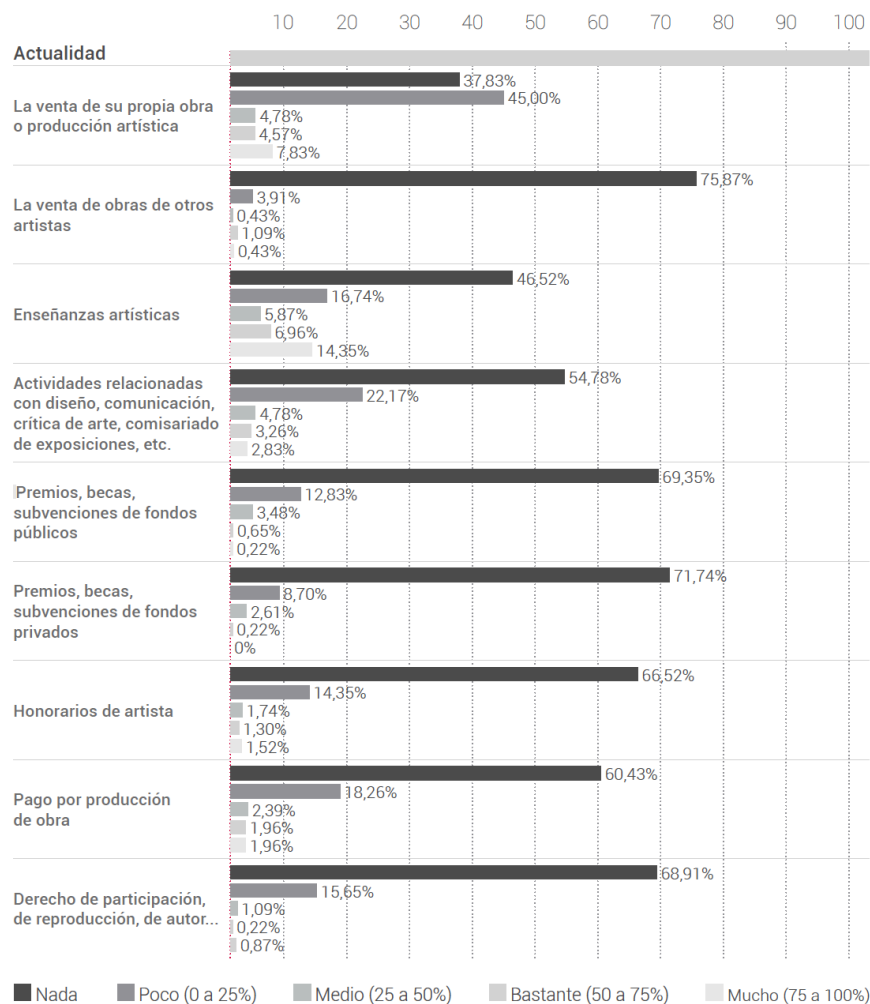


Imagen 20. Retribución por distintas actividades artísticas en los artistas menores de 40 años.

Fuente: La actividad económica de los/las artistas en España. Estudio y análisis.

López-Aparicio, Isidro; Pérez Ibáñez, M. (2016).



Tomando un ejemplo del estudio podemos ver claramente la naturaleza de este sistema que a pesar de reflejar una estructura bien definida nos presenta unas cifras muy bajas en el desempeño de las actividades contempladas según declaran, en este caso concreto, los encuestados menores de 40 años.

Queda bastante claro que o bien los artistas que siguen dedicándose a esta actividad gozan de otros medios económicos que les son proporcionados por su estatus social o por medio de terceros que les facilitan un sustento vital, o bien que la dedicación de estos artistas a esta actividad es residual y es atendida de manera irregular o bien tendrá que ser abandonada como actividad principal en el corto plazo.

### 2.2.1 Las asociaciones profesionales del territorio nacional

El reconocimiento de la remuneración del/la artista en forma de honorarios planteada hoy día como superación de la comercialización de artefactos como única vía de financiación sigue suscitando controversia dentro de las instituciones que financian el arte contemporáneo.

Sin embargo, la realidad es que una vez desvinculadas de su autor/a, las obras toman caminos que escapan a su control, entrando muchas veces en contradicciones ontológicas entre los motivos de su génesis y los efectos de su tránsito material por el mundo. Con ánimo de esclarecer estas contradicciones, desarrollamos en el siguiente apartado las propuestas que desde las asociaciones profesionales se vienen demandando.

La labor de las Asociaciones de Artistas Visuales a nivel estatal ha supuesto un trabajo ineludible para permitir la creación de un marco de regulación y acceso, mediante sistemas transparentes, a los recursos públicos disponibles. Su batalla por defender los derechos de los artistas en España es de suma importancia durante la última década. Uno de los documentos más recurrentes es el Manual de Buenas Prácticas editado por la Unión de Artistas Contemporáneos en 2008, cuyo enlace a una copia del documento incluimos aquí a modo de información complementaria<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> [https://unionac.es/wp-content/uploads/2018/12/manual\\_buenas\\_practicas-baja.pdf](https://unionac.es/wp-content/uploads/2018/12/manual_buenas_practicas-baja.pdf) [accedido 16 marzo 2019]

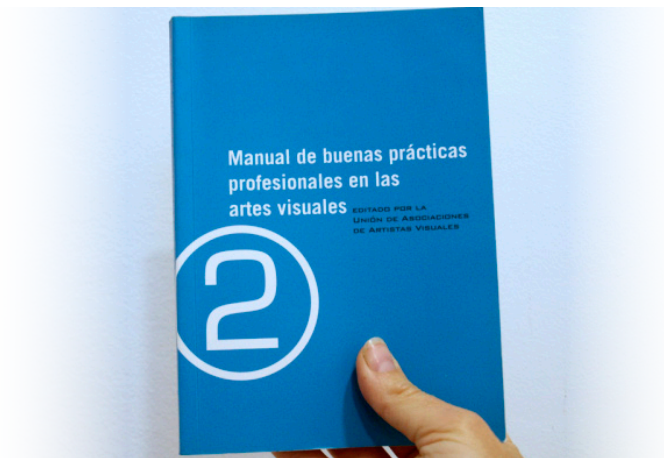


Imagen 21. Manual de Buenas Prácticas  
Fuente: web de La Unión de Artistas Contemporáneos.

A pesar de las dificultades para perdurar y poder subsistir económicamente, por constituir un número demasiado reducido dentro del sistema del arte, su papel de denuncia ante el oscurantismo de numerosos procedimientos administrativos, sumado a la exigencia de que existan concursos públicos supone un elemento esencial en el panorama general del sistema del arte contemporáneo estatal.

En concreto, el desempeño de la asociación valenciana AVVAC, con una trayectoria de diez años entre acciones perturbadoras contra las instituciones del arte, es uno de los ejemplos más sólidos del territorio nacional, actualmente, junto a otras asociaciones fundamentales como la PAC (Barcelona) —refundada hace pocos años—, la AAVIB (Baleares), UAVA (Andalucía) o AVAM (Madrid), que conforman la Confederación de Asociaciones de Artistas Visuales, *La Unión*.

En la página web de AVVAC, podemos encontrar información muy valiosa elaborada de manera altruista por artistas y colaboradores. En concreto, en la sección *Documentos* podemos encontrar diversos documentos de interés, a libre disposición, como son la *Normativa para la creación de jurados y comisiones técnicas* y la *Propuesta para la regulación de convocatorias*. Ambas están interrelacionadas y entrelazadas con el propósito de facilitar a las instituciones una forma de proceder que permita el acceso equitativo y amplio a los recursos públicos y a las ayudas para la producción artística de toda la comunidad artística.

Con el firme propósito de contribuir a mejorar las condiciones laborales en las que se desarrolla la actividad económica de los artistas se lanza el marco operativo bajo las siguientes premisas:

En base a parámetros de profesionalidad e igualdad de condiciones y por el público acceso a las convocatorias que se plantean desde las instituciones, desde AVVAC queremos señalar algunas cuestiones que tal vez ayuden a confeccionar unos parámetros de actuación más justos, que se adecúen mejor a criterios de profesionalidad y fagociten las buenas prácticas en beneficio del desarrollo social y la sostenibilidad del sector (AVVAC, 2016a, §1).

En estos dos documentos podemos encontrar información precisa de cuáles son las recomendaciones para la elaboración de las convocatorias públicas y cómo deberían conformarse los jurados a partir del Manual de Buenas Prácticas Profesionales:

- Respeto al Código de Buenas Prácticas en las Artes visuales
- Correcta equivalencia de la remuneración
- Rigor en la redacción de las bases
- Facilidad en el acceso a la convocatoria y en la presentación de solicitudes
- Garantías sobre la privacidad e integridad de los materiales aportados
- Respeto por los márgenes temporales en la presentación de solicitudes
- Claridad presupuestaria
- Baremo y desglose detallado de cada uno de los vectores a evaluar y su correspondiente equivalencia en puntos
- Alusión expresa a la firma de contratos derivados de la actividad fruto de la convocatoria
- Respeto por los márgenes temporales en el pago de las cantidades consignadas
- Difusión de la actividad y concreción del calendario
- Respeto riguroso de los Derechos de Autor
- Eliminar la discriminación por disciplinas artísticas
- Eliminación de las cláusulas de limitación por edad

### 2.2.2 El Estatuto del artista

Viniendo de una demanda que dura décadas, desde 2016 se ha conformado un *think tank* dedicado a dar respuesta a esta situación de desprotección de los trabajadores del ámbito de la cultura en el ámbito del trabajo y la fiscalidad. Así, el pasado 21 de junio se aprobó, en una subcomisión parlamentaria de cultura, el *Estatuto del Artista*, un documento que ha ido gestándose a lo largo de los dos últimos años.

Gracias a las intervenciones de todos los representantes políticos registrada en la web de la subcomisión pudimos ver el desarrollo de las propuestas. Hay que destacar la buena sintonía que puede apreciarse entre todos los participantes y la voluntad de llevar a cabo e integrar todas las necesidades que unos y otros grupos presentaron. Con el firme propósito de conformar un equipo de trabajo para elevar a carácter legislativo lo acordado, nos encontramos ante la promesa que solucionaría una problemática que compete al ámbito legal, en cuanto a que se refiere al sistema de cotizaciones a la seguridad social y al régimen fiscal. Se establecería un régimen fiscal específico para el trabajo cultural; una actividad económica que viene estando fuertemente desregulada por su carácter intermitente y, por tanto, invisibilizada ante el régimen de los trabajadores, en cuanto a cotizaciones a la seguridad social. Las intervenciones de los parlamentarios pueden consultarse en la web del congreso, en Comisión de Cultura Sesión nº 21 (2018, 21 junio).



Imagen 22. Aprobación del estatuto del artista.

Fuente: web del Congreso de los Diputados.

La aprobación por unanimidad de todos los grupos políticos del documento fue un suceso insólito en el panorama polarizado que nos llegaba a través de los medios de comunicación de masas en junio de 2018. De hecho, ningún medio se hizo eco de aquel logro, sin duda histórico para el sector cultural español en aquel momento.

Sí que posteriormente ha ido saliendo en los medios de comunicación en varias ocasiones hasta que finalmente «el pasado 28 de diciembre el Consejo de Ministros aprobó el Real Decreto-Ley convalidado (...), que incluía un primer paquete de medidas, (...), si bien las reformas dependen también del Ministerio de Trabajo, Migraciones y Seguridad Social y del Ministerio de Hacienda» (abc\_cultura, 2019 §4) En cualquier caso, ya podemos afirmar que tenemos un proyecto de ley.

Gracias al *Estudio comparado entre el modelo intermitente francés y el modelo español de contratación temporal de artistas en espectáculos públicos en el marco de la doctrina emanada del Tribunal de Justicia de la Unión Europea* entre otros, disponemos, además, de un documento que nos muestra la «gran diversidad de profesiones en el ámbito de los espectáculos públicos, tanto técnicas, como artísticas y administrativas. La lista contenida en el Anexo VIII del reglamento de la Convención de 6 de mayo de 2011 es extensa. Contiene 874 profesiones artísticas» (Alzaga Ruiz, 2018). Este estudio, imprescindible sin duda para quienes han de elaborar ahora el instrumento legislativo que generará un marco más ajustado a la realidad de la actividad de los artistas en España hace posible que las vías de profesionalización sean cada día más reales.

### 2.2.3 Los Observatorios de la Cultura

En los últimos años es obligado mencionar algunos observatorios a nivel estatal como es el caso de los organismos Fundación Contemporánea y la Fundación Alternativas.

En enero de 2018 se publicó *La cultura en España en 2017. Observatorio de la Cultura. Fundación Contemporánea* (La Fábrica, 2018) sobre la cultura a nivel estatal. En él se realiza un análisis a partir del territorio. Está organizado en función de las autonomías y distribuido por ámbitos dentro del sector. Desde 2009 se realizan estudios de este tipo, anualmente. La estructuración del estudio parte de las comunidades autónomas en función de conceptos como calidad e innovación en su oferta cultural, estableciendo como indicadores del estudio las puntuaciones que corresponden al porcentaje de panelistas que han

mencionado cada ciudad, para ir centrándose paulatinamente en las ciudades y dentro de ellas en los propios eventos. Como indican en el estudio, los indicadores relativos a las diferentes áreas de la cultura que emplean van en función de estas recomendaciones que realizan los panelistas a través de una encuesta.

La Fundación Alternativas lleva realizando otro tipo de informes sobre el estado de la cultura desde 2011. Hasta el momento, pueden leerse y descargarse libremente cuatro informes titulados *El estado de la cultura en España. Igualdad y Diversidad en la Era digital*, 2017; *El estado de la Cultura en España. La Cultura como motor del cambio*, 2016; *El estado de la cultura en España. La salida digital*, 2014; y *el estado de la cultura española y su proyección global*, 2011.

La eclosión de los Observatorios de la Cultura en España es un fenómeno de los últimos diez años. Entre los casos más destacados por su desarrollo a nivel autonómico está el del País Vasco; y los diversos observatorios vinculados a la ciudad de Barcelona y Catalunya. Entre ellos encontramos: el Observatorio de Barcelona, centrado específicamente en la ciudad de carácter general en cuanto al ámbito cultural; el Observatorio del Paisaje a nivel territorial como modelo específico o L'Observatori del Patrimoni Etnològic i Immaterial, entre otros.

El Observatorio Vasco de la Cultura lleva más de 10 años desarrollándose, se creó en 2006 a partir del Plan Vasco de la Cultura, aprobado por el Consejo Vasco de Cultura, el 20 de mayo de 2004 y por el Gobierno Vasco en Consejo de Gobierno de 21 de septiembre de 2004. En 2007, se realizó ya la *I Conferencia Internacional sobre políticas culturales* en Bilbao que sentaría las bases para el Observatorio. En ella se «estableció entre sus ejes estratégicos la creación de un sistema de información y seguimiento de la situación y evaluación de la cultura en la Comunidad Autónoma Vasca para la realización de planes estratégicos sectoriales y estudios de situación». Fue a partir de aquí, que «se creó el Observatorio Vasco de la Cultura como un organismo estructurante que alimenta la totalidad del sistema Cultural Vasco desde la información y el conocimiento». (Observatorio Vasco de la Cultura, 2006, §2).

### 2.2.3.1 Informes y Estudios analizados: algunas conclusiones

A pesar de la importancia de estos organismos para el estudio del estado del sector cultural, tomando en cuenta algunos datos que observamos, como por ejemplo *El mapa de espacios de creación* realizado en 2016 por el Observatorio de Cultura del País Vasco, vemos que la herramienta de recogida de datos está basada en un cuestionario enviado a los espacios que cada cual rellena. Cuando menos nos genera cierta duda pensar que la información que se recibe no esté contrastada por un agente independiente o un investigador. El hecho de que los datos que se reciben no se pongan en cuestión, nos da una imagen de un panorama muy aproximativo de lo que a través de otro tipo de estudios podría ser el campo cultural local. Sin ir más lejos un estudio más exhaustivo llevado a cabo por equipos de investigadores universitarios con herramientas más rigurosas y contrastadas daría otro tipo de resultados. Como prueba tenemos el estudio ya citado *La Actividad Económica De Los/Las Artistas En España. Estudio Y Análisis* (2016).

De hecho, el optimismo de este tipo de análisis que presenta el estudio realizado a partir del cuestionario a los espacios de creación no se corresponde con la situación económica que presentan los propios artistas y creadores como productores primarios del sistema del arte tal y como podemos ver en el estudio citado, por lo que es necesario hacer una revisión crítica de este tipo de documentos.

En cualquier caso, observamos que las metodologías para elaborar este tipo de informes y estudios son fundamentalmente dos: la recogida de datos objetivos en forma de cifras; y la recogida de datos a partir de testimonios partiendo de formas de participación de profesionales o ciudadanía (focus groups). Es la propia aportación de información en encuentros, mesas de trabajo y grupos de discusión lo que permite modificar el diseño de estos planes sobre todo, mientras que el impacto, parece seguir midiéndose en cifras. Este es uno de los problemas que dan la pista de las problemáticas que subyacen al inmovilismo de las instituciones en relación con la cultura: el error en los indicadores observados.

Según hemos visto en los anuarios estatales sobre cultura, y a partir de un análisis comparativo por comunidades autónomas, detectamos unas grandes irregularidades en el interés que en cada gobierno ha tenido la política cultural. La mayor o menor incidencia de las instituciones en los medios de producción del sector cultural y el mayor o menor control ejercido sobre la conformación de tejido autónomo han sido cuestiones que podemos ver en estos anuarios de la actividad en términos de industrias culturales.

#### 2.2.4 Un caso de estudio. Jornada de Centros de Creación En Busca de un Modelo Propio. Logroño, 2014

Después de este análisis a un nivel macro, volvemos a nuestro nivel micro del cuerpo a cuerpo. Las Jornadas *En Busca de un Modelo Propio* fue una iniciativa de la *Asociación Casa de las Musas*, que se organizó en Logroño como respuesta a la ausencia de infraestructuras para artistas, tanto en dotación económica y humana, como en espacios disponibles para la producción artística en la ciudad. El 29 de noviembre de 2014, se organizó la jornada, con gestores y expertos de la autogestión y el emprendimiento, intentando convocar a algunas personas implicadas en proyectos importantes en el terreno, que eran de la zona, pero vivían fuera. La intención era nutrir con ideas a partir de una gran variedad de modelos de trabajo tanto a las personas de la asociación como a los simpatizantes y personas interesadas en las propuestas. De alguna manera, intentar atraer a las personas de Logroño establecidas fuera de la ciudad.

Además de la experiencia personal y a partir del programa que desarrollaron, en el que colaboré asesorando al presidente de la asociación para que llevara algunos agentes de ciudades afines como Pamplona —con proyectos similares al del *Centro Cívico Madre de Dios* de Logroño, proyecto local muy activo en aquellos momentos—, se extrajeron algunas conclusiones y resultados de la información facilitada por la propia *Casa de Las Musas* gracias a los audios que dejaron a libre disposición en el servidor *iVoox*.

En estos archivos pueden escucharse todas las intervenciones de la jornada. En primer lugar, la de Laura Pérez Pastor, coordinadora de comunicación del centro *Carpe Diem Arte e Pesquisa* de Lisboa. Su intervención fue muy valiosa, precisamente por la situación en la que el centro se encontraba en relación con el momento económico y su contexto, así como por la presentación de su programa educativo y social.

Después de esta intervención, se realizó la mesa redonda con miembros de Hangar (Barcelona), Jazar (Pamplona), Intermediae (Madrid), Red Transibérica de Espacios Independientes y ZAWP (Bilbao). Durante la tarde la jornada adoptó un cariz muy distinto, a través del Foro de iniciativas y las Conversaciones sobre emprendimiento con José Manuel Pérez Díaz (Pericles) y Fernando Epelde. Buena parte de los asistentes de la mañana no se presentaron como era de esperar por no estar interesados en este segundo enfoque —entre ellos los miembros del proyecto *Centro Cívico Madre de Dios*—, mientras que otros agentes muy distintos se personaron en el lugar del encuentro que se planteó en un formato de debate abierto mucho más distendido. Un contraste muy inusual en relación a los proyectos de la mañana que podían haber sido precisamente los que hubieran tenido ese formato por sus objetivos y la tipología de sus miembros. Veamos por qué.



### 2.2.4.1 Conclusiones sobre En Busca de un Modelo Propio

Siendo la primera intervención y a la que más tiempo se le permitió, los resultados sobre el proyecto de reconversión de *Carpe Diem Arte e Pesquisa* de Lisboa que hemos descubierto con el análisis realizado tras la transcripción revelan la urgencia de un plan de desarrollo y crecimiento del centro de arte que posiblemente transformarían el proyecto de tal manera, que perdería su característica como centro de referencia por su labor social en la ciudad.

Y es que creemos que un centro de arte no puede ser un modelo de negocio viable por dos razones. La primera es que el arte se caracteriza por tener un cuestionamiento o acercamiento crítico a la realidad; es decir, por ser un fenómeno independiente del sistema que lo sustenta, o al menos, que debería tratar de serlo. Y, la segunda es que un centro de arte que se basa en el desarrollo del pensamiento, —como bien se dijo al inicio de la intervención— perdería su independencia en aras de su sostenibilidad económica lo cual haría peligrar su autonomía. Muchos casos de centros de arte y otras instituciones artísticas reciben ayuda estatal en forma de ayudas públicas porque los gobiernos hasta que fueron tratados como empresas demandaban el desarrollo de postulados críticos para poder hacer frente a los dictámenes del sistema capitalista.

Podríamos pensar que los recortes en financiación pública destinada a los centros de arte y otros espacios artísticos están orientados a neutralizar los discursos críticos que se derivan de ellos. Quizá podríamos aventurar que, obligando a los centros de arte a sostenerse económicamente se esté eliminando su capacidad de ser lo que hasta la fecha habían sido, el germen de la crítica social, una manera de elaborar un pensamiento no institucionalizado.

Basar un centro de arte en que llegue a ser un modelo de negocio viable, aunque es una tendencia general y respetable, alberga una contradicción en sí misma, o por lo menos contradice lo que hasta la fecha entendíamos debía ser lo propio del arte. Desde el momento en el que el objetivo del Centro de Arte pase a ser un modelo de negocio, habrán cambiado las prioridades y el beneficio económico se impondrá por encima de las otras economías. Si la producción artística o la producción de exposiciones y el desarrollo de pensamiento crítico quedan en segundo plano, ¿qué tipo de proyecto tendremos?

Según una concepción que viene del romanticismo, aunque muy vigente hoy día, pretender que el arte se convierta en un bien a explotar incurre en la propia muerte del arte o de la producción de pensamiento crítico. Sin embargo, como nos advertía Oriol Fontdevilla

(2017), ahora ya el arte y los centros de arte están curiosamente instituidos dentro de lo que llamamos arte. Pertenecen ya a su propio sistema que ha tratado de constituir una imagen y unos códigos reconocibles que, en muchos casos, han perdido su significado, se han va-ciado de contenido. Como nos advertía también Peio Aguirre (2014a), desde que la crítica se convirtió en publicidad, ¿cómo interpretar esa cualidad propia del arte de estimular el pensamiento crítico?

El arte como sinónimo de pensamiento crítico que tiene una especificidad tanto lingüística como contextual es uno de los elementos disruptores del sistema que permite que éste se corrija, se autorregule y se equilibre. La función del arte es generar extrañeza dentro del propio sistema y por eso debía ser autónomo, aunque sostenido al mismo tiempo por el sistema, dentro de una limitación temporal hasta que fuera posible alcanzar cierta auto-nomía de sus agentes.

Durante la crisis económica que subvirtieron todos los órdenes de valor sociales. Las artes fueron desterradas del sistema del Estado de Bienestar que lo había sostenido, haciéndolo imposible ya su sostenibilidad. Por una parte, porque su propia naturaleza crítica con el sistema era claramente peligrosa para el sistema y sus objetivos. En momentos críticos a nivel social, la revolución de las mentes era algo a erradicar. En un reajuste de los salarios y la fuerza de trabajo era necesario generar un momento basado en el miedo. Por el contrario, el arte es un acto liberador. Provocar la escasez de recursos cuando la mayor parte de los recursos básicos dependen de una economía monetaria produjo que el valor del dinero aumentara en detrimento de otros valores económicos.

Por eso es difícil de entender que hoy día la Asociación que organizó las Jornadas para un centro de creación haga talleres de Bitcoins (a unos precios elevadísimos) en el local que el ayuntamiento le cedió para desarrollar su actividad al año siguiente de organizar estas jornadas. La situación de pobreza y falta de garantía de mínimos después de haber generado un desajuste en los precios, la devaluación de las viviendas, los salarios, el aumento de los precios de alimentos de primera necesidad, la pérdida de derechos laborales, de acceso al mercado laboral, la devaluación de las titulaciones y trabajos cualificados, etc. No tiene ninguna correspondencia con el rumbo de este caso de estudio. No por ello, íbamos a dejar de mencionarlo.

Regular los Estados como grandes empresas y aplicar las leyes de la oferta y la demanda supuso un cambio profundamente desestabilizador. Afortunadamente, pretender que la sanidad y educación sean sostenibles y autónomas económicamente es un empeño

que ya, cada vez a menos personas les parece un argumento razonable. Por el contrario, en cultura se sigue insistiendo en el hecho de que el producto cultural peligrosamente llamado producto, sea sostenible dentro de un orden de objetos y bienes de un sistema mercantil.

### **2.3 Conclusiones al capítulo: la financiación híbrida como paradigma**

De unos años a esta parte hemos visto cómo la financiación de las instituciones artísticas ha ido cambiando. Desde aquellos años en los que sólo existían museos públicos hasta que aparece el modelo Guggenheim y abre la puerta a multitud de ejemplos en los que el modelo híbrido parece ser el imperante, han cambiado cosas sustanciales en el territorio del arte. No pretendemos decir que lo que provenga del capital privado sea perjudicial *per se*, simplemente que los mecanismos de transparencia no pueden ser aplicados de la misma manera que en las esferas públicas, aunque en la práctica éstas no sean todo lo transparentes y democráticas que debieran ser.

Lo que comienza siendo una especie de incursión benéfica en las esferas del arte tiene unas consecuencias cuando menos ambiguas. Como apuntaba de manera certera Maite Aldaz (2017), «resulta preocupante que la actividad artística esté siendo sufragada por “los agentes de la desigualdad”, puesto que el arte está sirviendo, una vez más, para legitimarlas y justificarlas» (p.27). De hecho, durante estos 10 años de crisis hemos contemplado cómo entidades bancarias o fundaciones derivadas de ellas, financiaban estudios a cerca del arte español, preguntándose por el origen de esta preocupante situación. Como nos recuerda Aldaz (2017), el posicionamiento de Andrea Fraser es tajante en este sentido, ya que considera las producciones artísticas en este marco como una «subjetividad producida para el sometimiento» (p.27).

Algunos trabajos de investigación sobre la situación del sistema del arte como es el caso del estudio *Horizontes del Arte en España* impulsado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la Fundación Banco Santander e IGBART resultan controvertidos. Partiendo del conocimiento de sus patrocinadores se nos plantean serias dudas, ya que no podemos conferir credibilidad a sus análisis. Sospechamos que a raíz de una crisis provocada por el sistema financiero que llevamos sufriendo durante los últimos años esta investigación pueda esconder ciertos intereses económicos que no garantizan la imparcialidad del estudio.

Esta plataforma para la reflexión y el debate tenía como objetivo diagnosticar crítica-mente la escena artística española. El encuentro se realizó por primera vez en noviembre de 2012 en forma de mesas-debate que abordaron diferentes temas: desde una cartografía del sistema del arte español, hasta un estudio de las narrativas de Museos y Colecciones públicas, o cuestiones sobre educación (investigación, divulgación y formación), la proyección de los artistas en el exterior, e incluso un panel de asociaciones. En este caso, asociaciones de grandes corporaciones como, directores de arte contemporáneo, galerías, artistas visuales, coleccionistas y críticos, que han sido los grandes actores del sistema del arte.

Los marcos legislativos actuales para los trabajadores del arte son muy distintos a los de hace 10 años. Actualmente existen diversas cooperativas de trabajo asociado para artistas, entre las que se encuentra *Smart ib* a nivel nacional, que ha introducido un modelo que provenía de Bélgica nacido en 1998. Tras la batalla contra las cooperativas de trabajo asociado en España esta es la primera cooperativa de Impulso Empresarial para artistas técnicos, gestores, artesanos y demás profesionales de la cultura que se acoge a un marco legal y no a un vacío legal como sucedía antes. Este modelo está destinado a la mejora del trabajo del sector artístico y cultural del país y carece de ánimo de lucro.

La cooperativa de implantación nacional nació en Andalucía con delegaciones en distintas comunidades como Madrid y Cataluña, y se mantiene en conexión directa con su socio belga SmartBe, asociación sin ánimo de lucro que lleva operando con el mismo modelo desde hace 15 años, y que aglutina actualmente a más del 70% de la comunidad creadora de Bélgica. SmartBe ayuda a la implantación de este mismo modelo en otros países europeos (Francia, Reino Unido, Suecia con el objetivo de crear un sistema europeo de movilidad para los artistas.

Este modelo está orientado a solventar las relaciones laborales intermitentes características de los artistas y supone una alternativa a la intermitencia de la mayoría de los agentes del sector.

En cuanto a las otras economías que operan dentro del arte, resulta complicado aplicar las mismas lógicas de la economía monetaria en cuanto a territorialidad y perdurabilidad o inmutabilidad de los supuestos activos. Es decir, la economía social que genera el arte tiene el contexto medial de nuestros cuerpos y funciona dentro de una red local de relaciones interpersonales. Aunque vivimos en un mundo interconectado, las relaciones sociales se han virtualizado y esto también genera otro tipo de características que afectan al valor simbólico y al valor informal. La desmaterialización de nuestros cuerpos en la re-

lación social produce por fuerza transformaciones en estas otras economías en cuestiones que afectan a nuestras categorías primarias.

Retomando la entrevista a Lourdes de la Villa, sobre su trabajo plástico y su tesis doctoral en conversación personal que mantuvimos para la elaboración de los textos de sala de la exposición Diálogos Vol.1 y el catálogo *Sueño del Observador: Lourdes de la Villa* (2011), sus reflexiones sobre temas referentes a la percepción y la memoria bien pueden esclarecer el enfoque desde el que abordar este problema. «La realidad que construimos y donde vivimos es diferente de la realidad independiente de la mente donde vive el observador que somos» (p.68). Esta era la frase que mejor resumía la problemática que trataba en su tesis doctoral. Y añadía «la obra visual es el relato de un cerebro con identidad, único» (p.68). Cambiarían mucho las cosas si pudiéramos ver las problemáticas actuales desde otra perspectiva. Distinguir entre ver y recordar apela a un tiempo contextual. ¿Cómo aplicar estos conceptos a las economías simbólica e informal?.

Según la investigadora, las limitaciones ópticas de nuestro tipo de ojo se convierten en otra cosa en el cerebro y en todas sus evoluciones. Hay que pensar que no tenemos el mismo cerebro que tenían las personas hace 100 años. La cantidad de imágenes a las que estamos sometidos por medio de los dispositivos tecnológicos cambian nuestra percepción del mundo, que cambia nuestros recorridos cerebrales y finalmente el cerebro mismo.

En algún momento decía que este tiempo sería la presencia de un mundo accesible desde el significado. Entendiendo que estamos rodeados de signos y toda la interacción humana ya se produce a través de ellos, uno de los puntos de unión entre su trabajo y lo que Rafa Tormo (el otro artista participante de la muestra) trataba en sus obras, quien en su experimentación con adolescentes comprobó que, en relación a generaciones anteriores, la relación que éstos tenían con los objetos había cambiado radicalmente.

Llamar la atención sobre la transformación del contexto y sobre los cambios que se producen en la estructura cerebral de una persona que en 2019 es un adolescente es vital para comprender dónde radican las nuevas relaciones que se establecerán en el futuro inmediato, las interdependencias y cadenas de valor.

**De la crítica institucional a las instituciones críticas**  
Políticas culturales y autogestión en arte en el contexto español, 2007-2017



### 3 Autogestión

Para comprender el problema de la autogestión en arte comenzaremos situando los términos autogestión y participación ya que como veremos, uno y otro pueden resultar excluyentes en el plano práctico. La elección de una opción frente a la otra supone un cambio radical en el modelo a adoptar.

Según Leonardo Tomasseta (1975), el concepto de autogestión surge en oposición al de participación, porque «la autogestión significa rechazo de la participación y destrucción del antiguo sistema de producción» (p. 195): «participar significa contribuir a la consolidación y la supervivencia de un sistema ordenado de valores ajenos a los verdaderos intereses de los productores (y que incluso transforman a éstos en consumidores permanentes del propio trabajo enajenado)» (p.195).

Desde la contundencia de esta afirmación, y con una sensación de agotamiento, casi de extenuación, podríamos preguntarnos ahora ¿qué nos conduce a los trabajadores de la cultura a llegar a esta situación? ¿Qué hace que estemos constantemente produciendo si la mayor parte de las veces no recibimos remuneración económica alguna a cambio? ¿En qué consiste la recompensa de esta especie de castigo autoinfligido? Y, ¿por qué nos autoexplotamos si en este sistema económico en el que vivimos tenemos tan pocas opciones de convertir nuestro trabajo en valor monetario?

Avanzando por este camino, que es dilucidar de qué hablamos cuando pensamos en autogestión, hemos decidido ir a los documentos hegemónicos de la información consensuada de los diccionarios que nos indican que existen dos vías desde las que se entiende este concepto: la económica y la política. Por un lado, «en el ámbito económico, la palabra que nos ocupa se usa para denominar al particular sistema de gestión que presenta una empresa y que se caracteriza porque son sus empleados o trabajadores quienes disponen de autoridad y de decisión sobre la producción y el funcionamiento de la misma»<sup>12</sup>. Por otro lado, «en materia política, la autogestión implica aquel tipo de gobierno que funciona en un país o comunidad en el cual son los órganos elegidos por sus miembros directamente los que se ocupan de la administración pública y política»<sup>13</sup>.

Consecuentemente, estamos ante una cuestión de doble calado: la perteneciente al ámbito del derecho y la economía; y la perteneciente al ámbito político y, por ende, al

<sup>12</sup> <https://www.definicionabc.com/economia/autogestion.php> [accedido 14 abril 2018]

<sup>13</sup> *Ibidem*

social. En definitiva, una cuestión relativa tanto a la economía como a la política, con dos perspectivas diferenciadas que operan en campos independientes que, sin embargo, han sido indisolubles en otros modelos estatales en el pasado, como veremos a continuación.

### 3.1 Breve historia del término ‘autogestión’

Según el razonamiento ideológico que proclama la autogestión en su origen, el término no se refiere sólo a aquel sistema de organización de una empresa, según el cual los trabajadores participan en todas las decisiones, sino que, deviene de una serie de acontecimientos políticos basados en el modelo del socialismo autogestionario que, acaecido como regímenes de gobierno durante la segunda mitad del s.XX, tuvo lugar tanto en Yugoslavia (1950-1965 como en Argelia (1963.

(... la palabra francesa «autogestión» no se encuentra en los diccionarios o en las enciclopedias anteriores a 1960; es la traducción literal de la palabra serbocroata: samoupravlje («samo» es el equivalente eslavo del prefijo griego «auto», y «upravlje» significa aproximadamente «gestión»). (... la palabra autogestión ha sido introducida en Francia para designar la experiencia político-económico-social de la Yugoslavia de Tito, en ruptura con el estalinismo. (... El sistema de la autogestión no era presentado como una innovación, sino, al contrario, como una vuelta al marxismo auténtico, pervertido por el estalinismo (Guillerm, Alain; Bourdet, 1977, p.13.

Lamentablemente, el único relato acerca de aquella Yugoslavia que nos ha llegado hoy día a través de los medios de comunicación —entre ellos el cine, como constructor de sentido— es el de un escenario de guerra fratricida truculento, en el cual las mayores atrocidades han sido cometidas entre habitantes de un mismo territorio.

Una década después de la muerte de Josip Broz Tito en 1980, la antigua Yugoslavia estalla en una serie de guerras civiles que, desde 1991 hasta 2001, convierten el país en un gran campo de batalla. El horror de la guerra es narrado a través de numerosas películas que retratan la crueldad humana en sus múltiples formas y variantes, donde la intervención internacional nunca resultó bien parada como mediadora en el conflicto. Pero ¿por qué no nos ha llegado ningún otro relato de este territorio? Y, sobre todo, no sería más interesante preguntarnos ¿qué sucedió antes del desastre? ¿Cómo se llegó a esa situación?



El modelo conocido como socialismo autogestionario nos interesa especialmente por su estructura, ya que «este sistema, denominado sistema de delegados, se distancia tanto de la democracia representativa burguesa como del modelo estatista soviético y propone una forma para la socialización del poder político y la toma de decisiones basado en un complejo sistema de autogestión» (p.7). Aunque Harnecker & E. Salas (2007) nos advierten que «los resultados prácticos de aquella teoría fueron desastrosos» (p.7), contrariamente a considerar este resultado fruto del propio sistema, aluden a errores en su aplicación práctica y por ello instan a su revisión.

Es evidente que los grandes medios no nos han proporcionado un relato inteligible sobre esta parte de la historia de aquel país desaparecido. Y aunque no es el objetivo de esta tesis profundizar en ella, sí deberemos centrarnos en cuáles fueron las condiciones y los procesos de aquel experimento político para ver qué podemos aplicar en lo que al ámbito artístico se refiere. Así que, nos parece pertinente preguntar ¿en qué consistió aquel sistema que parece ser el origen de un término tan utilizado en estos años de crisis en España (2007-2017)?

El término autogestión surge vinculado a experiencias de autoorganización de los trabajadores para tomar los medios de producción y encargarse de su explotación. Pero este proceso sin su representación en la esfera política no tiene ninguna posibilidad de éxito. Según Tomasetta (1975), «la característica fundamental del orden jurídico institucional del Estado yugoslavo consiste en haber asociado la función política con la función económica en todas las instancias de la organización del poder» (p.211).

De lo que se trataba era de impulsar un proceso de toma de decisiones por parte de la sociedad en todas las esferas de la vida social, es decir, de un proceso de socialización de la toma de decisiones en la que los representantes populares o delegados fueran electos a partir de las asambleas de las comunidades y centros de trabajo (Harnecker & E.Salas, 2007, p.10).

El sistema de delegados es muy diferente al clásico sistema electoral político representativo: se trata de un sistema más cercano a una forma de democracia directa. La característica fundamental de este sistema de delegados es que los intereses de los trabajadores estaban directamente expresados y representados en las asambleas a través de sus delegados, que a su vez continuaban trabajando en sus respectivos puestos de trabajo sin transformarse en representantes profesionales de la política. Las delegaciones eran una

parte constitutiva de las asambleas, que a su vez vinculaban a sus delegados a la base social autogestionaria y los hacían responsables ante esa base (Zecevic, 2007).

Este tipo de organización interna ha sido extrapolada a los miembros del equipo directivo de algunas asociaciones profesionales que hemos visto en el capítulo 2. Aunque el planteamiento de que la representación no se convierta en un trabajo ha constituido motivo de debate interno entre sus integrantes, ya que teniendo en cuenta la precariedad extrema del sector, la sostenibilidad de sus miembros es incierta. Es por lo que existe una mínima compensación monetaria por el tiempo dedicado a algunas de estas tareas de representación lo cual no supone más que amortiguar el desgaste de las personas que asumen esta labor.

### 3.2 Contextualización del término autogestión dentro del campo artístico y social

Para comenzar a contextualizar este término, debemos recordar que la autogestión se sustenta en un tejido social y, como tal, está insertada en una red de relaciones interpersonales donde se entrecruzan aspectos subjetivos que intervienen de una manera activa en la materialización de sus procesos. Está como tal soportada sobre la base de una colectividad organizada y, por lo tanto, hablar de qué aglutina a esos grupos humanos sería el comienzo para asentar la comprensión de sus prácticas artísticas y manifestaciones culturales.

En mi Trabajo de fin de Máster de 2013<sup>14</sup>, ya se realizó un primer análisis a través de algunos colectivos artísticos autogestionados de dos ejes geográficos de la península: Valencia y Bilbao-Pamplona-Logroño. Basado en un trabajo de campo, se seleccionaron un tipo de colectivos que coincidían en mantener intacto el carácter original de la estructura que se ha definido en el origen de la palabra *ekklesia*<sup>15</sup> como tipo de organización asamblearia de raíz democrática y, en algunos casos, también comunitaria en su forma ritual de reunión en torno a la comida.

<sup>14</sup> Una experiencia colectiva. Dos ejes geográficos: Bilbao-Pamplona-Logroño y Valencia. TFM. Universitat Politècnica de València. <https://doi.org/http://hdl.handle.net/10251/39168>

<sup>15</sup> A partir de este campo semántico cabe citar el término *ekklesia* que denominaba a la principal asamblea de la democracia en la era dorada de la antigua Grecia. Fue la asamblea popular abierta por Solon a todo varón que tuviera cumplidos al menos 2 años de prestación militar en el 594 AC, dando a entender que todas las clases de ciudadanos en Atenas podían formar parte de ella, incluso los *thetes*, la clase que se dedicaba al trabajo manual. "Ekklesia - Wikipedia, la enciclopedia libre." 2007. [accedido 3 agosto 2013] <<http://es.wikipedia.org/wiki/Ekklesia>>

Si bien es cierto que, en la práctica, las asambleas funcionan de una forma no tan horizontal como desearíamos ya que entran en juego todos los prejuicios que cada individuo conllevamos, también es cierto que se da la oportunidad a todas las personas de la comunidad a expresarse, a ser escuchadas y, en consecuencia, tenidas en cuenta.

Esta estructura era sumamente atractiva, ya que se trataba de una forma organizativa inversa a la estructura piramidal de los poderes institucionales articulados jerárquicamente que, en ocasiones, tienden a pensar esas otras estructuras como ineficaces o poco funcionales. Desde los parámetros de productividad que rigen el mundo capitalista y la lógica del mercado, el argumento general expuesto en contra de las agrupaciones asamblearias horizontales era la falta de productividad.

Conviene destacar que parte de este fracaso es la falta de cultura asamblearia. El propio sistema educativo proporciona muy pocos conocimientos en este sentido, además de haber una escasez de modelos válidos donde fijarse. De hecho, los modelos mayoritarios que se ofrecen instruyen exactamente en lo contrario. En cualquier caso, conociendo las teorías económicas sobre el campo artístico que hemos estudiado en el capítulo 2, podemos sacar conclusiones nuevas. Pero antes hay que recordar también, que los objetivos o fines en unas estructuras sociales y otras son distintos y es difícil realizar juicios de valor objetivos de unas hacia las otras y viceversa. Parece evidente que los objetivos son distintos en unas estructuras y otras, lo que implica que los tipos de economías que se aplican sean distintos, al igual que los regímenes de valor que operan.

Las formas organizativas humanas asamblearias tienen un carácter muy político que no deja de manejar indicadores económicos, ya que teniendo en consideración la economía informal, y pensando que suponen trazar un nosotros frente a un otros como exterioridad, activan otros órdenes económicos cuyo valor radica en las relaciones humanas. Muchas de estas estructuras intentan no reproducir las mismas estructuras jerarquizadas de la economía monetaria pero no lo consiguen. Se establecen otras relaciones de poder entre los sujetos que componen estos grupos humanos, aunque intenten desplegar medios para acceder a los otros espacios de poder en colectivo y abrir vías de transformación e incidencia en la toma de decisiones. Esto, siempre y cuando se ha tomado conciencia de pertenecer a un determinado grupo.

En 2013, en un momento en el que la política parecía haber perdido su esencia y los movimientos sociales eran cada vez más activos y movilizados, valiéndose del arte como marco de acción, se abrió un debate en torno a repensar el término *arte político* para buscar

lo específico de un campo y el otro. En ese mismo año, Brumaria lanzó una convocatoria para ser desarrollada en el Medialab Prado de Madrid con el objetivo de conformar el *Grupo de trabajo sobre arte y política*<sup>16</sup>. Actividades como esta reflejan una situación que podría ser un caso a analizar en sí mismo, ya que estaba organizada por una editorial surgida desde colectivos autogestionados implicados en grupos de trabajo, pero que estaba realizada desde instituciones públicas, bajo el mandato político del PP.

En esta reflexión sobre las características de la autogestión, parece ineludible reflexionar en torno a dos conceptos inherentes a las formas autogestionadas dentro del campo artístico como son *comunidad y colectivo*, porque pareciera que hablar de un *nosotros* implicase siempre que en algún momento ha existido una construcción identitaria de base dentro del grupo; un constituirse del *nosotros* frente al *otros*. Sin embargo, es importante puntualizar que es en el término nosotros donde la pluralidad viene no de la oposición a *yo* sino de la alteridad o presencia de esos *otros*. Es decir, que es un *yo* junto a *los otros* y no diluido en *ellos*, lo cual implica una aceptación de la diferencia de esas otras individualidades dentro de la colectividad. En esta condición podemos reconocer el origen de la palabra *nosotros* como la suma de *yo y otros*.

Según el profesor José Ramón Carriazo —profesor del departamento de lengua española y lingüística general de la UNED y antropólogo, en conversación personal mantenida en julio de 2013 en La Rioja—, las connotaciones que cada uno de estos términos tienen bajo un enfoque antropológico y etimológico son las siguientes. El término *comunidad* tiene que ver con *unidad* y con la preposición *con*, lo que viene a ser una unidad compartida. En las comunidades cristianas la reunión para comer —*eucaristía*, o sea *buen sacramento*— es uno de los sacramentos más propiamente comunitario, pues los demás son casi individuales. La reunión por excelencia de la comunidad es la eucaristía, pero no es la que define la comunidad ni tiene nada que ver con la etimología de comer.

De la misma familia de comunidad es *universo y universidad* —todo lo vuelto hacia el uno=dios; y todos los que miran al uno—, donde también se define *colectivo* por su relación con lo uno, lo común y lo compartido (Carriazo, 2013). La palabra del griego *simposio* significa banquete y resume más correctamente la idea que nos interesa perfilar. En griego *syn* es *con* y *posion*, *beber*, con lo que *syn-posion* significa los que beben juntos. El uso de la palabra en español ha cambiado hasta el punto de significar exclusivamente «conferencia o reunión en que se examina y discute un determinado tema»<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> No nos detendremos a profundizar en los resultados de aquellos encuentros ya que no existe ningún documento oficial final sobre estas jornadas y tampoco está entre nuestros objetivos dilucidar a cerca de esto. Sin embargo, queremos apuntar que el audio y el vídeo de la primera sesión pueden consultarse en la propia web de Medialab para futuras investigaciones sobre el tema.

<sup>17</sup> *hsimposio* - Real Academia Española. Diccionario Usual. 2012. [accedido 10 septiembre 2013] <<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=simposio> ;

En virtud de las prácticas desarrolladas a lo largo de la historia, el pertenecer a una determinada comunidad implica compartir una comida. De hecho, *comer* viene de *cum-edere*, *comer con* y es en el verbo comer donde hay un sentido colectivo o de comunidad. El hecho de que los ritos cambien de unas comunidades a otras da lugar a que surjan nuevas comunidades en el seno de la comunidad originaria a lo largo de la historia (Carriazo, 2013).

Por otra parte, según su acepción antropológica la palabra *colectivo* implica compartir un texto, tener un texto en común o reunirse para leer o generar un texto común propio. En el ámbito del arte sería el caso de los manifiestos. A lo largo de la historia del arte del siglo XX encontramos numerosos ejemplos. Futuristas, dadaístas, surrealistas, suprematistas, fauvistas, y un largo etc. realizaron manifiestos donde expresaban una ideología o una manera concreta de desarrollar su práctica artística. De hecho, de la misma etimología es la palabra *colegio*, que nos remite directamente a la idea de pertenencia a una misma escuela de pensamiento.

En los colectivos actuales, como en cualquier relación humana surgen conflictos relativos a la gestión interna, lo que provoca el debate y la argumentación o exposición de ideas, que es precisamente algo que posibilita el desarrollo del pensamiento y conforma la identidad de ese determinado grupo. Manuel Delgado (2008), nos recuerda que «lo que une a las personas y las convierte en poderosamente solidarias no es que piensen lo mismo, sino que experimentan y se transmiten lo mismo. (...) La comunidad se funda en la comunión; la colectividad, en cambio, se organiza a partir de la comunicación» (p.11).

Para las prácticas artísticas actuales el manifiesto como tal no constituye un elemento fundamental, pero es muy probable que su idea originaria haya sido adaptada y evolucionada a otros formatos y esté interiorizada. «La comunidad y la colectividad implican una parecida reducción a la unidad. La diferencia, con todo, es importante y consiste en que, si la comunidad exige coherencia, lo que necesita y produce toda colectividad es cohesión» (Delgado, 2008, p.11). Es el caso de algunas formas jurídicas que veremos en este capítulo y de otros casos sin forma jurídica donde podremos reconocer prácticas artísticas vinculadas al término original de la palabra colectivo, como puede ser el debate en torno a la práctica que supone el ejercicio del pensamiento colectivo. En este caso, a pesar de que pueda no elaborarse un texto original al uso, la propia práctica es registrada por medio de imágenes fijas y en movimiento y acompañada de textos breves y consignas.

En definitiva, el valor de las prácticas artísticas colectivas va más allá de ser un ejercicio testimonial, ya que en ellas radica la experiencia compartida misma (Delgado, 2011). Pero en términos contemporáneos, si pensamos en los entornos virtuales y las obras interactivas donde se desarrollan algunas de estas prácticas artísticas, veremos que la obra se ha convertido en un fenómeno virtualizado, y esto supone reajustar las relaciones interpersonales que se establecen a partir de ellas.

Según Giannetti (2004) «desde el punto de vista de la Endoestética, las obras interactivas o virtuales sólo “existen” como tal (sólo adquieren sentido) en la medida en que se da la interrelación activa entre el interactor y el sistema (la obra)» (p.6). En este sentido, un sistema interactivo será siempre potencial más que real, ya que no existe activamente de forma autónoma; está subordinado a la aportación del observador o del entorno, ya sea esta interacción visual, sonora, táctil, gestual, motora, energética o corporal (Giannetti, 2004)

Para completar este análisis sobre el origen de la palabra comunidad cabe citar *Comunidad, inmunidad y biopolítica* de Roberto Espósito (2009) que nos planteamos analizar de cara a un futuro artículo para dar sentido a otro nivel más práctico al problema de la autogestión en arte, y la falta de autonomía como uno de los principales escollos para el éxito de muchos de estos proyectos.

### **3.2.1 La autogestión en el ámbito cultural del contexto español**

En términos generales, la palabra autogestión aparece vinculada a la cultura gracias a una revisión sistemática de la transición española que está teniendo lugar en los últimos años en el contexto nacional de la mano de algunos autores como Jorge Luis Marzo o Guillem Martínez. Esta revisión nos está permitiendo reconstruir un relato diferente de aquel tiempo en lo que al ámbito cultural y político se refiere.

Moreno-Callabud (2017) afirma que la población española es llevada a adoptar las *normas de la comunidad del dinero* como única forma de reproducción social posible por parte de unas élites legitimadas por su pretendido monopolio del saber y de la inteligencia. Al privarles de otras que les garantizaban cierta capacidad de autogestión en aras de una *modernización* capitalista, el autor considera que este proceso podría caracterizar «el periodo del *desarrollismo* franquista como el clímax de un proceso de ingeniería social» (p.75).

Existen, en los últimos años, diversas publicaciones que vienen a dilucidar cómo se produjo la transición española, ya que pareciera que aquel cambio de modelo político-económico enterró el sentimiento de catástrofe del periodo anterior, de manera que la representación de muchas manifestaciones culturales quedó sin resolver. La falta de revisión histórica y una amnesia social impuesta durante la década de los 80 dio como resultado un contexto social y cultural desarraigado con su propia historia reciente. El marco político y económico instaurado tradujo modelos que venían de otros países europeos, pero sin contar con el sustrato social local y su necesidad de autorrepresentación.

Lo culturalmente correcto consistió (...) en el arrinconamiento de toda actitud abiertamente crítica en aras de un espíritu conciliador y ecuménico que celebraba la cultura como fiesta, es decir, como ámbito segregado de las tensiones sociales y políticas, como un lugar de encuentro y no de confrontación (Echevarría, 2012, p.25).

Aunque no podemos detenernos en ellos ahora, es imprescindible mencionar dos obras que completan este análisis del panorama: *La política en el ocaso de la clase media* de Enmanuel Rodríguez (2016) o *Culpables por la literatura* de Germán Labrador (2017), que ayudan a poner en crisis y dan complejidad a la idea de Cultura de la Transición.

De la misma manera, existen estudios sobre el tema que no nos detendremos a analizar aquí dada la naturaleza breve de este apartado a pesar de la pertinencia de estos documentos como el artículo «Realidades colectivas en el arte español de la década de 1980» de Jorge Luis Marzo (2017) en el contexto nacional; y el monográfico *Alternative Histories. New York Art Spaces 1960 to 2010* de EXIT ART, en el caso concreto neoyorkino como muestra del contexto internacional por su gran influencia en los contextos locales que analizamos aquí. Apuntamos estas referencias para próximos artículos más profundos sobre este tema concreto de la tesis.

Centrándonos sobre el territorio del arte, tenemos a través de la investigación *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el Estado español (1980-2010)* de Nekane Aranburu uno de los estudios más significativos en cuanto a variedad en ejemplos en el territorio español de la época. El estudio cuenta con un trabajo de campo consistente en recopilar, documentar y sistematizar un archivo audiovisual denominado *Archivos Colectivos*. Con este trabajo, la autora pretendía ir más allá de una simple cartografía. Su intención era más bien hacer una reflexión sobre los modelos de gestión de las artes visuales como indicador de la evolución de dinámicas sociales que construían sistemas para dar respuesta a las necesidades de aquel momento político y social.

Su análisis de los colectivos y espacios venía a encajar con la definición de Red Arte que en 1995 se aprobó en los Encuentros de Murcia, y designaba espacio o colectivo in-dependiente a toda aquella entidad privada autogestionada y autónoma, no dependiente de instituciones y sin fines de lucro, que desarrollara una programación de arte guiada por un espíritu innovador y experimental. Las conclusiones que se extraen de este estudio son especialmente relevantes por el papel que otorga a la sociedad civil que integran estos artistas y profesionales, siendo éstos motor de las dinámicas sociales como veremos a lo largo del capítulo 7. Este es un planteamiento que desarrollaremos a través de la reflexión que Susan Lacy realiza sobre la mutación del rol del artista.

Además, el contexto nacional cuenta con la Red Transibérica<sup>18</sup>, Red de Espacios Culturales Independientes —a la que pueden adherirse espacios culturales de los estados español y portugués— que constituye una plataforma para fortalecer el tejido cultural a un nivel territorial amplio y cuenta con un variado grupo de miembros entre los que encontramos asociaciones, fundaciones, colectivos y empresas. Nos parece fundamental esta diversidad como característica ya que enriquece el conjunto y posibilita alcanzar una mayor fortaleza interna. Mediante esta diversidad en la que unos a otros se ayudan y complementan nos acercamos a una mayor representación de la naturaleza de un campo cultural idealmente colaborativo.

A su vez, en el contexto de la Comunidad Valenciana, el estudio «Emergencias colectivas. Mapa de vínculos de actividades artísticas (autogestionadas) en la Comunidad Valenciana (2001- 2011)» realizado por Marín García, T., Martín Andrés, J. J. y Villar Pérez, R., traza un completo esquema del panorama local cuyo objetivo es construir un sociograma para visibilizar las conexiones entre distintas actividades, en su mayoría auto-gestionadas, que tuvieron un protagonismo relevante en la construcción del tejido artístico y cultural y dan cuenta de la importancia de que exista ese tejido en el contexto para el desarrollo cultural y social valenciano.

Existe un mapa de asociaciones y colectivos de investigación, producción y difusión del arte contemporáneo; un acercamiento a un mapeo de espacios autogestionados, colectivos y asociaciones de difusión, gestión, producción e investigación de arte contemporáneo en España y Portugal<sup>19</sup>. Entre estos espacios existen numerosas experiencias, pero nos parece especialmente reseñable para completar este acercamiento el del Campo de la Cebada<sup>20</sup> en Madrid que ha dejado de existir.

<sup>18</sup> <http://www.transiberica.org/> [accedido 20 febrero 2019]

<sup>19</sup> <https://maps.google.es/maps/ms?ie=UTF8&hl=es&msa=0&msi-d=106380312857158397029.00046b8a19c6fdb4eadbe&t=h&ll=40.13267,-3.081097&s-n=5.879361,9.338379&z=6&source=embed> [accedido 20 marzo 2019]

<sup>20</sup> <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-281490/el-campo-de-cebada-la-ciudad-situada> [accedido 20 marzo 2019]



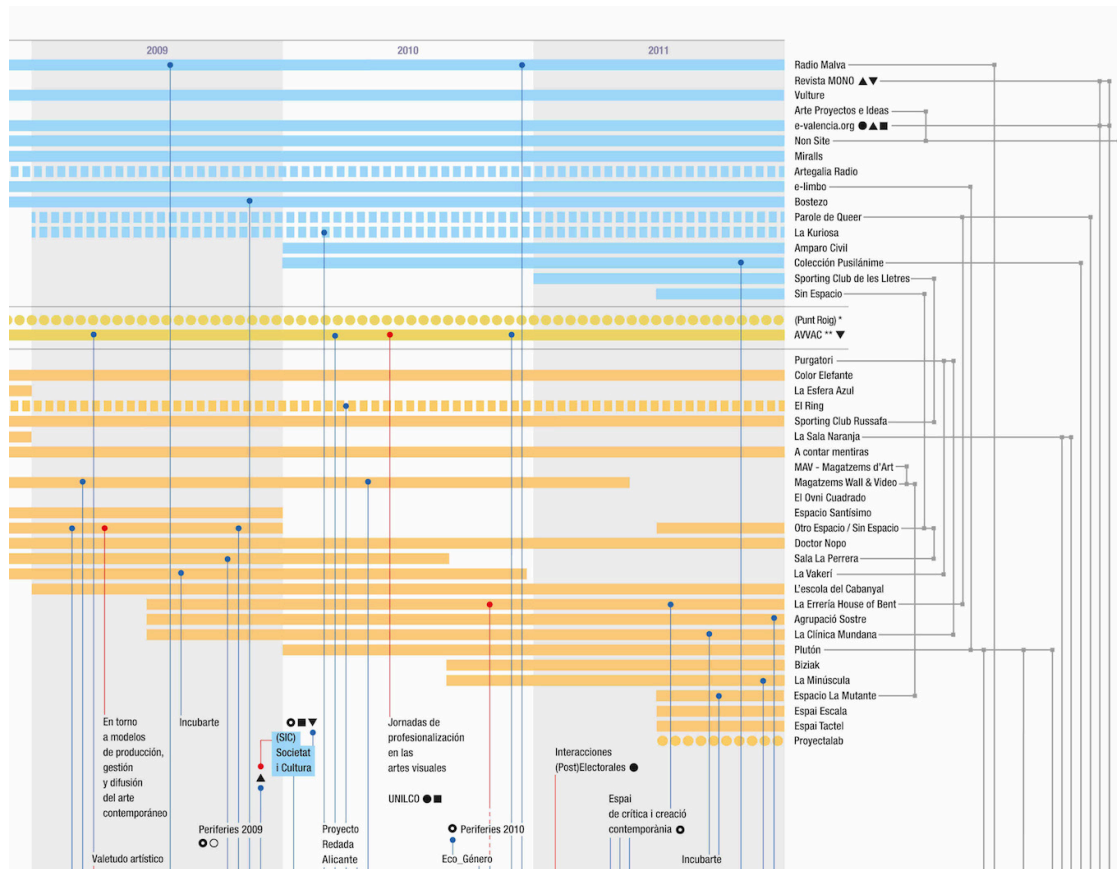


Imagen 23. Detalle del mapa de vínculos de actividades artísticas (autogestionadas) en la Comunidad Valenciana (2001- 2011).

Fuente: <https://culturacolectivacv.files.wordpress.com/2012/06/mapa-version-def-final-mini-v2.jpg>.

En la tónica de las prácticas DIY (do it yourself, hazlo tú mismo) la exposición *Autogestión* de la Fundación Joan Miró de Barcelona propone un amplio recorrido histórico. Según el propio artista y comisario de la muestra con Duchamp aprendimos que cualquier cosa podía ser una obra de arte y con Beuys que cualquier persona podía ser un artista<sup>21</sup>. Según la noticia de El País, la muestra contenía 63 obras fruto de los posicionamientos DIY de 26 artistas internacionales, desde los años 60 hasta la actualidad. El comisario Antonio Ortega afirmaba que la muestra era una revisión histórica de la obra de creadores que tomaron el control de la producción, exposición y difusión de su trabajo, con gestos de empoderamiento, que de esta manera generaron nuevas formas de relacionarse con el sistema del arte.

<sup>21</sup> [http://ccaa.elpais.com/ccaa/2017/02/19/catalunya/1487528530\\_159308.html](http://ccaa.elpais.com/ccaa/2017/02/19/catalunya/1487528530_159308.html) [accedido 10 septiembre 2013]



Imagen 24. Vista de la exposición *Autogestión* organizada por Antonio Ortega. Fuente: El País.

### 3.3 Tipologías en la autogestión dentro del campo artístico en la actualidad

A continuación, hablaremos de cuatro tipologías derivadas del campo artístico que provienen, por una parte, de alguna posible aplicación del sistema político autogestionario tal y como se ha estudiado; y por otra parte, de los conceptos comunidad y colectivo vistos desde la antropología y la lingüística como formas propias del contexto porfordista actual. Así pues, trataremos los espacios alternativos, los centros sociales ocupados (CSO), los espacios de coworking y las fábricas de creación desde la perspectiva de su vinculación con estos planteamientos en función de las problemáticas derivadas de su implementación práctica.

En primer lugar, para entender cómo surge y evoluciona la idea de los espacios alternativos en arte es recomendable revisar la historia del contexto neoyorkino de los 70 ya que en él la actividad artística de lo que hoy son grandes nombres comenzaba en lugares que en un principio se ubicaban al margen de la institución arte de aquellos años. Según nos advierte, la artista e investigadora Blanca Fernández Quesada (2004) «hasta principios de los años ochenta, el propio Manhattan fue calificado de enorme espacio alternativo» (p.87).

Como nos recuerda Fernández Quesada (2004), una de las principales características de aquellos espacios que surgieron en el barrio del Soho de Nueva York es que eran iniciativas extremadamente tácticas que con el tiempo, y a medida que fueron repitiendo las formas antiestéticas, se hicieron prácticamente convencionales. Este fenómeno lo hemos visto como un problema ya en los discursos actuales del arte contemporáneo que está altamente instituido y repite sus propias formulaciones estéticas. «Los espacios alternativos se institucionalizaron rápidamente y asumieron la función de acreditación de los artistas, la misma función contra la que se habían creado» (p.86). Situarse en lugares que nunca pudieran ser institucionalizados ha sido siempre un desafío utópico al mundo del arte, aunque los artistas siguen buscando una marginalidad imposible de mantener. De hecho, sigue siendo una característica que aún hoy es motivo de debate interno de muchos espacios alternativos. Los problemas de sostenibilidad y la necesidad de autonomía suponen siempre una lucha interna por no adoptar fórmulas que puedan hacer peligrar la integridad de los proyectos.

En el barrio del Soho de Nueva York rápidamente surgieron todo tipo de galerías, clubes baratos, tiendas (...) con baratos objetos de arte múltiple o la tienda de Keith Haring con sus siluetas reproducidas serigráficamente sobre todo tipo de prendas, carteles y objetos; o centros de arte como “Fashion/Moda” de colaboración entre artistas y artesanos del vecindario. Estos espacios alternativos permitieron crear nuevas fórmulas con las que abrir los horizontes al gran público, otra cultura —que incluyera lo perverso y marginal— y otro arte, que expresase inquietudes sociales para así poder alterar y transformar el mundo a gran escala. (Fernández Quesada, 2004, p.86)

Toda esta serie de organizaciones experimentales gestionadas y dirigidas por artistas estaban concebidas como obras de arte y consiguieron crear una red paralela al sistema del arte hegemónico del contexto neoyorkino de los setenta y ochenta (Fernández Quesada, 2004).

Además, a través de los investigadores Teresa Marín García y Enrique Salóm Marco nos situamos en el pensamiento en torno a los espacios y colectivos autogestionados gracias a su ingente producción investigadora. Entre los artículos más destacados encontramos: «Solar Corona. Espacio ciudadano en el barrio del Carmen, Valencia.» *Kultur: revista interdisciplinària sobre la cultura de la ciutat*, 2015; «Los colectivos artísticos: microcosmos y motor del procomún de las artes.» *Teknokultura*, 2013; «Resistencias y apropiaciones. Laboratorios urbanos de experimentación sociocultural en la ciudad de Valencia», *Revista de estudios globales y arte contemporáneo*, 2015.

Con este posicionamiento queremos concluir el apartado citando el recién publicado volumen *La cara oculta de la luna. Arte alternativo en el Madrid de los 90* de Tomás Ruiz-Rivas (2019) que realiza un valioso recorrido por los espacios alternativos de esa década y sus protagonistas a través de una serie de entrevistas que ofrecen un retrato inédito del panorama madrileño. El proyecto se expuso en un primer momento en el centro cultural metropolitano CentroCentro, y su versión en formato libro ha sido finalmente autoeditado, ya que no ha contado con apoyo institucional alguno.

En palabras del autor, este libro ofrece una revisión crítica de la escena alternativa o independiente del arte madrileño entre 1990 y 2003. «Las dos fechas elegidas como punto de partida y final del estudio delimitan el fenómeno de consolidación de las prácticas de autoorganización artística en la ciudad de Madrid, incorporándolas de manera sistemática a los procesos de producción y distribución del arte» (Ruiz-Rivas, 2019, p.7).

Los espacios alternativos como forma de autogestión en arte han contado con una atención especial por parte de numerosos investigadores durante las últimas décadas como estamos viendo que, a pesar de no haber podido contar con ningún tipo de financiación externa en la mayoría de los casos, han sacado adelante sus investigaciones movidos por una clara intención de dar cobertura a esta parte de la historia no contada desde la historia oficial o hegemónica.

En segundo lugar, mencionamos muy brevemente la existencia de los centros sociales ya sean ocupados, comunitarios o de cesión temporal, así como centros cívicos por su vinculación con el ámbito artístico, que como hemos apuntado anteriormente vienen siendo gestionados en algunos casos por personas que provienen del ámbito artístico. En el contexto estatal en los últimos diez años, llegamos a algunos ejemplos gracias al contacto directo con artistas o personas vinculadas al ámbito de la creación en artes como el Centro cívico Madre de Dios (Logroño), el proyecto JAZAR<sup>22</sup> ubicado en la antigua Ikastola Jaso (Pamplona), el Centro comunitario Luis Buñuel<sup>23</sup> (Zaragoza) el centro social ocupado autogestionado l'Horta de Benimaclet<sup>24</sup> (Valencia) y un infinito etcétera. Citamos estos ejemplos por la proximidad geográfica que nos ha permitido conocerlos personalmente, pero es importante llamar la atención de que en cada ciudad o población con cierto volumen de habitantes existe uno.

En este sentido, el estudio de Luis Menor Ruiz da cierta luz a las problemáticas surgidas en el contexto nacional a través de su tesis doctoral que acerca del problema de

<sup>22</sup> <https://jazar.org/> [accedido 31 de enero 2018]

<sup>23</sup> <http://centroluisbunuel.org/> [accedido 31 de enero 2018]

<sup>24</sup> <https://horta.noblogs.org/> [accedido 31 de enero 2018]

la autonomía que viene paralizándolo el desarrollo y éxito de buena parte de estos espacios alternativos. Por lo que en un futuro nos proponemos consultar su reciente artículo «El arte urbano y los centros sociales 2.0 como alternativas al modelo de ciudad neoliberal. El caso de El Keller y Muros Tabacalera en el Centro Social Autogestionado La Tabacalera de Lavapiés», publicado en la revista *Encrucijadas* en marzo de 2018.

En tercer lugar, los espacios de coworking y su aplicación en el sector artístico lo analizaremos partiendo de su naturaleza legal. Es un modelo que estudiamos por su interés para la implementación de un caso práctico personal pero que finalmente se ha descartado por considerar problemático ante ciertas cuestiones que esta tesis trata de exponer. Concretamente, es que parece que lo que realmente aporta como modelo no es más que la fórmula legal de lo que en España hasta hace poco era un subarriendo, no permitido por ley. El coworking nace de la necesidad de crear una regulación específica para un sector que en su web denominan «emergente en evolución constante» y resulta un tanto grotesco en vista de la cantidad ingente de proyectos autogestionados y espacios alternativos que existen actualmente y vienen existiendo desde la transición como venimos viendo, —tanto desde una experiencia personal como desde este estudio— que no han tenido apoyo ni legal ni institucional para poder prosperar. Ahora que sí se plantea desde un desarrollo neoliberal como industria cultural se posibilita el marco legal. Es un modelo que está en la misma dinámica que han abierto modelos como Uber o Airbnb.

El modelo coworking no parece presentar ninguna innovación conceptual, aunque sí incorpora el modelo del gestor o mediador muy en boga en el mundo del arte en el contexto español en esta última década y un marco muy desarrollado como modelo de negocio con su estudio de viabilidad ya realizado; un modelo escalable según el parámetro neoliberal.

Según la web zonacoworking,

El coworking es una nueva forma de trabajar que permite a profesionales independientes, emprendedores y pequeñas o medianas empresas, compartir espacio, fomentar proyectos conjuntos y potenciar oportunidades de negocio. A partir de esta definición encontramos los elementos principales que definen un coworking y que lo diferencian de los viveros de empresas, los centros de negocios o las oficinas convencionales. Elementos como la tipología de profesionales, la figura imprescindible del gestor, los vínculos que se establecen entre coworkers, las actividades paralelas que se organizan o las relaciones que se crean entre la comunidad, marcan la diferencia.<sup>25</sup>

<sup>25</sup> <http://www.zonacoworking.es/2016/05/02/101-guia-legal-para-espacios-coworking-i/> [accedido 31 enero 2018]

En definitiva, si lo pensamos desde el punto de vista de las condiciones laborales tradicionales, tenemos un modelo que plantea que, para acceder a un lugar dentro de la estructura laboral, el trabajador tiene que alquilar su puesto de trabajo sin garantía alguna de rentabilizar su actividad económica, aunque la propia estructura trate de darle soluciones. Lo que sí es negocio, y de eso no cabe duda es para la persona que gestiona el espacio de coworking, ya que los usuarios siempre serán personas intercambiables que alquilarán lo que se les ofrezca por un periodo determinado. Si estos espacios deben tener una misión y un plan de negocio como cualquier otra empresa, es labor del gestor del coworking garantizar que esto llegue a buen término.

En un futuro próximo también nos proponemos profundizar más en este modelo ya que encontramos algunos centros culturales que lo han adoptado y consideramos interesantes como ZAWP (Bilbao) o la Nau Ivanow (Barcelona). Sería de gran ayuda conocer de cerca su aplicación para tener la posibilidad de implementar algo similar teniendo como marco cuestiones que se han ido desgranando en la primera parte de este capítulo.

En cuarto y último lugar, analizaremos las fábricas de creación, un modelo de gestión de espacios que en el contexto nacional surgieron en la ciudad de Barcelona en 2007 como iniciativa del Ayuntamiento coordinado por la Dirección de Programas del Instituto de Cultura de Barcelona, concretamente en el programa Barcelona Laboratori (Culture 21, s. f.).

Fábricas de creación de Barcelona, es un proyecto que responde a una reivindicación histórica por parte de artistas y colectivos de disponer de espacios bien acondicionados para la creación y la investigación artística. El objetivo del programa es revivir espacios fabriles y singulares en desuso para transformarlos en nuevos espacios de titularidad pública generadores de cultura e innovación, con el fin de situar la cultura como eje estratégico de Barcelona. De esta manera también se ayuda a potenciar la creatividad de los ciudadanos de Barcelona (Culture 21, s. f.).

El proyecto está inspirado en algunas iniciativas que fueron apareciendo en el contexto europeo desde finales de los 90 en torno a la red de centros culturales promovidos por ciudadanos y artistas en antiguas fábricas reutilizadas, Trans Europe Halles, donde encontramos referentes significativos como La Friche la Belle de Mai en Marsella, Cable Factory en Hèlsinki o UfaFabrik en Berlín.

Con este programa, se buscó potenciar e incrementar al máximo el apoyo a la creación como condición primordial para un mejor desarrollo cultural de la ciudad. La mayor dificultad fue escoger los espacios que formarían parte de este sistema de equipamientos culturales. Por ello se realizó un estudio exhaustivo de los antiguos espacios de usos sobre todo industriales. Por otra parte, también antes de diseñar los futuros espacios se analizaron los elementos principales de este tipo de centros en otras ciudades como Berlín, Helsinki, Londres, Marsella o Madrid (Culture 21, s. f.).

Según cuentan en la web del Ayuntamiento, estas fábricas de creación son espacios reservados a la experimentación, el intercambio y el diálogo, aunque también al equívoco y la duda, partes indispensables del proceso creativo en cualquier disciplina artística. Todos estos espacios son equipamientos orientados a acoger esta diversidad gracias a la atención, el acompañamiento y el apoyo a la creación y la experimentación artística. Además, su objetivo es tanto ofrecer espacios y recursos para garantizar unas condiciones básicas de trabajo durante el proceso creativo, como posibilitar la difusión y exhibición de los proyectos realizados para facilitar su inserción en el panorama artístico y cultural de la ciudad <sup>26</sup>.

La misión de estos centros es atender cada uno de los proyectos que acoge y dialogar con ellos. Se trata de un espacio en el que no sólo se permite, sino que se fomenta la duda en el proceso creativo. El conflicto que genera este tipo de intercambio, fruto del diálogo, es necesario para poder llevar a buen término el proceso de creación. De esta manera, las fábricas de creación garantizan un espacio alejado de la industria, los medios de comunicación y el mercado, sin perder nunca de vista el rigor, la exigencia y la calidad de los proyectos. En este sentido, no responden a un modelo productivo tan rígido como pudiera parecer, sino que recogen la idiosincrasia de los proyectos artísticos en cuanto a los procesos creativos y sus tiempos propios.

Según la información oficial, estas fábricas de creación actúan como lugares que preservan y dan continuidad a la tradición artística que ha caracterizado Barcelona. Esta red de fábricas de creación cuenta con once centros distribuidos por diversos barrios de la ciudad con un total de 30.000 metros cuadrados de antiguos edificios industriales reconvertidos en espacios dedicados a la creación y la innovación artística. Los equipamientos son de titularidad pública, aunque cada uno de ellos actúa con un elevado nivel de autonomía, a excepción de Fabra i Coats, que es gestionada directamente por el Instituto de Cultura de Barcelona. El resto de las fábricas de creación son gestionadas por entidades externas vinculadas a un determinado ámbito artístico.

<sup>26</sup> <http://ajuntament.barcelona.cat/fabriquescreacio/> Traducción personal [accedido 31 noviembre 2018]



En 2010 encontramos un estudio realizado por el Gobierno Vasco en el que tomando varios modelos europeos se ofrece un análisis comparativo entre las Fábricas de creación (Barcelona), El Matadero (Madrid), La Friche la Belle de Mai (Marsella), Artsadmin (Londres) y Radialsystem (Berlín). Así, en el contexto vasco, encontramos ZAWP Bilbao, como uno de los ejemplos más conocidos y exitosos basado en este modelo.

Este modelo se presenta como una alternativa que parece altamente valiosa pero que depende de la voluntad de las instituciones locales. Es por ello que en otras ciudades no exista esta alternativa. En el caso de Barcelona se entiende que su voluntad de ciudad volcada al turismo haya impulsado la existencia de este tipo de estructuras, ya que hace décadas que es un lugar especialmente atractivo para el sector cultural dentro del estado español. Sin embargo, no tenemos datos para hacer una valoración adecuada sobre las problemáticas que puedan generarse derivadas de este modelo. En un primer acercamiento, se presenta como algo muy valioso.

### **3.3.1 Generando valor: ¿qué pasa con la plusvalía?**

Para finalizar este capítulo, nos planteamos que la acción que tienen los artistas como agentes dentro de las ciudades desde estructuras autónomas tiene una repercusión sobre el tejido social pero también sobre el económico. Algo de lo que en muchísimas ocasiones no somos conscientes. ¿Cuál es el valor que aportan los artistas al entramado urbano? ¿Qué beneficios generan en lo social y de qué manera se aprovecha su trabajo? Porque todos los proyectos artísticos que tienen una vinculación con el espacio público y gozan de una voluntad de transformación social, generan valor. Sin embargo, como ya hemos expuesto en el capítulo 2, la mayor parte de los productores culturales no consiguen vivir de su trabajo. De alguna manera, la riqueza que generan se cambia de manos, pero ¿quién se queda con la plusvalía que producen? Y, ¿cómo se extrae esa plusvalía vinculada al contexto de la ciudad?

Cuando hablamos en primera persona de arte urbano o de proyectos urbanos nunca pensamos qué es lo que sucede hasta después de haberlos realizado. La mayor parte de las veces, si son formas de activismo, el trabajo se hace de manera altruista, es decir, sin esperar una remuneración económica a cambio. Y es que muchos proyectos deben ser así, respuestas inmediatas ante situaciones urgentes, especialmente, cuando llevamos años repitiéndonos a nosotros mismos que el arte tiene que ser necesario, que no puede supeditarse al mercado. Lo que nunca pensamos en estas situaciones es que hay muchos intereses



ocultos detrás de esa voluntad que los artistas tienen de transformar el mundo a toda costa como *leit motiv* de su labor, de aquella misión de nuestra empresa personal.

Gracias a la intervención de Rubén Martínez de LaHidra Cooperativa (Barcelona) realizada para el curso «Orden Jurídico del Común» organizada por la Fundación de los Comunes (Zaragoza) es de obligada referencia revisar esa idea que él planteó: la plusvalía. Y debemos preguntarnos: ¿quién se queda con la plusvalía del trabajo que generan los artistas?

En aquella ocasión, asoció este concepto a las acciones que se realizan desde los movimientos sociales y las acciones artísticas inscritas en el espacio público como aquella inversión sobre el territorio de la que no somos conscientes. Es decir, la remodelación de barrios enteros en distritos tecnológicos y centros culturales de la que somos actores principales, así como de los fenómenos vinculados a la gentrificación, habitualmente relacionada con la acción de los grupos de artistas sobre territorios urbanos degradados.

Hay que hacer aquí, igualmente, una referencia cruzada al caso ZAWP Bilbao. Deberíamos estar muy atentos para ver qué pasa con la plusvalía, cómo se transforma el valor que generamos y quién o quiénes se benefician directamente, mientras nosotros, los trabajadores del ámbito cultural, nos autoexplotamos.

Hay que hablar también de la potencia de los proyectos que desde que nacen saben que no tendrán continuidad en su lugar inicial, que nacen siendo nómadas, porque saben que esa es su condición intrínseca. Quizá sea precisamente por eso que en esos proyectos artísticos hay otras motivaciones. Es el caso del surgimiento del proyecto *Jazar* instalado en la Antigua Ikastola Jaso de Pamplona, en el que a pesar de invertir en un edificio tanto esfuerzo cuentan con que tiene una fecha de caducidad, ya que está en pleno trazado del tren de alta velocidad proyectado para 2020. Es por ello, que su tentativa se basa más bien en un proyecto de reconstrucción social del tejido artístico local y fortalecimiento de las redes internas existentes del ámbito artístico.

Esto nos indica que la plusvalía no va a poder ser medida de la misma manera en unos proyectos y en otros, ya que habrá algunos cuyas transformaciones son inmateriales. Los destinatarios de los beneficios no van a ser los mismos en todos los casos, porque habrá territorios desvinculados de la trama social que desaparecerán por completo cuando se acaben dichos proyectos. También la temporalidad, característica común de los proyectos autogestionados, tenía que tener alguna potencia.

Hoy en día, tanto los gobiernos como el mundo empresarial abrazan la creatividad, la innovación, la autenticidad y la idiosincrasia. El emprendedor «progresista» ha comprendido los beneficios de abrir paso al espíritu artístico para su negocio posfordista, y el político abraza las artes con miras a una ciudad atractiva creativa que se sostenga a sí misma en la competición global de «lugares donde hay que estar». En otras palabras, al cabo de 20 años, el arte —o, cuanto menos, «lo artístico»— ha pasado de los márgenes de la sociedad a su mismo núcleo. O, como afirma el filósofo italiano Paolo Virno, haciendo eco al escritor alemán Hans Enznesberger: el arte se ha diluido en la sociedad como una aspirina efervescente en un vaso de agua (Gielen, 2014, p.11).

Recibí esta idea con cierta melancolía, porque me parecía demasiado real y trágica. Ahora que la vuelvo a ver, creo que puede ser una de las potencias de nuestra condición contemporánea.



**De la crítica institucional a las instituciones críticas**

Políticas culturales y autogestión en arte en el contexto español, 2007-2017



## 4 Crítica institucional

Según diversos autores, la crítica institucional es la investigación sistemática del funcionamiento de las instituciones del arte. Existen algunos textos clave en la historia de las últimas décadas que nos permiten comprender cómo surge y en qué parámetros se desarrolla este concepto. Brian Holmes, Benjamin H. Buchloh, Peio Aguirre o Pascal Gielen vienen analizando el sistema del arte y las prácticas artísticas vinculadas a este concepto. Como veremos a continuación, aunque la crítica institucional se asigna como etiqueta a determinados artistas, esto no implica que constituyan un grupo propiamente dicho, más bien supone un posicionamiento ideológico común.

María Eugenia Blázquez Rodríguez, en su tesis *El arte múltiple y su crítica institucional desde 1960* plantea el arte múltiple como una forma específica de crítica institucional. De hecho, el arte desarrollado como crítica institucional manifiesta una visión materialista e inmanente de la producción.

Esta tesis es una reflexión interdisciplinar sobre una forma artística, el Arte Múltiple, que un sector de artistas utiliza para expresar una ideología muy concreta, la crítica institucional. Esta metodología crítica del sistema artístico, de su mercado y manera de percepción del hecho creativo, sitúa su significado dentro de un contexto ideológico determinado, donde los marcos teóricos que lo definen se encuentran en la sociología del arte, como la corriente situacionista, la estética relacional, el arte de contexto, la semiología o el diseño crítico (Blázquez Rodríguez, 2014).

La crítica institucional adopta como material propio las condiciones institucionales que contribuyen a que algo sea entendido como arte porque supone una reacción al éxito institucional del arte conceptual.

En las décadas posteriores al arte conceptual podemos reconocer características comunes en diversas prácticas artísticas ya sean colaborativas o individuales, obras cuyo calado social y político supera su voluntad de ser y funcionar como obra dentro del propio sistema del arte. Las prácticas que analizaremos se sitúan fuera de su propio sistema por voluntad propia de no entrar en contradicción, aunque después giran hacia espacios institucionales nuevamente y vuelven a su interior tratando de transformarlo.

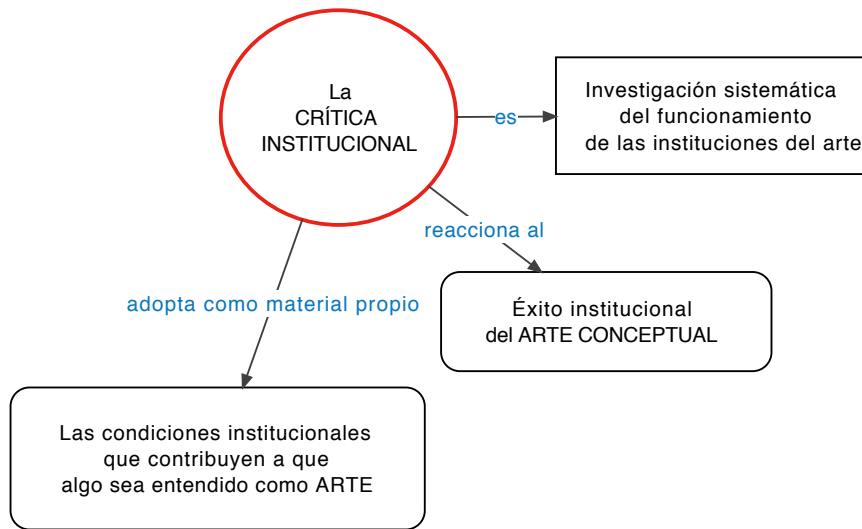


Imagen 25. Definición del término Crítica institucional  
Fuente: Elaboración propia

Según la definición general de la compilación de textos de artistas que recoge *Institutional Critique*, la crítica institucional es una práctica artística que reflexiona críticamente sobre el concepto mismo del arte y su función social mediante instalaciones en galerías y museos. Además, aunque tales cuestiones siempre han formado parte del arte moderno, puntualizan que adquirieron una urgencia inusitada a finales de los 60, cuando –conducida por la revolución social de esa época y habilitada por las herramientas y técnicas del arte conceptual– la crítica institucional emergió como un género (Alberro & Stimson, 2009, traducción personal).

Revisar esta obra para un futuro próximo es fundamental, ya que funciona a modo una antología que traza el desarrollo de la crítica institucional como una problemática específica del arte desde los años sesenta hasta el presente. Uno de los grandes valores que tiene es que reúne escritos y proyectos artísticos representativos de artistas de toda Europa y América que desarrollaron y ampliaron el género. Aunque ahora no vamos a revisarlos, indicamos esta vía como un camino fundamental a futuro, ya que los textos y obras de arte incluidas destacan por la gama de perspectivas y posturas que reflejan y por su influencia en la superación de los límites de lo que se entiende por crítica institucional (Alberro & Stimson, 2009, traducción personal).

## 4.1 El arte conceptual como origen de la crítica institucional

El arte conceptual sienta las bases de las prácticas artísticas vinculadas al contexto y la participación, un fenómeno que ha resurgido en los últimos años vinculado a la educación artística y a pedagogías museísticas nuevas. Es, por tanto, necesario revisar cómo ha llegado este concepto a nuestros días y qué conocimientos tenemos de esta parte de la historia del arte que viene redefiniendo su propio sistema desde finales de los años 60.

A partir de un análisis contextual y económico, los artistas transformaron el sistema del arte para acercarlo a la sociedad. La vinculación a lo local surge como reacción a los procesos de globalización o mundialización de la cultura y la sociedad. Ya en 1995, Lucy Lippard (2001) apunta a «la crisis ecológica como una de las grandes causas de la preocupación por el lugar y el contexto, y a la nostalgia provocada por la pérdida de raíces. La raíz griega de la palabra ecología significa hogar, un lugar difícil de encontrar hoy día» (p.52). Sin embargo,

la noción de lo local, del escenario, de la situación y de la localidad (el lugar) no ha prendido en la corriente dominante del arte, ya que, en el actual sistema de distribución, el lugar del arte debe ser relativamente generalista y ajeno a la política y al sufrimiento si quiere atraer a un número suficiente de compradores (Lippard, 2001, p.51).

Lippard considera responsable de esta preocupación por la ecología que el propio planeta se haya convertido en un hábitat imposible para la gente que ya no vive en su hogar. Sin un vínculo próximo hacia la tierra como algo propio se pierde el sentido de comunidad a un nivel microcósmico y esto nos incapacita para proteger un hogar macrocósmico global. Entendemos que esta vinculación del Arte en mayúsculas con los mercados internacionales, a través de la lógica de una economía financiera, es algo que podemos cuestionar desde el plano ético de la educación artística, teniendo en cuenta, además, el tiempo de crisis sistémica del capitalismo que hemos vivido durante esta última década.

Por ello, en primer lugar, nos centraremos en las estrategias relacionadas con la desmaterialización de la obra de arte y la reformulación de la figura y rol del artista para definir cuáles son esas relaciones económicas y de lo político que afectan en el sistema arte. Éstas son cuestiones que se dirigen a la organización interna de los agentes del arte y sus funciones, así como a las relaciones de tipo mercantil entre productores y productos que se establecen entre ellos.

Veamos el siguiente esquema para entender cuáles han sido esos elementos y reformulaciones dentro del campo artístico que llevaron a replantear el sistema mismo desde sus bases.

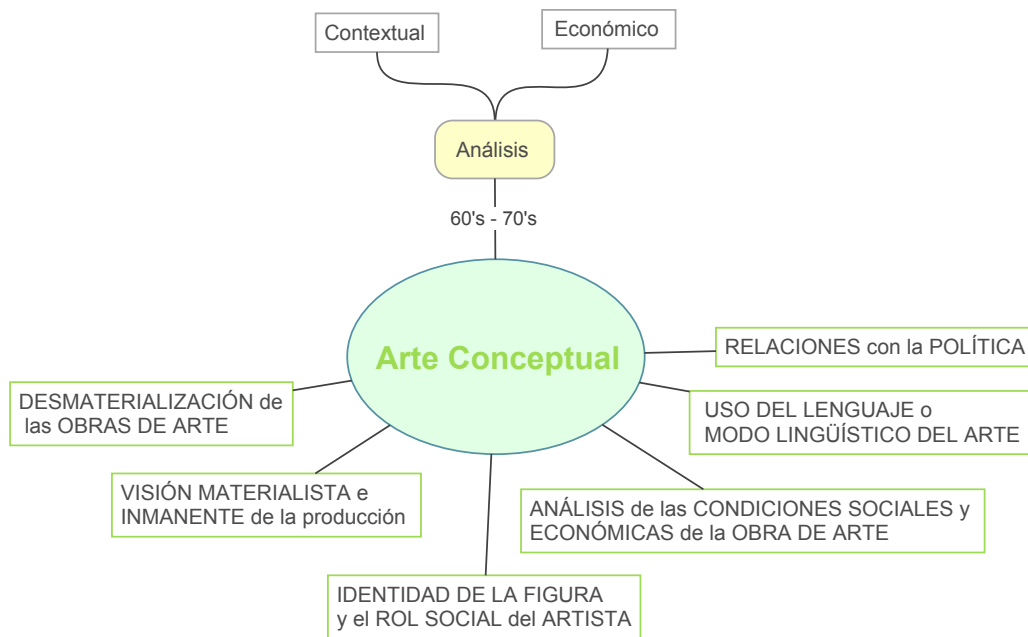


Imagen 26. Características del arte conceptual  
Fuente: Elaboración propia

La corriente artística sobre la cual se fundamenta la crítica institucional es el arte conceptual o “arte del concepto” tal como lo acuñó Henry Flint en 1961 (Buchloh, 2004) y surge y se desarrolla durante la década de los años 60. La Imagen 24 es un esquema sumamente importante ya que enuncia las características principales que trazarán los marcos sobre los que se sustentarán las prácticas artísticas que serán catalogadas como crítica institucional posteriormente.

El artista Joseph Kosuth, desde la perspectiva que le proporciona su propia práctica, reflexiona acerca de la primera de esas claves (la desmaterialización de la obra de arte) en una declaración en la que llama la atención sobre el giro radical que adoptarán las prácticas artísticas:



El arte antes del periodo moderno sólo es arte en la misma medida en que un hombre del Neandertal es un hombre. Por esta razón sustituí el término “obra” por el de proposición artística, porque una obra de arte conceptual en el sentido tradicional es una contradicción en los términos (Buchloh, 2004, p.169).

Por tanto, utilizaremos el término “proposición artística” (o proyecto) en el sentido de desmaterialización de la obra de arte tradicional. En palabras de Kosuth, entendemos que su motivación inicial, así como la de otros artistas que comparten este posicionamiento, es superar un tipo de producción artística objetual. Esta declaración nos sirve para enfrentar la crítica que frecuentemente se lanza en la actualidad desde diferentes medios a algunas obras de arte conceptuales, alegando que una vez insertadas en el mercado del arte prostituyen su propio ser de manera perversa para entrar a formar parte de una relación mercantil vinculada a la forma objetual de la que en un primer momento quisieron firmemente desvincularse. Se nos plantea aquí la trampa del capitalismo una vez más, aquella que tiende a convertir todo lo que toca en mercancía.

Al tiempo que tenemos en la figura de Joseph Kosuth una de las más inteligentes y certeras, redescubrimos aquí la de Seth Siegelaub, artista de corta carrera y marchante, que hace, sin embargo, una apuesta decisiva en la transformación del arte de estos años. Gracias a Siegelau, «el arte conceptual consiguió que la crítica y la publicidad se unificasen al prestar tanta atención o más a la prensa, la difusión y a la publicidad que al contenido de las exposiciones» (Aguirre, 2014b, p.4).

Las operaciones de marketing de Siegelau en los años más intensos de la práctica artística en Nueva York a finales de los años 60 consisten, precisamente, tanto en la desmaterialización de la obra de arte como en el rol viajero o mutante del artista-comisario/crítico.

Consecuentemente, y partiendo de las características nuevas del arte conceptual, incluiremos prácticas que cuestionan su propio medio, aquel del que surgieron para expandirse en otras direcciones fuera del ámbito artístico y ampliar lo que el propio sistema delimita, como veremos en la segunda parte de la tesis.

En una primera tipología, incluiremos formas artísticas que aún se mantienen dentro de los límites del sistema del arte, pero cuestionando sus mecanismos de asimilación o anulación. Así, encontramos proyectos que implican tanto la desmaterialización de la obra

de arte y una visión materialista e inmanente de la producción artística, como un uso del lenguaje o modo lingüístico en el arte (Aguirre, 2014b). Estos ejemplos estarían vinculados a la metodología crítica planteada por María Eugenia Blázquez Rodríguez. En esta categoría veremos proyectos como Antimuseo <sup>27</sup> y The Museum of Everything <sup>28</sup>.

En segundo lugar, la identificación de la figura del artista con un rol social nos llevará a vincular las prácticas artísticas surgidas en este momento con un análisis de las condiciones sociales y económicas de la obra de arte en un contexto de relaciones políticas.

En esta segunda tipología incluiremos dos vertientes. Por un lado, la que tiene que ver con la autogestión al margen de los cauces institucionales, es decir, centros autogestionados de artistas y centros sociales, como tentativas para generar otro tipo de relaciones entre arte y sociedad. Por otro lado, su vertiente más institucionalizada que tiene que ver con las organizaciones, asociaciones y confederaciones de artistas a nivel autonómico y nacional como vías alternativas para reclamar el reconocimiento de la actividad desarrollada por los artistas desde un ámbito laboral.

#### **4.1.1 Las tres fases de la crítica institucional**

A partir de la clasificación que Brian Holmes propone en *Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones*, distinguiremos tres fases en el desarrollo de las prácticas artísticas vinculadas a la crítica institucional.

##### **4.1.1.1 Primera generación**

En la primera de ellas, Holmes (2007) agrupa a un número de artistas cuyo denominador común es la crítica enfocada al museo y al propio sistema del arte, como «una práctica materialista lúcidamente consciente de su contexto» (p.209) cuyo origen hunde sus raíces en las revueltas anti-institucionales de los sesenta y setenta.

Según el autor, su capacidad transformadora se verá limitada por dos condicionantes. En primer lugar, por un enfoque obsesivo del museo como espacio estético especializado que acaba por ser una trampa instituida, una especie de cercamiento. Y, en segundo lugar, por el discurso en torno a la especificidad del trabajo artístico en función de su contexto, lo que conocemos como la *site-specificity*.

<sup>27</sup> <http://www.antimuseo.org/> [accedido 19 marzo 2018]

<sup>28</sup> <http://musevery.com/exhibition7/home/> [accedido 19 marzo 2018]



Imagen 27. "1ª Generación de Crítica Institucional"

Fuente: Elaboración propia

En esta etapa tomaremos a modo de referencia principal la exposición de Seth Siegelau titulada *January 5-31, 1969*, considerada por Buchloh (2004a) como la primera gran exposición del arte conceptual que contó con la participación principal de la obra de Lawrence Weiner. Es en esta primera generación donde vemos por primera vez el término participación.

Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier o Niele Toroni demolieron públicamente (en diversas ocasiones entre 1966 y 1968) la separación tradicional entre artistas y público. No sólo reivindicaron la equivalencia e intercambiabilidad de todos los estilos artísticos que empleaban, también exigieron que la producción de esos signos pictóricos por parte del público anónimo se considerara equivalente a la producción de los propios artistas (Buchloh, 2004<sup>a</sup>, p 195).

Desde otra perspectiva, el capítulo “Crítica institucional” de la tesis *El arte múltiple y su crítica institucional desde 1960* de María Eugenia Blázquez Rodríguez (2014), nos plantea cómo el arte múltiple surge a modo forma de crítica institucional, enlazando precisamente con actuaciones similares de los artistas conceptuales de finales de la década de los 60. Concretamente, en el proyecto *Xerox Book*<sup>29</sup> de Seth Siegelau se resume la idea que supone un salto cualitativo en el enfoque del arte y su puesta en circulación bajo unos parámetros hasta el momento desconocidos.

La diferencia entre información primaria e información secundaria es el aspecto crucial de esta publicación: la eliminación de la distancia que separa a la obra de arte de su reproducción fotográfica. Hasta entonces las obras de arte eran realizadas (información primaria) y después fotografiadas y reproducidas en revistas de arte (información secundaria). La confluencia de ambas en un tipo de nueva obra de arte hizo de esta anterior distinción algo estéril, inaugurando espacio para nuevos modos de comunicación (Aguirre, 2014b, p.3).

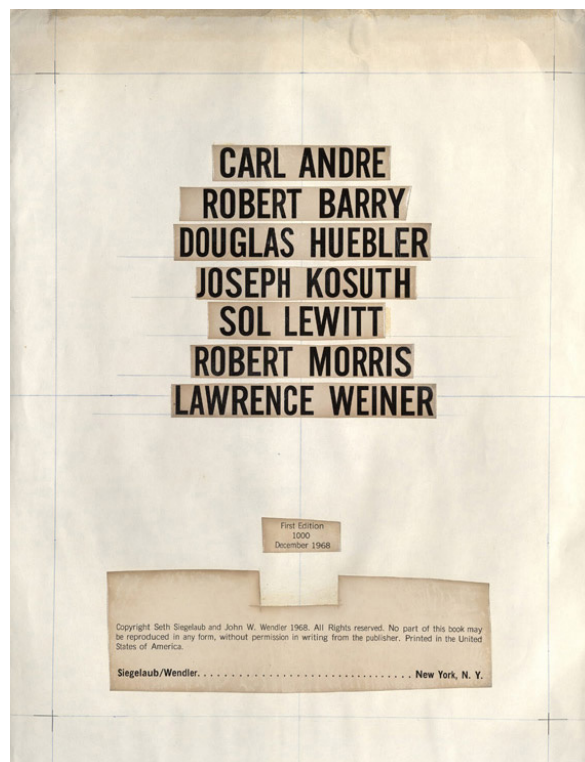


Imagen 28. Proyecto de maqueta de portada para *Xerox Book* 1968 [I.A.30]

Fuente: MoMa

<sup>29</sup> Para una explicación detallada sobre la exposición en forma de libro *Xerox Book* se recomienda consultar el vídeo en el que Jack Wendler, coproductor del proyecto, habla sobre él en <https://vimeo.com/57579101> [accedido, 16 de marzo 2019] (idioma inglés)

#### 4.1.1.2 Segunda generación

Siguiendo el esquema temporal que expone Holmes (2007), la segunda generación se caracteriza por «la exploración sistemática de la representación museológica, examinando sus conexiones con el poder económico y sus raíces epistemológicas que se hunden en una ciencia colonial que trata al Otro como objeto a exhibir en una vitrina» (p.209) algo que en cierto modo producirá un giro subjetivo en las prácticas artísticas.

Ahondaremos brevemente desde este enfoque poscolonial para introducir algunos discursos muy reseñables que entroncan el discurso feminista más activista en el arte de las últimas décadas con los análisis que Silvia Federici desarrolla a partir del cuerpo femenino como lugar del origen de la acumulación capitalista.

En esta segunda generación nos detendremos en la artista estadounidense Andrea Fraser para rememorar su performance realizada en 2001, *Little Frank and his carp*, a partir de un documento original suyo. Consideramos de vital importancia traer al presente su práctica y su teoría, por poner de relieve el rol social del artista desde su propia figura. Es desde este rol, desde el cual la artista desempeña un análisis de las condiciones sociales y económicas en las que se produce la obra de arte, lo que hace visible un contexto de relaciones económicas y políticas que superar a través de la conciencia crítica ante la institución ya encarnada en nosotros mismos (Fraser, 2005).

Realizada en el atrio del Museo Guggenheim Bilbao, la acción *Little Frank and his carp* pone en tela de juicio a la propia institución museística. La artista alquila una de las audioguías del museo y mientras se escucha el relato del narrador se detiene en el atrio para parodiar el enfático mensaje de la voz en off que habla de las características formales y texturales de la superficie de las placas de piedra caliza que recubren las paredes interiores del edificio con el humor ácido que la caracteriza. Al tiempo que se nos invita a tocar su superficie con un entusiasmo exagerado, impropio, descubrimos que nos encontramos ante una burda estrategia de venta, aplicable a un producto cualquiera dentro de una lógica mercantil. En ese momento, el cuerpo de la artista pasa a ser protagonista convirtiéndose, simultáneamente, en sujeto y objeto de la acción.

Desde un planteamiento lacaniano que nos lleva a pensar en el principio del deseo como motor económico del sistema capitalista, se nos muestra un cuerpo femenino deseante expuesto ante los ojos atónitos, aunque divertidos de los visitantes del museo aquel día.



Imagen 29. Fotogramas de la performance *Little Frank and his carp*  
Fuente: Elaboración propia

Es obligado citar aquí también a Hito Steyerl, una artista que con su trabajo basado en el feminismo y la historiografía postcolonial concluye en discursos anticapitalistas; un trabajo que nos llega, sin embargo, mediante instituciones de un mundo occidental capitalista. A pesar del gran interés de su trabajo, no nos extenderemos aquí a desarrollar su ingente producción artística ya que nos daría para un capítulo completo y existen exposiciones recientes que dan cuenta de su trabajo de manera exhaustiva, concretamente en el contexto nacional la muestra organizada por el MNCARS en 2016.

En esta tipología encaja igualmente el reciente trabajo de Nuria Güell *Afrodita*<sup>30</sup>, que formaba parte de la exposición *Arcana Imperii. Investigaciones en Burocracia* «un proyecto que acoge el trabajo de artistas que toman la burocracia como medio para producir su obra» curada por Oriol Fontdevila, cuya rueda de prensa tuvo lugar en el Centre de Cultura Contemporània El Carmen de Valencia, en septiembre de 2017.

<sup>30</sup> *Afrodita* - Nuria Güell (2018) <https://vimeo.com/238026459> [accedido 19 marzo 2019].



Imagen 30. Fotograma de la performance *Afrodita* de Nuria Güell  
Fuente: Elaboración propia

El contenido del texto puede consultarse íntegramente a partir del vídeo de la performance en el que expone la necesidad de cotizar las cuotas mínimas a la seguridad social como autónoma para poder disfrutar de un permiso de maternidad e insta a la institución a que las pague como parte de la producción de su obra que consiste en convertirse en madre. Esta obra muy acertada pone en evidencia la sangrante elección a la que muchas mujeres del sistema del arte se enfrentan ante la precariedad laboral del sistema de becas y subvenciones que hemos expuesto como parte de las problemáticas de la profesionalización del arte del capítulo 2.

#### 4.1.1.3 Tercera generación

El propio artículo *Investigaciones extradisciplinares* de Brian Holmes ya anticipa en su título cuál es la dirección de esta posible tercera generación que más bien define como un cambio de fase de la crítica institucional. Debemos recordar aquí, el año de publicación del texto de Holmes, 2007, que determina nuestra investigación como el momento inicial de análisis de la tesis doctoral. Según el autor esta transformación radica en la noción de transversalidad, que tomando en cuenta cómo fue «elaborada por algunos practicantes del análisis institucional, nos ayuda a teorizar los agenciamientos heterogéneos que conectan actores y recursos del circuito artístico con proyectos y experimentos que no se agotan en el interior de dicho circuito, sino que se extienden hacia otros lugares» (Holmes, 2007, p.17).



Esta pluralidad de disciplinas genera otros problemas, según Holmes (2007), ya que incluir la «reserva crítica de posiciones marginales o contraculturales» (p.18) no puede resultar en convertirlas todas ellas en entes institucionales. De hecho, en esta categoría se incluyen lo que años después hemos vivido como un tiempo en el que los movimientos sociales han tomado la iniciativa en la transformación social, a través de una manera de conformarse distinta a la forma institucional. Lo que Amador Fernández-Savater menciona —tomando como punto de partida al sociólogo francés Michel Maffesoli— como «una socialidad del sur». Es decir, una manera de estar en el mundo distinta, que no está basada en intereses económicos o en una relación laboral interpersonal ni profesional, sino puramente social.

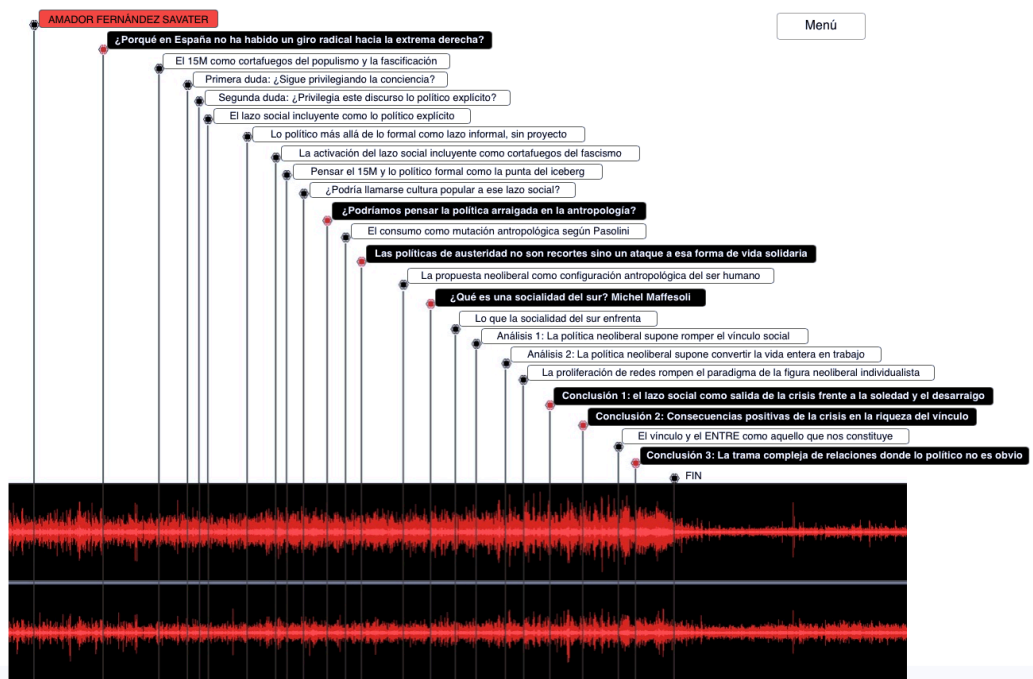


Imagen 31. Imagen de la instalación interactiva elaborada para la exposición *cultura popular / més enllà de lo coetàni*

Fuente: Elaboración propia

Sin embargo, los ejemplos que Brian Holmes referencia en su texto, aún se refieren a galerías y otros espacios institucionales propios del sistema del arte. Frente a esto, el texto de Rauning (2007) habla de una manera demoledora del arte circunscrito al museo, en el que tras un tedioso análisis político de cariz un tanto bélico, al final del texto y contrariamente a lo esperado, traza dos direcciones de salida sobre las que se asienta la performance en abstracto: la Internacional Situacionista y el teatro de Bertol Brech.



A pesar de este final propositivo, no nos resulta especialmente interesante su análisis por hablar desde una posición muy masculina, basada exclusivamente en una organización social orientada hacia la sustentación de estructuras de poder, aunque hable de participación. De hecho, como se ha visto en años posteriores, las mujeres hemos sido excluidas de estos círculos políticos masculinizados. El arte, les guste a algunos o no, se basa en el diálogo y es intrínsecamente contradictorio. Las propuestas políticas de integración y liberación que se proponen son excluyentes en la práctica y de igual modo, contradictorias. Puestos a elegir, elegimos el arte, no necesariamente dentro de un sistema cerrado circunscrito exclusivamente al museo, sino que proponemos otros espacios abandonados, menos visibles, localizados en periferias.

#### **4.1.2 Un caso de estudio. El MURAC\* Museo Riojano de Arte Contemporáneo**

A través de este caso de estudio analizado en 2013 mediante entrevista personal, — que puede consultarse tanto en su formato vídeo documental como en la transcripción de las entrevistas, junto a otros casos de estudio del proyecto de investigación «Una experiencia colectiva»— podemos ver una puesta en práctica de las cuestiones que hemos tratado hasta el momento.

El Museo Riojano de Arte Contemporáneo (MURAC) es un museo sin límites y basa su concepto de museo en la desmaterialización de la obra de arte y la disolución de la autoría. Cuenta con una Colección Libre —en la que cualquier persona puede ser comisario— y una Colección Permanente, compuesta en su totalidad por cosas efímeras.

En 2013, a finales de su etapa productiva eran cinco, aunque el MURAC trabajaba bajo una identidad múltiple. Por eso no les gustaba que se supiera quiénes ni cuántos eran. Su intención era poner el foco sobre la identidad que tenían como museo y no sobre ellos mismos como personas para reforzar así la idea de marca, de colectivo y de comunidad.

Su intención era invitar a la participación de todo el mundo. Empezaron con un público bastante local y cercano que se fue globalizando, sobre todo por la difusión a través de la página web. Siendo una propuesta tan local, su público era, sin embargo, bastante global. Hay algo que está hablando de forma universal en el trasfondo de su idea.

El Museo Riojano de Arte Contemporáneo nació en un momento en el que proliferaban por toda España museos de arte contemporáneo como reclamo turístico. «Buscando un juego de palabras entre arte contemporáneo y museo de La Rioja, salió MURAC que», según cuentan sus creadores, «quedaba muy creíble y a la vez muy irónico».



Imagen 32. “The Quintet of the Astonished”, obra de Bill Viola  
Fuente: Elaboración propia

Su radio de acción era el espacio público ya que su idea de museo fue la de un museo sin límites. Ellos mismos decían: «el arte no está en el museo, sino que el museo está allí donde se encuentra la obra». Pretendían separar el arte contemporáneo de una mirada elitista. Al no estar encerrados en un edificio, conceptualmente quedaba totalmente abierto a cosas que no se consideran arte contemporáneo que, por el contrario, ellos sí consideraban que estaban entre las prácticas artísticas actuales. Del mismo modo, todo el mundo estaba integrado de alguna manera dentro del museo.

Uno de sus objetivos fundamentales fue la divulgación del arte contemporáneo de forma lúdica. Organizaron subastas de obras que hacían ellos mismos. Elegían artistas de gran renombre del ámbito del arte contemporáneo y *suecaban* sus obras; un concepto que adoptaron de la película «Rebobine, por favor» de Michel Gondry, en la que los protagonistas hacían versiones caseras de clásicos del cine. La última subasta fue un taller de obras en el que se involucró al público en producir sus propias obras *suecadas*. Además, se ironizaba sobre la idea de genio y los Top 10 del arte contemporáneo. Las actividades que programaban solían tener que ver con la participación y siempre estaban disfrazadas bajo una apariencia banal, aunque su trasfondo era muy profundo, ya que cuestionaban todo el sistema del arte.

Empezaron a trabajar juntos en 2005, al principio como un grupo de amigos que se reúne para crear. Al año escaso de comenzar a reunirse en 2006, decidieron constituirse como MURAC, como iniciativa para reivindicar que no había un museo de arte contemporáneo en la comunidad. Al principio lo hicieron como un juego, un *fake*, pero en vista del poder que ofrecía la marca museo siguieron trabajando como colectivo bajo la identidad Museo Riojano de Arte Contemporáneo.

Casi todas las actividades que desarrollaron fueron de muy bajo coste y estuvieron autofinanciadas. También contaron con pequeños ingresos como los percibidos por las subastas, la venta de *merchandising* o las charlas y conferencias que ofrecieron que recaían directamente en el proyecto. No recibieron subvenciones más que puntualmente.

En su página web puede verse toda la información, tanto acerca de las acciones realizadas como de la colección libre y la permanente; y de su participación en conferencias y eventos, siempre bajo el más riguroso anonimato. En sus acciones y arriesgadas propuestas pueden verse ejemplos que extraen lo que son unas prácticas curatoriales con grandes dosis de crítica y humor a partir de una creatividad desbordante.

Recomendamos consultar la tesis doctoral elaborada por Silvia Cerrolaza una de las integrantes de MURAC titulada *Los museos sin edificio. Estudio de caso práctico. El Museo Riojano de Arte Contemporáneo-MURAC de 2006 a 2013* ya que recoge de manera pormenorizada su andadura para profundizar en las acciones de este proyecto tan interesante y necesario en un contexto de semejantes características. El objetivo principal de su tesis fue la exploración de los diferentes tipos de museo como reflejo de los cambios sociales y culturales para comprobar si el edificio museístico es imprescindible para la existencia del museo.

**De la crítica institucional a las instituciones críticas**

Políticas culturales y autogestión en arte en el contexto español, 2007-2017



## Conclusiones parciales

Hasta la actual crisis económica de 2008, las estructuras creadas permitían que un buen número de artistas, comisarios y críticos constituyesen parte del sistema del arte internacional. Sin embargo, el sistema nacional nunca ha sido capaz de absorber la gran cantidad de productores culturales en activo.

Por un lado, debido a la retirada de apoyo económico de fondos públicos que venían recibiendo las instituciones artísticas, lo que ha producido en muchos escenarios el vaciamiento de contenidos. Por otro lado, debido a que los artistas no han podido acceder a los canales tradicionales del mercado del arte o bien porque los propios canales han dejado de existir debido a una lógica de mercado o bien porque la lógica de los artistas ha cambiado.

El panorama nacional español se ha visto tremendamente afectado a raíz de la crisis económica iniciada a finales de 2007. El cierre de galerías y la retirada de financiación a las instituciones artísticas ha puesto de manifiesto un sistema decadente que viene años arrasando una incapacidad para la consolidación de un modelo vinculado a la sociedad que ampare, además, la subsistencia de los productores culturales. La brecha entre contenidos y la falta de herramientas o conocimientos para comprender el valor de las producciones artísticas se ha convertido en uno de los factores determinantes que actúan en contra de su propia sostenibilidad.

En esa época en la que se crearon una ingente cantidad de espacios de arte y museos en todos los países occidentales podríamos ubicar el inicio de la transformación social, económica y política que hemos vivido en España en la última década. Incluso, podemos recordar el programa *Cuando éramos cultos* del equipo de investigación de Jordi Évole, *Sálvados*, en el que se hablaba de la burbuja inmobiliaria en España y su relación con la edificación de grandes museos y centros culturales en las ciudades de la periferia española, siempre apoyados sobre la estrategia del reclamo turístico y la construcción de marca de las ciudades como la otra gran burbuja inmobiliaria del arte.

Este sistema desarrollado durante los 90 y primeros años del 2000 por las instituciones artísticas se basó en potenciar el arte como innovación y dio cabida a un pequeño número de artistas noveles, dejando a una gran parte de artistas sin vías de profesionalización.

Las actuales estructuras han seguido repitiendo en muchos casos el mismo modelo de embudo basado en becas y ayudas a las personas más jóvenes sin tener en cuenta una muerte prematura de estos profesionales por no generar continuidad en sus carreras. Muchos artistas que llegaron a un estadio profesional antes de la crisis gracias a este sistema se han visto abocados al vacío más absoluto tras la crisis del mercado como única salida profesional, teniendo que abandonar su actividad para dedicarse a otra cosa o salir del país en busca de oportunidades.

Durante las últimas décadas se ha desarrollado un modelo económico híbrido (público-privado), que ha puesto en marcha un proceso de transformación de un campo artístico que ha sufrido la atomización de sus actores sumiéndose en gran medida en una disolución de su práctica tal como la conocíamos hasta el momento.

Las prácticas artísticas han venido a convertirse en productos inmateriales insertados en un entramado difícilmente sostenible tanto a nivel económico como social. El cambio de una sociedad de consumo de objetos físicos, a una sociedad de consumo de servicios o bienes inmateriales ha generado múltiples mutaciones en el ámbito social y económico.

Nuestra relación con los objetos ha cambiado de manera sustancial, así como las categorías significantes en nuestro entorno cotidiano. Este panorama ha propiciado una pluralidad de manifestaciones artísticas que durante la primera década del s. XXI se materializó en el concepto de posproducción acuñado por Bourriaud. El papel del artista también ha cambiado en las últimas décadas, pasando de ser productor de objetos a generador de contenidos inmateriales. Este nuevo paradigma ha creado la necesidad de identificar un contexto y unos agentes transformados, así como sus relaciones e interdependencias. La hiperconectividad se ha convertido en uno de los rasgos que caracterizan esta década. La comunicación constante entre individuos ha dado lugar a que surjan multitud de comunidades virtuales sin que muchas veces se materialicen en el entorno físico.

El nuevo escenario histórico, solidificado a nivel político tras las elecciones municipales de mayo de 2015, supone un cambio de marco, un nuevo paradigma social que aboga por lo colaborativo frente a lo competitivo (Caravaca, 2014). Un paradigma que ha sido construido, testado y perfeccionado desde los márgenes, un espacio en el que la cultura no está desligada ni del territorio local ni de lo político (Fouce & G. Durán, 2016).

Los movimientos sociales, vinculados a una reivindicación de la situación política y económica arraigada en lo local ha sido uno de los ingredientes de la transformación del sistema del arte de los últimos 10 años. Constituyéndose -o tratando de hacerlo- en agentes legítimos de acción al margen de los centros legitimadores del sistema, muchos artistas han creado espacios nuevos, y han generado grupos colaborativos vinculados al territorio. La situación de aislamiento sumada a una falta de ingresos económicos ha convertido estos reductos en lugares de creación, un ejemplo para estudiar su estructura social y económica.

Desde las prácticas artísticas asistimos a un cambio constante en las estructuras propias del sistema del arte que requieren de su análisis y reformulación. Desde hace unos años observamos la eclosión de iniciativas autogestionadas, de creación de espacios nuevos y modelos propios de gestión cultural por toda la geografía nacional y transnacional.

Hemos tratado de contextualizar estos procesos y analizarlos para detectar patrones que pudieran servir de guía a futuros artistas y creadores. Por ello, nos hemos centrado en conocer, en especial, modelos que propicien la profesionalización de sus actores, ya sea en el ámbito artístico u otros ámbitos.

En un primer momento parecía que el planteamiento inicial, es decir, ver la relación entre política y economía dentro del ámbito del arte era un reto bastante difícil de acometer. Sin embargo, la acotación ha sido fundamental para conseguir estudiar estas disciplinas de conocimiento extensas e inabarcables. Nos hemos centrado en el término política cultural y en el término autogestión, como una construcción dialéctica a través de la comparación de modelos y los hemos contextualizado en el campo artístico tomando el problema de la profesionalización en arte como eje.

Por un lado, las derivas de las prácticas artísticas hacia el campo social han abierto caminos en el ámbito de la educación. Podemos reconocer una práctica artística como forma de comunicación y expresión de ideas sensibles, así como medio de intercambio ideológico y transmisión de valores, ya sea desde un posicionamiento vital o desde un posicionamiento social: 'yo' como parte de la sociedad, 'yo' ante el mundo desde mi individualidad. La relación que se establece entre campo artístico y campo social tiene una dimensión muy amplia, que viene creciendo desde los años 60 tanto en su dimensión política como educativa.

Por otro lado, el arte y su relación con el mercado y el poder mediático y económico han establecido otro camino bien diferente, cuyo impacto a menudo sólo se mide desde los estamentos de poder y su aparato mediático en función de su rentabilidad monetaria. Las comparaciones que se producen entre el valor y el precio de las producciones artísticas una vez dentro del mercado suelen ser motivo más que rotundo para su rechazo de buena parte de la opinión pública, lo que genera una brecha difícil de superar para el resto de agentes del sistema del arte, ya que ha desprestigiado el trabajo de otros artistas como profesionales dentro de un sistema general del trabajo y, por tanto, tasa su consideración social en función de ese orden.

Las diversas formas de autogestión han sido fundamentales para hacer frente a la estrechez de los discursos desde el poder que como ya sabemos, se orientan a la conformación social, a lo que pasa por un diseño de las relaciones interpersonales, algo que debería hacerse con escrupulosa habilidad. La historia de las políticas culturales parece ser el mecanismo de la convivencia, de la construcción social, el andamiaje para no devorarnos mutuamente; lo que construye la concordia, el entendimiento, lo que es lenguaje común, consenso más o menos aceptado.

Se nos plantea desde otros frentes, maneras diferentes de organización al margen del control institucional, esas otras formas de organización social que hemos analizado a lo largo de este capítulo lanzan la posibilidad de estar en el mundo de otra manera, de imaginar otro mundo, de establecer otras relaciones sociales, de creer en la posibilidad de superar nuestras limitaciones. Todo ello pasa por reconocer nuestro pasado, y en eso se está en los últimos años desde el 15-M: en revisar qué pasó durante la primera década de la Transición, en ver en qué se convirtió aquella idea de cultura común que venía desde una política cultural diseñada desde arriba.

He intentado trazar lo que parece una senda por la que ir descubriendo las diversas políticas culturales que se han ido aplicando en España desde 2007-2017, de la mano de analistas, políticos y economistas. Estos últimos diez años de crisis económica, de devastación del territorio cultural, del remate final de lo que ahora puedo intuir nunca fue una cultura libre y autónoma, llama la atención que, en estos 40 años desde el inicio de la transición, hayamos construido una imagen del panorama cultural tan polarizada, tan antagonista, casi sin diálogo.



No es difícil darse cuenta cómo han cambiado las tendencias en los hábitos sociales de las nuevas generaciones, con una escalada de la violencia inusitada, en la que las mujeres han sido las víctimas directas de una masculinidad mal construida, deformada en la exhibición de la crueldad y el maltrato como base de la aceptación social. Una estructura heredera de lo que iremos viendo en la segunda parte de esta tesis es uno de los temas que lleva el bajo continuo de este relato: que nuestra herencia, nuestro pasado postcolonial patriarcal nos mantiene en una sociedad cuyos discursos hegemónicos se confunden constantemente con expresiones de odio, practicados desde el miedo y la ignorancia en aras de mantenerse en el poder. Una sensación brutal, bárbara de violencia de quienes están en el poder y de quienes intentan, por todos los medios acceder a él, de quienes son legitimadores, de quienes son deslegitimados.

## **De la crítica institucional a las instituciones críticas**

Políticas culturales y autogestión en arte en el contexto español, 2007-2017



## **DE LA CRÍTICA INSTITUCIONAL A LAS INSTITUCIONES CRÍTICAS**

### **Introducción**

Si en la primera parte de esta tesis hemos analizado el término autogestión, en la segunda ahora es obligado revisar el de participación, ya que vamos a recopilar y analizar una serie de experiencias basadas en prácticas artísticas participativas, cuyo objetivo es la transformación de las dinámicas sociales y en algunos casos la construcción identitaria común a partir de esas prácticas culturales. Es en la primera generación de la crítica institucional donde hemos visto por primera vez el término ‘participación’, pero ¿de qué manera se está abordando hoy día esta idea en las políticas culturales participativas?

Para respondernos a esta pregunta comenzaremos analizando qué son las prácticas curatoriales como una forma de práctica cultural contemporánea extensamente desarrollada en la última década muy presente en los discursos artísticos de los últimos años para acotar qué tipo de prácticas nos interesan y desde qué enfoques.

Para ello, en el capítulo 5 realizaremos una aproximación al comisariado desde la práctica artística de manera que contextualizaremos primero los términos ‘comisariado en arte’ y ‘práctica curatorial’. Entendemos que es vital resignificar el rol del artista al encontrarnos con artistas que realizan tareas de gestión, así como con gestores culturales que realizan proyectos artísticos. Así, se presenta un tipo de artista que realiza una labor de práctica cultural crítica, entendiendo este tipo de praxis vinculada al arte conceptual y a la crítica institucional.

A partir de ahí, se analizarán algunas herramientas de pensamiento que han sido utilizadas en la elaboración de discursos curatoriales contemporáneos como investigar, co-leccionar o crear un archivo, que operan tomando como punto de partida recursos documentales como la entrevista, el video o la compilación de referencias y materiales de otra naturaleza. En términos generales, en el capítulo 6 podrá verse una metodología de trabajo que parte de una práctica curatorial personal, como un proceso participativo en el que algunos de los artistas entrevistados intervienen en el proceso de conformación narrativo y formal de la entrevista; permitiendo la deriva en la narración y en el aspecto formal resultante; siendo copartícipes de la obra resultante.

Además, contextualizaremos el problema de la profesionalización del arte en la actualidad a través de archivos que han dado una visibilidad a otras formas disidentes de producción artística fuera de los canales oficiales, que han sido tentativas curatoriales en formatos de consulta. Nos apoyaremos en el texto de referencia *Frente a la precariedad laboral en las artes. Situación y tentativas colectivas (en el Estado español)* de Teresa Marín (2017) para revisar el proyecto colectivo del Archivo CCCV, un proyecto aún inédito que espera ver la luz.

A partir de estas herramientas, contextualizaremos algunos trabajos representativos, tanto desde planteamientos individuales como colectivos, basándonos en libros de referencia como *Institutional Critique* (2009) o *The Artist as curator* (2017) del contexto europeo y americano, para centrarnos especialmente en *Utopías artísticas de revuelta* de Julia Ramírez Blanco (2014). Centrándonos en el ámbito nacional, estudiaremos los procedimientos y dispositivos que los artistas o comisarios han utilizado a partir de algunos casos concretos, tomando en cuenta la disciplina de la que parten y desgranando su praxis a través de un esquema clave de Pascal Gielen gracias al que veremos cómo las condiciones, el contexto y el enfoque de su práctica determinará la apariencia y el formato final de sus producciones artísticas.

En este sentido, expondremos algunos proyectos artísticos que surgen en colaboración con comunidades locales y asociaciones de vecinos, como iremos viendo en ejemplos a lo largo de esta segunda parte de esta tesis, ya que podremos distinguir en el rol del artista, una analogía con esta figura del delegado del sistema yugoslavo, analizado en el capítulo 3.

Finalmente, analizaremos dos casos de estudio: uno situado en Valencia y el otro en Bilbao. Aunque partiendo de un lugar común, una asociación vecinal, uno no recibe ningún tipo de apoyo institucional frente al otro que se convierte en un proyecto de reconversión del barrio con el apoyo de diversas instituciones. Veremos en qué se traducen los procesos artísticos que se llevan a cabo tanto en un caso como en el otro, cómo se sitúan en el panorama general tanto de la historia del arte como de la sociología y qué transformaciones producen en el sistema del arte y su repercusión social, en función de los conceptos analizados en la primera parte de esta tesis.

Cuando descubrimos a grandes figuras como Louis Bourgeois, soportadas tanto espiritualmente como laboralmente por personajes desconocidos como Jerry Gorovoy hasta hace bien poco, debemos preguntarnos: ¿cómo es el mundo del arte y por qué desconocíamos su conformación interna hasta hace tan poco tiempo? ¿Porqué se nos ha presentado siempre como aquello que no es espectáculo y, sin embargo, descubrimos que utiliza las mismas estrategias de puesta en escena del mundo del espectáculo? ¿No habremos sido clientelizados los propios trabajadores de la cultura y del arte por otros trabajadores de la cultura y del arte mejor posicionados en otros contextos y esferas de poder?

Una de las intenciones de esta segunda parte es aclarar qué tipo de procesos son legítimos desde nuestro punto de vista y cuáles no. Por eso, es vital superar el problema de la autoría de la obra de arte y determinar cómo asumimos una supuesta autoría colectiva, ya que esto no significa renunciar al trabajo personal de ningún modo, sino aceptar que ciertos procesos creativos derivados de la obra original sean legitimados como parte de la realización y de la puesta en circulación de la obra final tanto en su contexto como fuera de él.

**De la crítica institucional a las instituciones críticas**

Políticas culturales y autogestión en arte en el contexto español, 2007-2017



## 5 Una aproximación al comisariado en arte desde la práctica artística

La labor curatorial se ha entendido durante tiempo como el ejercicio de traducción o decodificación de la obra de arte y de su puesta en escena en un espacio reservado al uso expositivo, ya sea el cubo blanco —predilecto de los discursos artísticos clásicos— u otros espacios más profanos y periféricos al sistema del arte. Hasta este momento, no se ha hablado en ningún momento de la característica principal de la actividad curatorial que es, el hecho comunicativo en sí mismo.

A lo largo de este capítulo intentaremos determinar cómo ha mutado la figura del comisario en arte, un perfil tan recurrente en los últimos años. A partir de pensar cuáles son sus orígenes y evolución actual, será necesario ahondar en el contexto artístico para aproximarnos a otros campos de estudio como la sociología o la educación, para realizar un viaje de ida y vuelta desde el momento previo de la exposición hasta otras formas de exposición de contenidos. Desde ahí, reconsideraremos otro tipo de relaciones entre los agentes del sistema, ya que éstos habrán cambiado al cambiar el contexto, lo cual nos permitirá plantear otro tipo de producciones en otros contextos.

Así pues, nos vamos a encontrar con la necesidad de redefinir algunos conceptos heredados para poder ampliar su significado.

### 5.1 Práctica curatorial o Comisariado en arte: contextualización de los términos

La práctica curatorial es la labor que realiza un/a comisario/a de exposiciones o curador/a; originariamente, aquella persona a cargo de la colección del museo. El término curador/a es una traducción surgida de la expresión italiana *a cura di* a partir de la que se origina la palabra comisario/a, que ha venido utilizándose coloquialmente en algunos círculos artísticos y que, —por su proximidad a la acepción castellana «curar»— ha aportado una clara intención de incidir sobre la necesidad actual de enfrentarnos al malestar como síntoma en nuestras sociedades occidentales contemporáneas.

La labor orientada a «cuidar o estar al cuidado de» que encaja con el origen del término italiano es lo que en inglés ha sido traducido por *curator* que, en castellano, sin embargo, se ha traducido por *comisario de exposiciones*: originariamente, el conservador del museo. En cualquier caso, es en esta segunda acepción del término donde nos detendremos como forma de hacer frente a una crisis de valores, ya que desde ahí haremos referencia a la economía de los cuidados (Gálvez Muñoz, 2016) frente a una economía monetaria. Consideramos que en el contexto educativo es esencial hacer hincapié sobre estas consideraciones que surgen de otras economías que han sido desatendidas, relegadas a una situación de extrema fragilidad, siendo uno de los pilares fundamentales para la cohesión social.

Existen numerosos estudios que analizan la función pedagógica de los museos y las prácticas curatoriales más allá del museo como: «La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas» de Manuel Hernández Belver y Juan Martín Prada (1998); «Performance como terapia: arte como participación» de M.J. Agudo-Martínez (2014); «Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades» de Ana María Pérez Rubio (2013); «Los museos como pedagogía social o la necesidad de cambiar la mirada cívica y cultural» de José Antonio Caride Gómez y Héctor Pose Porto (2012); o «El discurso expositivo del museo desde contextos pedagógicos» de Pablo Coca Jiménez (2010).

## 5.2 El comisariado en arte y sus funciones originarias

Podemos sintetizar en tres grandes fases las funciones de esta figura tan recurrente en el mundo del arte durante los últimos años. En primer lugar, de entre estas funciones del comisario de exposiciones se encuentra, la de estudiar y analizar las obras de arte en depósito en el museo. A partir de ese análisis, es habitual que se proponga una exposición en sala contando con una selección razonada de obras, lo que viene a ser, realizar una lectura sobre la colección de dicha institución. Hoy día, diríamos «construir un relato» de manera que podemos extrapolar esta práctica a «aprender a narrar con imágenes». Estudiar y analizar cada obra implica ver qué relaciones se establecen en el espacio de exposición entre ellas y qué tipo de diálogos formales y conceptuales surgen entre sí, de esta manera se extraen discursos nuevos; lecturas derivadas de ese diálogo. Podríamos denominar a este proceso inicial como *fase de análisis y conceptualización*.



En segundo lugar, es fundamental la realización del diseño y recorrido en sala — pensando en los visitantes o espectadores, es decir, en la recepción—; la elaboración de textos de pared y su supervisión a las diferentes adaptaciones a diversos tipos de público; la organización de eventos colaterales o actividades paralelas para conseguir llegar a un mejor entendimiento de las ideas que subyacen a la exposición; y, el desarrollo de todo lo relativo a la difusión de las actividades y la comunicación. Esta fase es la relativa a la espacialización de los contenidos elaborados en la primera, así como su difusión a través de la calendarización de actividades con intención divulgativa. De alguna manera, esta fase es la más vinculada a la función pedagógica y podríamos referirnos a ella como la *fase de espacialización y difusión de contenidos*.

Finalmente, la labor curatorial también soporta la tarea más costosa e invisible consistente en realizar y defender presupuestos, es decir, conseguir la financiación necesaria para gestionar el proyecto que puede contener desde permisos de préstamos de obras, seguros, pago de honorarios a artistas, presupuesto para producción, pago de honorarios a escritores, traducciones para los catálogos, difusión, etc. Podríamos denominarla *fase de gestión y administración*.

Debido a que los presupuestos destinados a cultura han sido reducidos a la mínima expresión durante los últimos diez años, estas labores se han reducido enormemente, aunque no por ello han supuesto la ausencia de proyectos. Al contrario, los proyectos han mutado, se han multiplicado y dispersado en múltiples direcciones, polinizando otras disciplinas. De hecho, una mutación en la práctica curatorial ya venía gestándose desde Documenta 11, como apuntaba Carles Guerra (2010) en la mesa redonda *El giro educativo en el Estado español*, en la que afirmaba que «en el campo artístico el momento de la exposición ya no es principal. Ahora comparte protagonismo con otras instancias y procesos, anteriores y posteriores a él, y continúa a su vez debates que lo preceden, o bien genera otros que habrán de sucederlo» (p.1).

Esta afirmación nos proporciona el contexto especial en el que surgen esas «otras prácticas» que anteceden al suceso expositivo y surgen después de él. Son cuestiones que pueden desarrollarse vinculadas al contexto docente. Si pensamos en una mutación del rol del comisario/a en el que esa figura despojada de su contexto sale del marco institucional y, por tanto, se desprende del sistema de reglas y normas propias de esos lugares, podemos empezar a pensar de otra manera.

Partiendo de este planteamiento —y una vez analizado y entendido el proceso de producción—, podremos alterar los elementos que lo constituyen y adaptarlos a nuestros propios contextos. De esta manera, podríamos sustituir los agentes que intervienen en estos procesos, así como algunas de sus funciones. Estas operaciones (sustitución, adaptación, alteración, reencuadre, etc.) son las que intervienen, frecuentemente, en los procesos creativos; al exponerlas de manera lógica pretendemos facilitar la comprensión en profundidad de los procesos y relaciones internas de las prácticas artísticas.

En el siguiente esquema, elaborado durante una conversación con otros asistentes del Simposio Internacional de Comisariado organizado por Bulegoa Zb, en el Centro Azkuna de Bilbao en septiembre de 2017, podemos ver cómo *comisariar* se convierte en una acción que viaja fuera del marco institucional para entrar a formar parte de un nuevo contexto. Así, a partir de cuestionarnos una idea de habitar nueva la materialidad de lo comisariado cambia y replantea la posibilidad de trabajar con otros elementos como puedan ser las personas, el territorio, el lenguaje.



Imagen 33. Comisariar. Esquema. Fuente: Elaboración propia.

### 5.3 El artista como comisario

La particularidad del arte, inseparable de sus formas institucionales de presentación y recepción, es que tanto él como su encuadre facilitan y estimulan una reflexión acerca de las experiencias y de las estructuras que se activan en y alrededor de nosotros mismos. Sin embargo, pensar y sentir, reflexionar y experimentar, todo al mismo tiempo, resulta extraordinariamente difícil, sobre todo cuando la experiencia es intensa, compleja y no del todo agradable. Para mí, una obra es crítica sólo cuando permite hacer una reflexión sobre la experiencia inmediata, de tal suerte que admite que las estructuras impensadas que están activas dentro de esa experiencia sean reconocidas —idealmente con algo de su complejidad. (Fraser, 2016, p.37)

El ejercicio del artista como comisario es un acto autorreferencial; un acto de reinterpretación que modifica tanto el aspecto final de las obras que usa, como los procesos dados. Esa acción transformadora ejerce un uso consciente y libre sobre el discurso inicial que resignifica los materiales de origen. Peio Aguirre (2014) describe el sistema del arte desde sus orígenes contemporáneos en el arte conceptual de finales de los 60, como las prácticas que en la actualidad realizan ciertos artistas, comisarios y críticos.

En esta operación —en la que planteamos un artista que es comisario al mismo tiempo— la propia exposición se convierte en una obra, pasando ésta a tener un discurso esencial, no ya de puesta en escena de otra obra sino de puesta en escena de discurso a partir de proposiciones o posproducciones culturales. En lugar de disponer obras elaboradas de manera directa, se implementan procesos a modo de adaptaciones o reinterpretaciones de discursos de otros. Esto conlleva la importancia de poder llevar a cabo, es decir contar con medios suficientes para una producción nueva de discurso.

Los procesos y herramientas utilizadas en esta realización curatorial son manipulados y procesados de un modo distinto como veremos en el capítulo 6, la diferencia fundamental será que los materiales con los que trabajará el artista estarán ya previamente elaborados o serán obras o discursos de otros, ya sean a título individual o colectivo, ya sean a modo de constructo social cultural común, como veremos en el caso de la cultura popular, pero, sobre todo, serán obras derivadas nuevas.

Entendemos este tipo de producción en arte como una práctica que se inicia en el arte conceptual y la crítica institucional, que aprende sus estrategias de las de aquellas ge-

neraciones de artistas pero, que ejerce una vuelta de tuerca más, a partir del hecho de que hoy los materiales y elementos de las obras ya están posproducidos (Bourriaud, 2009). Es por lo que se sirve del metalenguaje como un punto de partida para realizar ese ejercicio crítico sobre cuestiones que aluden al propio campo artístico o al sistema del arte, como aquel objeto a cuestionar, inicialmente.

Si planteamos la idea del artista como comisario a partir de la tercera y última fase expuesta por Brian Holmes en su ensayo *Investigaciones extradisciplinares*, como una práctica curatorial crítica, ésta será aquello heredero de la crítica institucional; aquello no necesariamente inscrito en las instituciones del sistema del arte sino frecuentemente posicionado fuera de ellas.

En un primer acercamiento, el papel del artista será presentado como un comisario crítico autogestionado, es decir, como aquel que está fuera de la institución tal y como la entendíamos hasta el momento. Sin embargo, si habíamos asumido que la institución arte es un estado interiorizado ya en nosotros deberíamos preguntarnos ¿qué caracteriza y diferencia la producción artística actual que estamos tratando de designar?

Ya que ese lugar de partida no le ofrece nada más, el o la artista debe salir de su propio sistema con intención de actuar en otras realidades; debe salir al encuentro del acontecimiento que por fuerza queda situado fuera del campo específico del arte, fuera del campo de la representación, en el campo de lo real. Porque en sentido oteiciano, el arte ya ha cumplido su función de construcción de la persona.

## **5.4 Las prácticas curatoriales desde un enfoque poscolonial y feminista**

Históricamente, el arte, adalid de la burguesía, se presenta como una de las actividades más expuestas al sistema económico capitalista y reproduce una por una las características de éste: deslocalización de los productores, los productos y los consumidores; mínimo coste máximo beneficio de los intermediarios, empobrecimiento extremo de la gran mayoría de los productores, enriquecimiento de sólo el 1% de los productores; desregulación de las condiciones de producción de las obras, tiempos de producción no cuantificados; sumado a un desprestigio social paulatino de la consideración social del arte y los artistas, que es, sin lugar a dudas, lo que ha posibilitado llegar a esa situación en un primer momento.

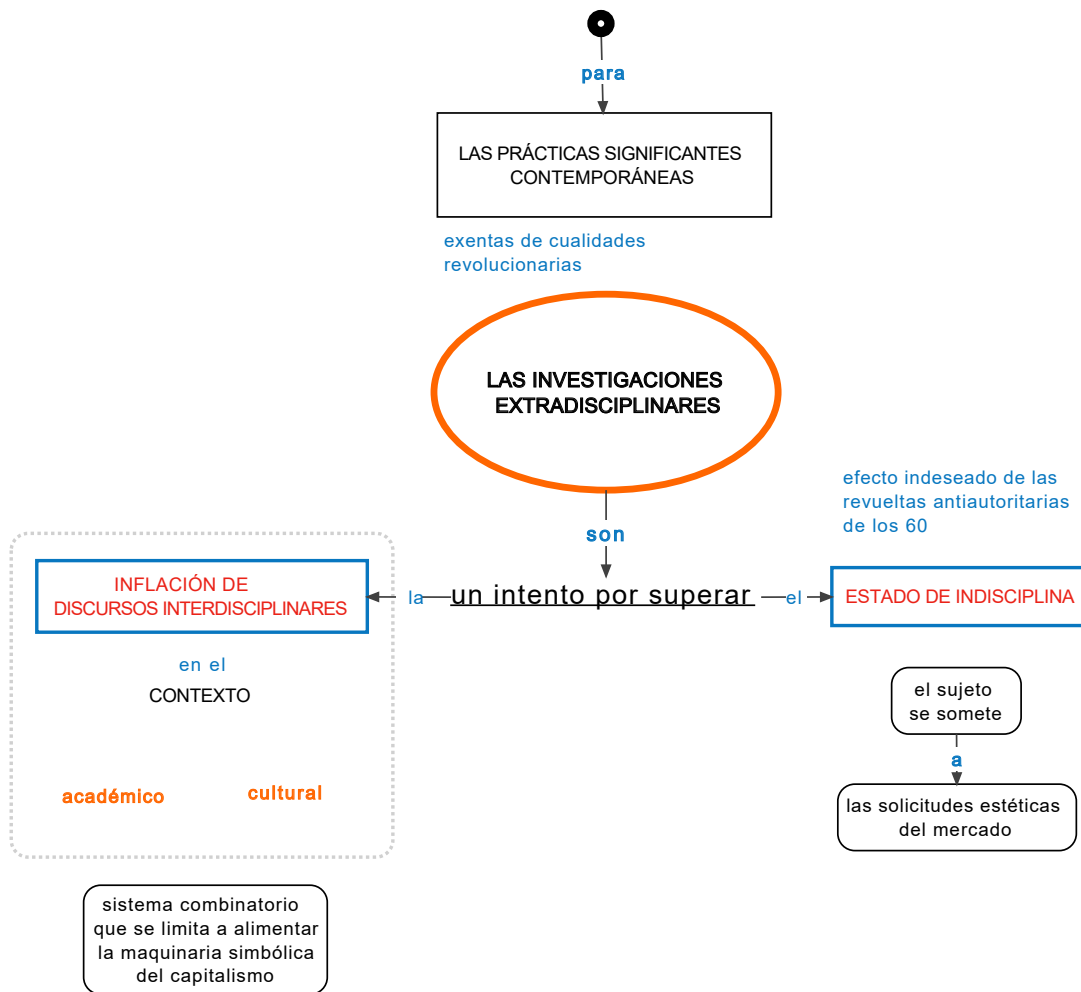


Imagen 34. “Las investigaciones extradisciplinarias”.  
Elaborado a partir del pensamiento de Brian Holmes

Podemos afirmar que, ante el éxito de estas estrategias de desprestigio y devaluación de ciertos profesionales y ciertos trabajadores asalariados, se han puesto en práctica mecanismos desestabilizadores similares en otros sectores poblacionales que han visto cómo su actividad laboral ha perdido consideración social, al tiempo que han caído los precios y salarios que los mantenían dentro del sistema social. Especialmente, el funcionariado, como ya se vio en la estrangulación de la sanidad y la educación públicas –corporeizado en profesores y otras profesiones vinculadas al saber institucionalizado, así como al trabajo doméstico y de los cuidados—, se han visto atacados por otros trabajadores y profesionales, en un principio aparentemente iguales, instigados por la presión de un escenario de escasez. Un escenario este provocado por las estrategias de desestabilización social, que han sido puestas en marcha de manera consciente por parte del sector en el poder, enormemente enriquecido en este tiempo.

Hemos podido comprobar en estos años de crisis económica en España, que esta forma de tomar ventaja y/o mantener una superioridad económica y un estatus social por parte de un sector en el poder sigue traducándose en un discurso postcolonial y patriarcal, lo que ha hecho despertar el movimiento feminista con una potencia inusitada. Por esta razón, recuperar las acciones de Andrea Fraser es de vital importancia, pues gracias a ellas podemos recordar que el sistema del arte se enfrenta a la guerra que el sistema capitalista mantiene desde el neoliberalismo contra toda la población como constructo social, cercenando los lazos de las estructuras fundamentales para la vida, formadas como redes en torno a comunidades como nos recordaba Amador Fernández-Savater a través del discurso de Michell Mafesolli.

El lema «lo personal es político», al igual que el uso del cuerpo en el arte, nos remite inevitablemente a las prácticas artísticas feministas, tanto a las esencialistas como a las de la crítica de la representación, y a su propia contradicción en el hecho de tomar el cuerpo dominado de la mujer como lugar de afirmación. Si el cuerpo de la mujer en las sociedades patriarcales se asocia con la naturaleza y se representa altamente estereotipado como patrón de belleza en oposición al intelecto y al ingenio propiamente masculinos, las feministas utilizaron justamente el cuerpo sexuado femenino en primer lugar para reafirmarlo como tal y, después, en tanto que construcción de género, para situarlo como lugar de la enunciación. (Aldaz, 2016, p.17)

Las performances de Andrea Fraser ponen de manifiesto ese cuerpo como lugar atravesado por la lógica capitalista, una consideración que Brian Holmes (2007) plantea como crítica institucional desde el feminismo y la historiografía postcolonial. Para la artista, es esta herencia histórica la que hace necesario que haya que exigirle compromiso y coherencia a la figura del artista, —como agente principal del sistema del arte— e instarle a que tome partido en primera persona.

En este apartado hablaremos tanto del concepto de desmaterialización de la obra de arte como del cambio de rol del artista y las prácticas artísticas colaborativas, pero sobre todo, partiendo de una revisión crítica de la hegemonía postcolonial analizaremos algunas prácticas artísticas y del comisariado desde una perspectiva feminista.

De esta manera, nos haremos conscientes de los discursos que transmitimos a través de la educación artística, desde nuestras referencias y desde nuestra propia práctica, ya que siempre que hablamos de artistas masculinos, exclusivamente, estamos transmitiendo unos valores que tienen un claro sesgo fundamentado en una hegemonía postcolonial. Por

el contrario, si mostramos que la práctica artística es una actividad independientemente del género, estaremos contribuyendo a crear una sociedad donde los modelos estarán basados en valores humanos y destrezas no vinculadas a ningún género en concreto porque, de hecho, este tipo de asignación de las capacidades por sexo —que aún encontramos, por desgracia, en numerosas ocasiones— no tiene ninguna base científica; es un sesgo de tipo cultural, que se fundamenta en un enfoque patriarcal de la sociedad, y en definitiva, en un sistema de dominación.

Debido a que la Historia, desde su sistema de legitimación (historiadores, editoriales, publicaciones, premios, manuales, docentes, medios de comunicación, etc.), han silenciado las figuras femeninas en la sociedad, muchas veces nos preguntamos: ¿dónde podemos buscar información de artistas, comisarias y críticas que sean mujeres?

Si ponemos en tela de juicio el género que encarnan los artistas que aparecen en los manuales de historia por no reflejar el mundo que vemos, deberemos preguntarnos cómo se llega a este relato. Para obtener una respuesta convincente será necesario hacer una revisión de la historia a partir de la teoría poscolonial<sup>31</sup>.

La performance *Queridas viejas* de María Gimeno (2018) muestra a lo largo de 3 horas, ininterrumpidamente, artistas mujeres que han sido suprimidas de los relatos oficiales de la historia del arte. Para demostrarlo toma uno de los manuales más populares de la historiografía contemporánea: *La Historia del Arte* de Ernst Gombrich, considerado icono establecido en Occidente de lo que es el Arte con mayúscula, para insertarle hasta 80 páginas desde el s.X hasta el s.XX en las que notables mujeres dedicadas a las artes ejemplifican las distintas secciones del libro.

<sup>31</sup> «En términos generales, las aproximaciones poscoloniales lo que buscan es reinterpretar al sujeto y la historia coloniales, tal y como estos han sido representados tradicionalmente por Occidente. Así, «sus distintos autores tratan de explicitar la relación entre la formación de conocimiento sobre las colonias y excolonias, el ejercicio de poder hacia ellas, y los distintos tipos de interpenetración que existen entre sociedades coloni-zadas y colonizadoras» (Arreaza y Tickner, 2002: 22-23). En consecuencia, un análisis poscolonial tiene como objetivo último lograr que el sujeto colonizado se convierta en un sujeto genuino con capacidad de ser agente de su propio destino» (Peres Díaz, 2017, p.5).

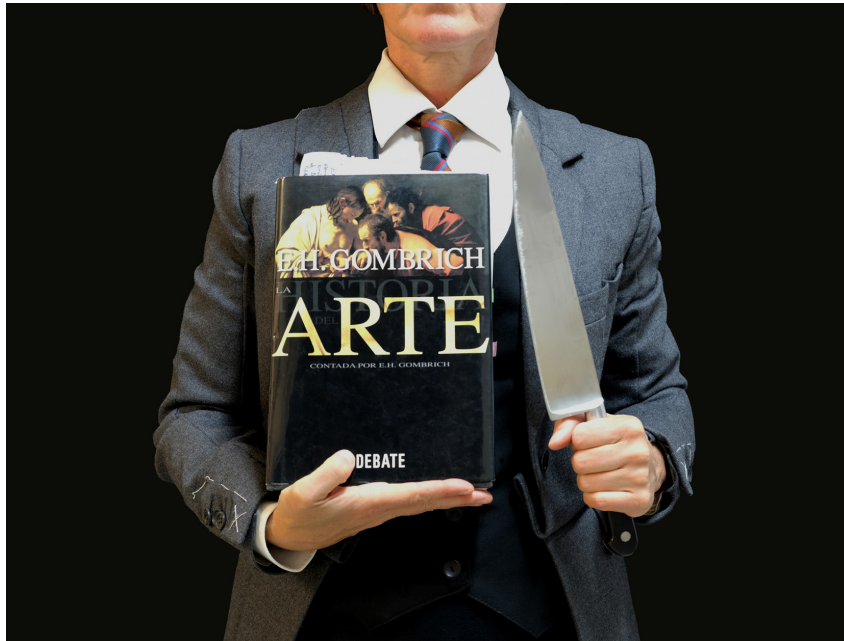


Imagen 35. Imagen presentación de la performance *Queridas Viejas* de María Gimeno.  
Fuente: Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social y La Casa Amarilla de Zaragoza

#### 5.4.1 La práctica curatorial como herramienta pedagógica más allá del museo

Puede que debiéramos profundizar en las teorías del feminismo y la hegemonía pos-colonial e ir al fondo del problema de la desigualdad. Sin embargo, ya que esto también daría para otra tesis completa, nos centraremos en algunos casos de estudio para empezar: un proyecto artístico desarrollado a partir de una fuerte vinculación a lo local, a la ecología y a la educación; y dos referencias que están conformándose actualmente y constituyen un proyecto vivo de nuestro entorno inmediato.

Recuperemos esa cualidad de curar/cuidar que se deriva de la palabra curador o curadora que hemos introducido al principio del capítulo, a través de estos proyectos que se enmarcan en instituciones críticas como son: el Centro de Arte Contemporáneo Huarte (Navarra)<sup>32</sup>—un centro dirigido de manera colegiada por cuatro mujeres—; Idensitat<sup>33</sup> —un proyecto de arte que experimenta formas de incidir en el territorio en sus dimensiones espacial, temporal y social, mediante procesos creativos—; y, la asociación estatal de Mujeres en las Artes Visuales, MAV<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> <http://www.centrohuarte.es/el-centro/proyecto-3/> [accedido 15 mayo de 2018]

<sup>33</sup> <https://www.idensitat.net/es/que-es-id-sp-1699997182> [accedido 15 mayo de 2018]

<sup>34</sup> <https://mav.org.es/> [accedido 15 mayo de 2018]



Tomando la segunda fase anteriormente descrita (*fase de espacialización y difusión de contenidos*) planteamos ahora la necesidad de revisar la función pedagógica de las prácticas curatoriales en su labor por crear una sociedad más igualitaria.

#### 5.4.1.1 Cuando tu materia deviene desborde: Francisco Navarrete Sitja

Este proyecto que viene desarrollándose en tres fases sucesivas desde septiembre de 2017 fue seleccionado en la convocatoria abierta «Estéticas transversales, ecosistemas periféricos», impulsado por Idensitat y el Centro de Arte Contemporáneo Huarte (Navarra) «para poner en relación el entorno rural con sus aspectos culturales y sociales, generando un marco de producción y creación colaborativo» según cuenta el artista en su propia web.



Imagen 36. *Cuando tu materia deviene desborde* I. Fuente: Francisco Navarrete Sitja. p..155

Cuando tu materia deviene desborde es un proyecto activado por el artista visual Francisco Navarrete Sitja, con el apoyo del investigador y escritor Franco Castignani. El proyecto (...) propone abordar un diálogo especulativo en torno a los ríos Arga y Ultzama, desde la revisión de la noción de «desbordamiento», la exploración de temporalidades posibles asociadas a los fenómenos naturales, la activación de composiciones mutuas con las fuerzas materiales propias del contexto y la revisión de imaginarios sociales y experiencias de vida vinculadas a la fuerza del caudal del agua e inundaciones en las localidades de Huarte, Burlada y Villava (Navarra)<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> <http://www.franciskonavarretesitja.com/Cuando-tu-materia-deviene-desborde> [accedido 15 de mayo 2018]

A través del proyecto se pone en marcha un proceso artístico colaborativo que implica a la comunidad en la elaboración de un relato colectivo a partir de un suceso histórico que marca el territorio.

La vinculación a lo local, a la ecología y una clara voluntad por entretejer comunidad son aspectos fundamentales en esta convocatoria que el proyecto desarrolla desde el lenguaje y los procedimientos propios de las artes visuales como podrá apreciarse en la extensa colección de fotografías de la web. En ellas podemos seguir muy de cerca el proceso de elaboración de este proyecto y la extensión de sus múltiples tentáculos por los distintos colectivos sociales implicados. Existe muchísima información visual para ayudarnos a comprender rápidamente este proyecto y sus múltiples vertientes.



Imagen 37. *Cuando tu materia deviene desborde II*. Fuente: Francisco Navarrete Sitja.

Durante la primera fase de la residencia, fueron desplegadas prácticas estéticas contextuales y colaborativas relacionadas con caminatas y exploraciones por la ribera de los ríos en Huarte, Burlada y Villava; la creación grupal de mapas y diagramas como gesto de apropiación y disputa de la historia colectiva de estas comunidades y sus relaciones de interdependencias con el ecosistema; además de la elaboración de dibujos, collage, intervención de fotografía, activación de materiales visuales y archivos aportados, la realización de registros sonoros del paisaje hídrico local, la emulación de paisajes sonoros sobre la ribera de los ríos y reinterpretación de materiales poéticos y literarios en torno

a la noción de “desborde” e “inundación”, entre otros. En su mayoría, dinámicas y materiales que buscaban activar la reflexión y participación en relación a la posibilidad de imaginar y producir un sentido de la vida colectiva a partir del contexto y las densidades materiales propias de los ríos Arga y Ultzama<sup>36</sup>.

#### 5.4.1.2 Mujeres Mirando Mujeres y Woman Art House

Hemos abordado tanto la desmaterialización de la obra de arte como el cambio de rol del artista y las prácticas artísticas colaborativas. Para acabar este recorrido, nos enfocaremos en una revisión crítica de la hegemonía postcolonial al presentar estas prácticas artísticas y curatoriales en perspectiva de género.

Por un lado, citamos *Mujeres Mirando Mujeres*<sup>37</sup> que comienza entre diciembre de 2015 y enero de 2016 con siete entrevistas de mujeres a mujeres que surgió dentro de la plataforma *Arte a un Click*<sup>38</sup> dirigida por Mila Abadía, con la colaboración de algunas blogueras en Cóctel Demente<sup>39</sup> y otras especialistas de arte contemporáneo. Este año, su cuarta edición presentada en marzo 2018 da cuenta de la explosión de contenidos derivada de la gran producción artística realizada por mujeres con entrevistas y muestras paralelas en espacios expositivos.

Por otro lado, el proyecto *Woman Art House* dirigido por Sara Torres y en el que colaboran Emma Trinidad, Naiara Valdano e Isabel González desarrolla cada lunes una biografía a partir de la vida y obra de una artista.

El nombre del proyecto, Woman Art House, hace un guiño a la primera exposición feminista Womanhouse, organizada por Judy Chicago y Miriam Schapiro en 1972, donde un grupo de estudiantes intervino una casa abandonada en Los Ángeles convirtiéndola en una proclama del arte creado por mujeres. El proyecto (...) comenzará reflexionando sobre artistas icónicas del siglo XX para ir avanzando hacia las nuevas generaciones de jóvenes creadoras, aportando una nueva manera de entender el arte contemporáneo<sup>40</sup>.

El proyecto desarrollado en la web de la PAC (Plataforma de Arte de Catalunya) y vinculado en twitter bajo la etiqueta #womanarthouse nos ayuda a entender cómo podemos usar las redes sociales para la promoción del arte contemporáneo, un medio desjerarquizado que nos facilita herramientas actuales con las que construir una práctica directa, un relato insertado a modo de contenidos en formato «hilo».

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> <http://mujeresmirandomujeres.com/> [accedido 18 de mayo 2018]

<sup>38</sup> <http://arteaunclick.es/> [accedido 18 de mayo 2018]

<sup>39</sup> <http://cocteldemente.com/> [accedido 18 de mayo 2018]

<sup>40</sup> <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/woman-art-house/> [accedido 18 de mayo 2018]



En la web del proyecto tenemos todas las entradas disponibles para consultar el trabajo de las artistas. Tanto los contenidos acerca de obras y biografías como la metodología de trabajo de estas historiadoras de arte son un buen ejemplo para los objetivos que nos hemos propuesto alcanzar en esta sección.

Además, podemos y debemos citar documentos digitales como referencias en trabajos académicos si queremos tener una información actual del tema. Deberíamos hacer uso de estas herramientas en nuestra labor docente, ya que dichas plataformas en red potencian la participación y la construcción de relatos colectivos.

**Naiara Valdano** @art\_gossips · 28 may. 2018

Graciela Iturbide es una de las fotografías más emblemáticas de México y un referente cultural en América Latina. Hoy quiero hablar de ella dentro de la iniciativa #womanarthouse... ¡Os gustará su historial! Hilo completo

11:22 · 28 may. 2018

34 Retweets 49 Me gusta

3 34 49

Twittea tu respuesta

**Naiara Valdano** @art\_gossips · 28 may.

Graciela Iturbide nació en 1942 en Ciudad de México. Hija de padres conservadores, fue la mayor de 13 hermanos y la más rebelde. De espíritu bravo, nunca se resignó al lugar destinado a las mujeres en su época #womanarthouse

1 2 6

**Naiara Valdano** @art\_gossips · 28 may.

¿Cómo se llevaba Graciela Iturbide con su padre? Supongo que bien, aunque pronto se percató de que entre sus hijos había una oveja descarriada. Me decía "No vengas a meter aquí malas ideas. Especialmente cuando me vincule al Partido Comunista"

1 2 7

**Naiara Valdano** @art\_gossips · 28 may.

Graciela Iturbide tuvo el primer contacto con la fotografía cuando era pequeña. "mi papa siempre nos tomaba instantáneas y a mí me encantaba jugar a escondidas en el salón y robarlas. Además, a mi casa llegaba la revista *Life*. ¡Lían unos reportajes muy buenos!" #womanarthouse

1 2 7

**Naiara Valdano** @art\_gossips · 28 may.

Cuando tenía 11 años Iturbide recibió como regalo una cámara Brownie y ahí empezó a tomar fotos. La artista comenzó muy temprano una relación de apropiación de la imagen #womanarthouse

**Naiara Valdano** @art\_gossips · 28 may.

De esta serie sale otra de sus fotos icónicas: NUESTRA SEÑORA DE LAS IGUANAS. Tomada en 1979, en ella retrata a Zobeida Díaz, una vendedora que lleva su mercancía en la cabeza como si fuera una corona. Lo humano y lo animal parecen conjugarse para crear un ser mítico #womanarthouse

Imagen 38. #womanarthouse. Fuente: imagen construida a partir de una tomada a Naiara Valdano @art\_gossips en twitter. Elaboración propia.



**De la crítica institucional a las instituciones críticas**  
Políticas culturales y autogestión en arte en el contexto español, 2007-2017



## 6 Procedimientos para una investigación artística y curatorial

Después de la idea de posproducción (Bourriaud, 2009), la adaptación se convierte en uno de los procedimientos más interesantes a la hora de trabajar en arte y nuevos medios, en especial, tomando en cuenta que gracias a los medios de grabación y la tecnología para extraer imágenes y accionar un ejercicio mimético de la realidad es cada vez más accesible y sencillo obtener documentos ya producidos. Esto quiere decir que posproducir la realidad se convierte en algo habitual y generalizado, que no sólo realizan creadores más o menos profesionales o expertos en la materia.

No sólo son los artistas que abren territorios nuevos y exploran lenguajes y soluciones nuevas quienes se encuentran herramientas disponibles que antes no existían a bajo coste: grabadoras de imagen y sonido, códigos abiertos fáciles de manipular y adaptar, herramientas para el diseño, la posproducción y la difusión de contenidos, plataformas de vídeo y sonido en web, programas de diseño y programación web, etc. Son personas que se acercan a la creación desde distintas disciplinas o que se forman directamente a través del uso de estas herramientas.

Existe un campo vasto y reciente para la creación y es en este panorama en el que se basa el tipo de investigación artística y curatorial que presentamos en este capítulo; un concepto que transita más cómodamente bajo la etiqueta de «adaptación» que bajo la de «obra original», aunque obviamente, finalmente también lo sea.

Cierto es que, durante mucho tiempo, la exposición ha sido el momento de la construcción del relato en el que no cabía artilugio técnico alguno que mostrase el proceso creativo. El arte de la representación escénica requería dejar fuera de plano la fase de construcción de las obras. Sin embargo, desde la posmodernidad se le ha pedido al arte hacer un ejercicio de desenmascaramiento de sus propios artificios para poner en evidencia sus trampas y contradicciones; es ese *aletheia!* o desvelamiento de lo oculto.

Por eso, la práctica curatorial que planteamos es algo más que un ejercicio analítico, es un acto creativo y al mismo tiempo revolucionario, como las prácticas de Hans Haacke o del colectivo Somos Nosotros que parten de una visión crítica del propio sistema sobre el que hablan y al que pertenecen. La cuestión es en qué momento y cómo hacer que la producción artística no quede como una acción exclusivamente contenida dentro del propio sistema.

La obra *Test de resistencia física y mental o como dejar una carrera artística justo cuando la empiezas* realizada en 2013 por el colectivo Somos nosotros muestra cómo tanto los discursos como las herramientas que utilizan pueden llegar a adaptarse a la perfección para contar las contradicciones de este sistema del arte.

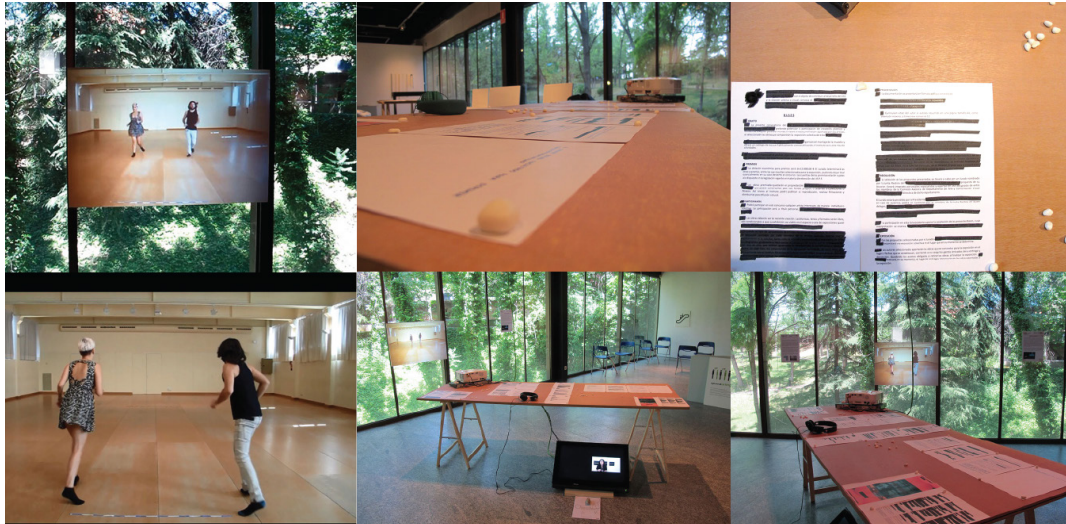


Imagen 39. Test de resistencia del colectivo Somos Nosotros, 2013. Fuente: web de los artistas

Dos voces narran, mientras corren, las distintas respuestas obtenidas de personas pertenecientes al sector artístico a la pregunta; ¿Cuándo crees que dejarás tu práctica artística?, generando un relato de las distintas posiciones y realidades en el panorama artístico emergente español. Ante la incertidumbre que supone tener que abandonar la práctica artística por incompatibilidad con un horario laboral que permita una independencia económica, decidimos medir nuestra resistencia física y mental, sometiéndonos al Test de Navette, una prueba insertada en la asignatura de educación física dentro del currículum académico de la escuela pública de los años 90. Un test de entrenamiento físico y mental, para convertirnos en adultos disciplinados y con espíritu de autosuperación en el sistema neoliberalista<sup>41</sup>.

Hemos visto en el segundo capítulo con Jaron Rowan (2016) que para conseguir una transformación de la cultura hay que pasar inevitablemente porque los medios sean puestos a disposición de los consumidores, haciéndolos así productores. El fenómeno de la caja negra que describe Flusser (2015) podría ser extrapolado a la manera en que la industria cultural considera al espectador: alguien que puede recibir estas imágenes e información ya ‘imaginadas’ o producidas de manera técnica.

<sup>41</sup> <http://www.somosnosotros.org/> [accedido 20 marzo 2018]



Si pensáramos que el universo de las imágenes técnicas presenta un escenario de ilusión que facilita el consumo, que permite sólo un tipo de producción superficial donde los productores no conocen el funcionamiento de esas cajas negras, metafóricamente, la cultura sería como una caja negra, por lo que no podría ser otra cosa que un dispositivo de entretenimiento al no mostrar otra naturaleza más allá de la meramente estética, de la meramente escenificada.

Sin embargo, la lógica de las imágenes técnicas deriva en otro sentido, deriva hacia la era de la posproducción en la que los materiales de trabajo de los creadores son materias primas ya manufacturadas, que son precisamente puestas al servicio de los productores. Aunque somos conscientes que en muchos casos somos víctimas de la imposibilidad de trascender el marco en el que son puestas a nuestra disposición estas herramientas dentro de la lógica capitalista, planteamos la necesidad de subvertir estos medios como manera para generar discursos nuevos.



Imagen 40. *Photography in abundance*, detalle de la instalación de Erik Kessels, 2011.

Fuente: web del artista

La actividad artística como una actividad inherente al ser humano nos ayuda a entender la realidad que nos rodea mediante procesos mentales que sólo se desencadenan a través de la práctica. Es un hecho que nuestro entorno real ha sido atravesado ya hace tiempo

por imágenes técnicas que poco tienen que ver con nuestro entorno físico. Son imágenes posproducidas que sobre todo se alejan de la incidencia de nuestros cuerpos en ese entorno sobre nuestra condición corporal.

Recordemos la serie *Black Mirror* para tratar el problema de la realidad, telerealidad, hiperrealidad y la representación en la sociedad hiperconectada donde se plantea la realización de cuestiones fundamentales que antes sólo eran fantasías. ¿Qué sucede en este escenario cuando las personas dejamos de desarrollar nuestras capacidades artísticas desde un plano físico? Según las reflexiones de Flusser (2015):

el término imaginar significa la capacidad de concretizar lo abstracto, y que tal capacidad es nueva; que fue sólo con la invención de aparatos productores de tecno-imágenes que adquirimos tal capacidad; que las generaciones anteriores no podían siquiera imaginar lo que el término imaginar significa; que estamos viviendo en un mundo imaginario, en el mundo de las fotografías, de los filmes, del vídeo, de los hologramas, un mundo completamente inimaginable para las generaciones precedentes; que esta imaginación al cuadrado (imaginación<sup>2</sup>), esta capacidad nuestra de mirar el universo puntual desde una distancia superficial para poder volverlo concreto es emergencia de un nivel de conciencia nuevo. (p.63)

Dentro de la caja negra que describe Flusser (2015) existe un universo de imágenes técnicas donde teclas ya programadas construyen relatos imaginarios.

Redefinamos “imaginar” con el significado aquí planteado: imaginar es hacer que los aparatos provistos de teclas computen los elementos puntuales del universo para que formen imágenes y de esta manera permitir que vivamos y actuemos concretamente en un mundo que se ha vuelto impalpable, inconcebible e inimaginable por una abstracción desvariada. (...) esta definición de ‘imaginar’ fue formulada para articular la revolución epistemológica que estamos atravesando. (p.69)

## 6.1 Investigar, coleccionar: el archivo como materia

Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto quede liberado respecto a su función original, para entrar de ese modo en la más íntima relación que pueda ser pensable con los objetos a que se asemeja. Relación frontalmente contrapuesta a cualquier noción de utilidad, hallándose, al contrario, situada en la categoría extravagante de la totalidad, de lo completo. (Benjamin, 2013, p.339)

A través de la experiencia personal en proyectos de comisariado y de crítica, analizaremos a continuación las operaciones epistémicas efectuadas para la resolución de la práctica artística cuyo fin es la exposición. Como veremos a continuación, se utiliza la entrevista personal como marco general y la teoría de Lacan como guía interpretativa, siendo éstos procedimientos para una investigación artística y curatorial.

Tras analizar el trabajo de Andrea Fraser y otros artistas que vienen de la investigación desde el psicoanálisis tomamos como punto de partida la propuesta de Flusser (2015) sobre el concepto ‘imaginar’ que acabamos de ver. Desde esta perspectiva, podemos hablar de operaciones cognitivas para la práctica artística como aquello que designa los procesos que se inician a partir de materiales no habituales para el público general, como es la grabación de voz y/o imagen, y su posterior transcripción en el caso de entrevistas o su edición-posproducción desde el punto de vista de una producción curatorial y cómo éstas transforman el pensamiento y la manera misma de concebir la realidad que nos rodea.

En palabras de la investigadora Lourdes de la Villa Liso (2015) en entrevista personal, las imágenes de alguna manera lo que nos permiten es tener un acceso a lo que en nuestro cerebro funciona de manera inconsciente. Es como perseguir nuestra propia inconsciencia. Desde las ciencias de la visión decir cómo percibimos resulta, en principio, inabordable. El problema se simplifica aproximándose desde varias áreas de conocimiento. Y al ser más asequible estudiar procesos aislados, ha sido muy difícil llegar a entender cómo es que al final nosotros percibimos la imagen global. Ahí es donde está incluida la investigación desde el arte visual, en la medida en que damos visibilidad a una imagen final, al producto de una percepción, donde la imagen está ella misma explicando y hablando mucho antes que la palabra.

Como ya hemos introducido en el capítulo 2, la 55ª Bienal de Venecia, celebrada en 2013 se tituló *II Palazzo Enciclopedico* y giró en torno a las diversas formas de transmitir, tipificar o clasificar el saber a partir de los más dispares actores y sus obras. Pocos meses después, el artista valenciano Rafael Tormo Cuenca se preguntaba rabiosamente cuál era esa relación que tenemos con los objetos y, por consiguiente, con el mundo ya que todo parecía haberse virtualizado. Tomando como eje central el tema de aquella Bienal de Venecia, el acto de coleccionar, la incidencia de la tecnología y otras formas de economía fueron analizadas desde el fenómeno de las grandes exposiciones universales en contraposición a la práctica artística en sí misma. Así, se planteó una investigación práctica para el desarrollo del proyecto curatorial *Diálogos (Vol.I)*.

*Diálogos (Vol.I)* fue el título de una serie de exposiciones basadas en conversaciones con artistas que ponían en relación producciones de arte contemporáneo de dos territorios geográficos: el vasco y el valenciano. Aunque se planteó como una serie aún no ha habido ocasión de continuarla, aunque no se descarta realizar una segunda edición en cuanto sea posible.

Aquella primera edición dio cabida a *Sueño del Observador* de la artista vasca Lourdes de la Villa, expuesto parcialmente en la Sala Rekalde (Bilbao) entre el 15 de mayo y el 18 de abril de 2014 que se mostraba por primera vez de manera íntegra en la Sala Portalea de Eibar (Gipuzkoa) en marzo de 2015. Sus reflexiones en torno a la idea de ver y recordar como operaciones o mecanismos de la investigación en artes visuales en torno a la explosión de las imágenes en nuestro presente cotidiano establecían un diálogo conceptual con las reflexiones del trabajo del artista valenciano Rafael Tormo i Cuenca *Implosión Impugnada 22: Estado de Sitio; gesto de coleccionar* expuesto en el Antiguo Ayuntamiento de Alberic (Valencia) entre el 7 de noviembre y el 5 de diciembre de 2014.

En palabras de Rafael Tormo i Cuenca, los coleccionistas que entrevistó y sus colecciones, nos hablaban, más de contenidos que de formas; es decir, de procesos afectivos y no de listas de valores. En consecuencia, llamaban la atención sobre un objeto desfetichizado para buscar otras formas de conexión que nos posibilitasen el negativo de aquello que estaba por venir. Su trabajo constaba de tres piezas. Una videográfica que exponía las motivaciones, las colecciones y la necesidad del hecho de compartir. Una instalación sonora generada a partir de un taller de cuatro días con miembros del IES Consuelo Aranda de Alberic, en el que trabajaron sobre la relación afectiva y utilitaria de algunos de los objetos más importantes de sus vidas. Y, una tercera, que exponía a los coleccionistas de una manera fragmentada y coleccionada para posibilitar otro tipo de experiencia relacional con ellos, titulada *Els llibres* (los libros).



Imagen 41. *Diálogos (Vol. I)* en la sala de exposiciones Portalea, Eibar (2015).

Fuente: Elaboración propia

En septiembre de 2016 el artista suizo Luca Frei <sup>42</sup> hablaba de su trabajo curatorial en un centro-residencia al pie de los Alpes italianos en el Simposio de Comisariado organizado por Bulegoa Zb (Bilbao) en el Azkuna Zentroa de Bilbao. En el proyecto citaba la figura de un popular e influyente músico electroacústico que finalmente resultó ser su abuelo. En su charla planteaba la necesidad de inventariar, clasificar y estudiar el legado que él dejó como forma curatorial de puesta en valor de su trayectoria. Una labor sumamente interesante ya que partía de un tipo de producción de materiales sensibles cuyas características los convertían en elementos muy contemporáneos dada su naturaleza técnica.

Aunque más allá de esta característica material, el hecho de descubrir al final de su presentación la relación familiar con el artista investigado y la necesidad de poner en valor su legado como un acto afectivo hacia su abuelo y hacia su propia infancia daba una dimensión completamente nueva al proyecto que adquiría una impronta tremendamente más humana, ya que albergaba la necesidad vital de búsqueda identitaria de Luca Frei y aquello nos aproximaba a su relato desde un plano experiencial.

<sup>42</sup> <http://www.lucafrei.info/> [accedido 13 febrero 2019]



### 6.1.1 Una práctica curatorial a través de la obra de Rafael Tormo Cuenca y Lourdes de la Villa

Mas, ¿qué puede ser la ‘totalidad’? Es el grandioso intento de superarlo en ese todo irracional, dado en su mero hallarse ahí presente, para incluirlo en un sistema histórico nuevo y creado a tal efecto; cuyo sistema es: la colección. Para el coleccionista verdadero, y en el seno ya de ese sistema, cada objeto en particular se convierte en una enciclopedia, abarcando las ciencias de la época, del paisaje y la industria en su conjunto, como de quien fue su propietario (Benjamin, 2013, p.340).

A partir de una larga conversación mantenida en agosto de 2014 con el artista valenciano Rafael Tormo Cuenca, surge esta reflexión en torno a nuestra relación con el mundo en este momento en el que nos relacionamos a través de dispositivos tecnológicos y pareciera que nuestro entorno social físico ha quedado abandonado.

De esta manera, comenzaba el proyecto de comisariado *Diálogos Vol. I* que consistía en dar forma a ciertas ideas que rodeaban esta hipótesis y las vinculaba al pensamiento contemporáneo tomando la figura central de Walter Benjamin vista desde la mirada de Hito Steyerl y el propio artista. Para elaborar la práctica curatorial y partir de un lugar común el artista valenciano me recomendó dos textos que estaba leyendo y constituían el marco de referencia de lo que tenía entre manos: *El lenguaje de las cosas* (2007) de Hito Steyerl y *Ni folklórico ni masivo. ¿Qué es lo popular?* (1987) de Néstor García Canclini.

El objetivo principal era contextualizar aquella práctica artística que se estaba desarrollando a partir de los ensayos y la conversación para anclarlos finalmente en un marco general. Las obras fueron desarrollándose a medida que las conversaciones iban teniendo lugar, paralelamente.

El resultado de este proceso fue publicado en un artículo de la revista AUSART Vol. 4, Núm. 2 (2016) titulado *Estado de sitio; gesto de coleccionar. Conversando con Rafael Tormo Cuenca* que puede verse en la sección de anexos. Además del proceso de elaboración y pensamiento de la *Implosión Impugnada 22* del artista, —título que da a sus propuestas artísticas— el artículo recogía el proyecto dentro *Diálogos (Vol. I)* un proyecto de comisariado que itineró por varios espacios: la sala municipal del Ayuntamiento de Alberic (Valencia) octubre 2014, la sala Portalea de Eibar (Gipúzcoa) marzo de 2015, y la sala de exposiciones del Centre Octubre Cultura Contemporània (Valencia) mayo 2016.

Utilizando el video como base del trabajo curatorial se elaboraron entrevistas, que después se transcribieron, y que profundizaban en la comprensión de las obras al mostrar a los artistas en su contexto. Tanto el vídeo de la exposición<sup>43</sup> como las entrevistas están accesibles y pueden visualizarse actualmente. El objetivo de esta metodología fue lograr una comprensión más integral de las obras y de los procesos de trabajo de los artistas a la hora de elaborarlas. Al acercarnos a la sala de exposiciones encontrábamos no sólo las obras realizadas sino a los propios artistas hablando de su trabajo.

La exposición articulaba un eje territorial inusual, ya que actualmente las producciones culturales se circunscriben a las comunidades autónomas y cuando superan sus límites autonómicos suelen depender del eje estatal. Esta realidad depende directamente de la falta de financiación para poder llevar las exposiciones de un lugar a otro debida a la imposibilidad de conseguir pagar el transporte y los seguros de obra las exposiciones, ya que los ayuntamientos locales en especial en las áreas de cultura se han quedado sin presupuesto. Ante esta situación muchas de las programaciones que podemos ver en este tipo de circuitos se han vuelto tremendamente localistas.

Por ello, ante la falta de capacidad de trascender fronteras e incluso de habitar las grandes urbes los artistas participantes de *Diálogos (Vol 1)* coincidían en habitar un tipo de territorio cuya relación con el entorno natural era más directa que en los entornos urbanos o metropolitanos. Se trataba de poner en relación aquellos lugares para reconocer discursos artísticos vinculados a una exploración del entorno natural y una relación más próxima con lo social más integral. En el caso de Rafael Tormo así fue en cuanto a la dimensión social; en el caso de Lourdes de la Villa el discurso quedaba vinculado a una reflexión conceptual profunda en torno a la investigación en artes visuales, y por tanto era más introspectiva.

En resumen, lo que la exposición planteaba era que la saturación de las grandes urbes y los problemas acarreados por la profunda crisis sistémica del capitalismo habían provocado, en gran medida, que la cultura se alojase en la periferia.

<sup>43</sup> <https://vimeo.com/122585110> [accedido 20 marzo 2019]



Imagen 42. Vídeos de la exposición «Diálogos Vol.1: Lourdes de la Villa y Rafael Tormo Cuenca»  
Fuente: Elaboración propia

## 6.2 Producción curatorial a partir de la entrevista personal como herramienta

Hoy día, además de buena, una idea tiene que ser adecuada, así como innovadora: se tiene en cuenta las circunstancias artísticas, económicas y/o políticas locales. Una buena idea, en otras palabras, es oportunista (en el sentido neutral, sin prejuicios de la palabra). De modo que el comisario inteligente ofrece su idea con la adaptabilidad y la flexibilidad necesaria. Y, por lo tanto, tampoco debería suponer ninguna sorpresa el que la entrevista, o al menos el diálogo, haya surgido en la última década como el método de trabajo preferido por el comisariado de exposición. Después de todo, este formato ofrece una oportunidad para poner a prueba el potencial del concepto de exhibición ante el nuevo contexto (Gielen, 2014).

Sabemos que el encuentro y el diálogo son dos de las herramientas fundamentales de los procesos de la investigación artística y curatorial, hoy día tanto en primera persona desde el artista hacia otros agentes de fuera del sistema del arte, así como de comisarios o instituciones hacia otros agentes del propio sistema. La producción de entrevistas tanto en vídeo como sólo en audio a modo de estrategia comunicativa es algo cada vez más presente en el mundo del arte y el comisariado en esta última década (2007-2017, en especial en el último periodo).



Una de las referencias más destacables de trabajo de crítica realizado con entrevistas como herramienta desde esta perspectiva curatorial es *Crítica Dialogada* de Anna María Guasch (2007) pero no nos detendremos en ella por su interés intrínseco. Para nuestro enfoque nos centraremos en el formato vídeo y el formato sonoro como elementos plásticos. Por ello, hemos recopilado algunas webs que han sido especialmente significativas por su influencia y calidad dentro de su contexto.

### 6.2.1 Referentes en vídeo

Queremos volver a citar el proyecto de investigación realizado por Nekane Aramburu, *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el estado español (1980-2010) la otra historia* ya que en él encontramos una importante sección de entrevistas desarrollada en vídeo: *Archivos Colectivos* (Aramburu, 2013). Este repositorio es una de las investigaciones más importantes realizadas en torno al tema de la autogestión y los colectivos artísticos en arte a nivel nacional como hemos visto en el capítulo 3. En él podemos disponer de relatos directos de artistas implicados en procesos colectivos de la época que fueron fundamentales para la conformación del sistema del arte en España, tal y como hoy lo conocemos.



Imagen 43. Jana Leo. Los noventa. Fuente: web de la plataforma Archivos Colectivos.

En segundo lugar, queremos citar *Para quienes disfrutamos trabajando. Jornadas sobre precariedad y autoorganización en el trabajo creativo* (Museo Reina Sofía, s. f.), organizadas por Traficantes de Sueños, YProductions, Casa Invisible, Universidad Nómada y Museo Reina Sofía que es otro estudio que guarda ciertas similitudes con la investigación anterior, en cuanto al tipo de trabajo de campo al estar centrado en los colectivos y los es-pacios alternativos.

En este caso, las entrevistas giran en torno a las especificidades del trabajo creativo o vinculado a la cultura para poner de relevancia cómo se hace un trabajo gratuito y por tanto, qué motivaciones existen para llevarlo adelante, cómo se organizan los colectivos y qué idea de trabajo existe dentro de estos grupos. El voluntarismo es una dinámica muy habitual en los proyectos artísticos y culturales críticos, lo cual genera problemáticas evidentes vinculadas a cuestiones de clase. Las personas que no tienen otras fuentes de ingresos y necesitan obtener algún tipo de remuneración por lo que hacen no perduran en este sistema. Con lo que volvemos otra vez al arte como aquella actividad altruista de las clases sociales acomodadas. Esto es un grave error, ya que la posibilidad de disponer de tiempo para emplearlo en tareas voluntarias no está al alcance de todas las personas. Por ello, este es un tema de estudio controvertido, aunque una investigación muy interesante y necesaria que trae a colación el debate en torno a esta condición tan habitual de los proyectos auto-gestionados.

En estos dos primeros casos, vemos que la técnica audiovisual es de lo más rudimentaria, plano fijo y misma secuencia. No hay edición por lo que como elemento transmisible se queda en un material de consumo interno para la investigación en arte desde el punto de vista del interés de su propio sistema. Es importante llamar la atención sobre este aspecto, ya que incluso hay una búsqueda consciente de este carácter poco elaborado o amateur en la grabación de las entrevistas. La estética de DIY funciona a modo de elemento discursivo.



Imagen 44. Carlos Sanjuán, Creadorxs Invisibles.  
Fuente: web del proyecto *Para quienes disfrutamos trabajando*

En tercer lugar, *Oral Memories* es una serie de videoentrevistas de unos 8' duración, que constan de dos planos, básicamente (medio y corto) e insertos con *zooms* a sus obras mientras la voz en off desarrolla la narración. Al igual que los otros dos casos anteriores, no aparece entrevistador/a, ni consta guion alguno de entrevista en la web, pero se deduce que las preguntas se formulan a partir de los siguientes contenidos: planteamientos estético-conceptuales; recorrido artístico, siempre en función de su práctica artística, no de su carrera; y relación con la crítica del arte.

**Oral Memories** es un proyecto de Promoción del Arte que nace en 2012 con el objetivo de dar voz a los nuestros artistas contemporáneos. Oralmemories.com es el sitio web en el que, desde el mes de marzo de 2013, se materializa esta **plataforma para la promoción y difusión de los artistas emergentes y media carrera españoles**, tanto a nivel nacional como internacional. El proyecto, concebido como una herramienta dirigida a instituciones, comisarios, coleccionistas e investigadores, recoge entrevistas, en formato audiovisual de 8 minutos y en edición bilingüe, donde cada uno de los artistas expone sus planteamientos estético-conceptuales. Cada artista tiene su espacio en Oral Memories, donde se alojan tanto las entrevistas como imágenes de sus proyectos más destacados e información complementaria sobre el artista (web, currículum y contacto) conformando así un perfil completo. **La plataforma online donde se introducen estas piezas audiovisuales reúne en 2016 un total de 71 artistas**, número que seguirá ampliándose anualmente con nuevas incorporaciones, utilizando dos criterios objetivos: el respaldo de la crítica y la relevancia de los proyectos expositivos realizados en los últimos años, tanto a nivel nacional como internacional. (Begoña Torres | Guillermo González, s. f.)



Imagen 45. Captura de pantalla de la web. Fuente: web de la plataforma Oral Memories.

Un cuarto ejemplo en esta serie de producciones audiovisuales con la entrevista como motor es *La voz en la mirada. Seminarios de diálogos con el arte (UPV)* en sus cuatro ediciones sucesivas coordinado por David Pérez, un ejemplo circunscrito a la Universidad Politécnica de Valencia que cuenta con ejemplos tan destacables como las conversaciones entre Glòria Picazo y Daniel Canogar, Juan Hidalgo y Xosé Manuel Buxán Bran, Isidoro Valcárcel Medina y Rosa Olivares o Concha Jerez y José Iges. En este caso las producciones son DVDs de aproximadamente 120 minutos de duración publicadas bajo la editorial de la UPV (Pérez, s. f.).



**A la contra: El arte como ejercicio.** Isidoro Valcárcel Medina conversa con Rosa Olivares.

**David Pérez (Dir.)** DVD. La voz en la mirada. 2º Seminario de diálogos con el arte. La persistencia en la actitud: acciones y reacciones.

Nº 4. *A la contra: El arte como ejercicio.* Isidoro Valcárcel Medina conversa con Rosa Olivares. UPV. Valencia 2008. Duración aproximada: 120m.



**Querer hacer, querer comprender.** Esther Ferrer conversa con Rosa Olivares.

**David Pérez (Dir.)** DVD. La voz en la mirada. 2º seminario de diálogos con el arte. La persistencia en la actitud: acciones y reacciones.

Nº 5. *Querer hacer, querer comprender.* Esther Ferrer conversa con Rosa Olivares. UPV. Valencia 2007. Duración aproximada: 120 m.



**A vueltas con la vanguardia.** Carles Santos conversa con Josep Ruvira.

**David Pérez (Dir.)** DVD. La voz en la mirada. 3º Seminario de diálogos con el arte. Estéticas críticas.

Nº 6. *A vueltas con la vanguardia.* Carles Santos conversa con Josep Ruvira. UPV. Valencia 2009. Duración aproximada: 120m.



**Arte, política y (po)ética.** Francesc Torres conversa con Antonio Monegal.

**David Pérez (Dir.)** DVD. La voz en la mirada. 3º Seminario de diálogos con el arte. Estéticas críticas.

Nº 7. *Arte, política y (po)ética.* Francesc Torres conversa con Antonio Monegal. UPV. Valencia 2009. Duración aproximada: 120m.

Imagen 46. Captura de pantalla de la web *La voz en la mirada*.

Fuente: xeb del Dpto de Pintura UPV (València).

El proyecto *Arte10*, uno de los más antiguos en el panorama nacional como plataforma para la difusión del arte contemporáneo, cuenta con una sección específica de entrevistas en vídeo a artistas y recorridos a exposiciones seleccionadas a modo de monográficos denominada *a10tv* (ARTE10.com, s. f.).



Imagen 47. Captura de pantalla de la web *A10tv*. Fuente: web de la plataforma Arte10.

Y en esta línea, también queremos destacar la existencia de **Nonsite**<sup>44</sup>, una plataforma para la producción, la difusión y la distribución de las prácticas artísticas y visuales contemporáneas que utiliza el vídeo como medio. Podemos ver este proyecto además de un espacio online de entrevistas vinculadas a la producción de las artes visuales como una especie de observatorio de las transformaciones de las nuevas tecnologías y los nuevos medios y cómo estos transforman los espacios habituales destinados a la presentación de propuestas artísticas.



Imagen 48. Nonsite. Fuente: web de la plataforma nonsite

<sup>44</sup> <https://www.nonsite.es/> [accedido 2 marzo 2019]



A nivel nacional, ya en un formato de producción para televisión tenemos una serie de documentales en **Imprescindibles** de RTVE donde hay muchos artistas y muchos modelos distintos, no sólo los referidos al arte contemporáneo sino a figuras de la cultura en general, ya sea la literatura, la música o las artes visuales y escénicas.



Imagen 49. Captura de pantalla de la web *Imprescindibles*.  
Fuente: Imprescindibles RTVE.

En realidad, hoy día, una gran mayoría de los centros de arte y museos nacionales cuentan con un canal de difusión de sus actividades en vídeo, ya sean debates, mesas redondas, entrevistas, pequeños reportajes de las exposiciones o de las actividades culturales que realizan. Esto indica la importancia cada vez mayor de este formato y la accesibilidad a la hora de la realización. *Vimeo* es la plataforma preferida por los centros especializados en arte contemporáneo, donde nos encontramos con espacios como: el Centro Tabakalera de Donostia, el Museo Reina Sofía de Madrid, el MACBA de Barcelona, el Centro José Guerrero de Granada, el Artium de Vitoria-Gasteiz, el Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid), el CGAC de Santiago de Compostela, el MUSAC de León, el Museo Würth La Rioja, CAB Centro de Arte Caja de Burgos, Fundación BilbaoArte, etc.

En buena medida, el desarrollo de una comunidad audiovisual vinculada a la difusión del arte en esta plataforma de video viene motivada por la gran facilidad a la hora de publicar contenidos. A pesar de no garantizar su difusión y visionado como sucedía con los grandes medios de comunicación como la televisión y la radio, hoy día su objetivo principal parece ser más una labor de generar un gran archivo.

En este mismo sentido de construcción de archivo, encontramos el proyecto *Ares. Archivo y estudio crítico de las prácticas artísticas audiovisuales (vídeo expandido) en el arte español. Identidad y nuevos medios*, «un proyecto de investigación que desea construirse en un espacio de reflexión crítica a partir de las prácticas audiovisuales en el arte español contemporáneo» («ARES», s. f.)

Un Archivo no sólo testimonio del pasado, de nuestra memoria individual y colectiva más reciente sino “promesa” y “responsabilidad para el mañana”. Archivo, siempre en proceso, de aquella producción audiovisual que desde finales de la década de los 70 del siglo XX hasta nuestros días ha sido narración y memoria de nuestra experiencia, de las transformaciones y tentativas posibles y futuras de la identidad. Nuestra propuesta de Archivo está concebida al modo de una cartografía contemporánea cómplice con un compromiso crítico de análisis de los sistemas de representación de la realidad social (ARES, s. f.).

### 6.2.2 Referentes en audio

Al igual que el vídeo se ha convertido en un recurso habitual en todas las plataformas de arte, tanto para las instituciones públicas como para las iniciativas privadas, el audio es el otro recurso que se ha consolidado en esta última década. Así, encontramos proyectos como IN-STITUTION (2016)<sup>45</sup> en cuya web original ya extinguida podían escucharse entrevistas a agentes del mundo del arte que reflexionaban en torno a la idea de institución. Utilizando la plataforma archive, aún puede rescatarse parte de la web. Apuntamos este proyecto para futuras investigaciones por su gran adecuación al tema general de la tesis.

Existe también un proyecto actual con un contenido ingente enfocado a la investigación en arte desde la crítica y el comisariado basado en entrevistas a agentes jóvenes muy en activo dentro de los circuitos más visibles de los grandes centros considerados actualmente del panorama estatal como son Barcelona y Madrid. Hablamos de *Esnorquel*<sup>46</sup> de Sonia Fernández Pan que nos interesa señalar especialmente por su enfoque en el

<sup>45</sup> <http://in-stitution.net/>. Puede consultarse en <https://web.archive.org/web/sitemap/http://in-stitution.net/> [accedido 20 febrero 2019]

<sup>46</sup> <http://esnorquel.es/> [accedido 30 noviembre 2018]

desarrollo del pensamiento desde algunos parámetros de la historia del arte y las prácticas curatoriales críticas que podrían dar cierta luz a futuras investigaciones.

Además, creemos que su enfoque y la manera de entrevistar tiene un carácter dis-tendido que encaja con el método inductivo y coincide con el tipo de entrevistas que se presentan en la práctica personal, que tal y como se ha explicado en la introducción de esta tesis son de dos tipos: entrevistas semiestructuradas y entrevistas en profundidad. Este tipo de entrevistas se han empleado con intención de confeccionar una metodología específica a partir de un enfoque lacaniano.

En esta misma línea de construcción de sentido a través del pensamiento crítico reco-gido y archivado como material sonoro contamos con la Fundación de los Comunes<sup>47</sup> más centrado en un enfoque político e ideológico puramente, aunque en muchos casos fuente de contenidos para la reflexión de muchos artistas y pensadores vinculados a la producción cultural.

Entre otras reflexiones en torno a la institución tenemos la charla de Pedro G. Ro-mero que tuvo lugar en el CGAC, Santiago de Compostela en 2014, *¿Las instituciones se cantan o se bailan? Algunos aprendizajes sobre la institución fuera de la institución. Procesos Instituintes na praxe artística actual*<sup>48</sup>. que igualmente queremos apuntar para profundizar en su contenido de cara a futuras publicaciones.

Como contrapunto, finalmente, queremos mencionar que existen los proyectos ra-diofónicos del MACBA y el Reina Sofía, por parte de las dos instituciones públicas más importantes del territorio español, que aparecen ya en 2009 en el caso de Ràdio Web MA-CBA. RWM<sup>49</sup> y en 2011 en el de RRS. Radio del Museo Reina Sofía<sup>50</sup>

<sup>47</sup> <https://soundcloud.com/fundaciondeloscomunes> [accedido 20 febrero 2019]

<sup>48</sup> <http://www.vhplab.net/spip.php?article237> [accedido 20 febrero 2019]

<sup>49</sup> <https://rwm.macba.cat/> [accedido 20 marzo 2019]

<sup>50</sup> <https://radio.museoreinasofia.es/> [accedido 20 marzo 2019]



### 6.3 La figura del comisario como una institución crítica

Cada vez que hablamos de la “institución” como otro distinto de “nosotros”, negamos nuestro papel en la creación y perpetuación de sus propias condiciones. Evadimos la responsabilidad, o la necesidad de actuar contra las complicidades, los compromisos y la censura (sobre todo, la autocensura) del día a día, impulsados por nuestros propios intereses en el campo y los beneficios que obtenemos de ellos. No se trata entonces de un adentro y un afuera, como así tampoco del número y el tamaño de los distintos lugares dispuestos para la producción, exhibición y distribución de arte. No se trata de ponerse en contra de la institución: somos la institución. Se trata de preguntarnos qué tipo de institución somos, qué tipo de valores institucionalizamos, qué clase de prácticas premiamos y a qué tipo de recompensas aspiramos. En tanto la institución del arte es algo interiorizado, encarnado y puesto en escena por los individuos, son estas las cuestiones que la crítica institucional nos obliga a plantearnos, sobre todo, a nosotros mismos. (Fraser, 2005, p.9)

A partir de la reflexión que Andrea Fraser nos ofrece en su artículo de 2005 en *Artforum*, identificamos una idea de institución como aquello no distinto de nosotros; que no es ajeno a nosotros. En esta idea de institución no existe un adentro y un afuera. La institución arte está interiorizada en nosotros mismos, por lo que nuestras acciones constituyen la propia institución. De hecho, cada vez que actuamos, ponemos en circulación una serie de valores que no podemos ignorar. De esta manera, nos vemos obligados a asumir nuestra responsabilidad y nuestro papel como artistas conformadores de la institución en primera persona. De esta necesidad de conciencia surge el concepto instituciones críticas.

Si tomamos como punto de partida esta toma de conciencia de nuestra responsabilidad en el campo artístico al no poder diferenciar entre dos vectores interior y exterior; y teniendo en cuenta la hiperconectividad como marco actual en el que nos desarrollamos —tanto a nivel profesional como personal—, deberemos considerar «la exposición de la propia intimidad como modo de producir socialmente la verdad de cada sujeto» (Méndez Rubio, 2017, p.22). Y en este sentido, como apunta Méndez Rubio (2017) la cuestión de la subjetividad no podrá prescindir de la precariedad de lo común, «de la misma forma que la cultura común no puede permitirse el lujo de seguir prescindiendo de la crítica psicoanalítica como dimensión constitutiva de lo político (politeia)» (p.23).

A partir de esta interesante reflexión de Antonio Méndez Rubio que nos reconecta en lo político desde esta construcción de verdad, vemos la necesidad de situar en un contexto esta figura del comisario como institución crítica, ya que si cada sujeto produce su

propia verdad a partir de la exposición de su intimidad toda acción será política y por tanto significativa dentro del sistema al que pertenece. Por ello, nos parece asimismo interesante señalar brevemente la noción de ‘circuito crítico’ por ser aquel lugar en el que se inscribe esa tipología de sujeto comisario a través de su contextualización.

En primer lugar, es de obligada referencia citar el libro *El sistema del Arte en España* (2010), un proyecto editorial bajo la dirección del catedrático de Historia del arte en la Universidad Autónoma de Madrid, Juan Antonio Ramírez, que reunió siete estudios de investigadores de diferentes universidades de la geografía española, donde el propio Juan Antonio Ramírez abría la reflexión a partir de “El arte no es el capital. Arte y Economía”. En él reflexionaba sobre el carácter residual de la actividad económica del arte en relación a los números globales y analiza «el modo en que los artistas han manipulado el dinero para criticar, atentar, alterar, burlar, fantasear... en definitiva, poner en cuestión toda la actividad económica del mundo contemporáneo e invitar a reflexionar sobre dónde reside el verdadero valor del arte» (Ramírez, 2010).

En segundo lugar, para ilustrar estos circuitos críticos del sistema del arte actual, traemos a colación *Tratado de Paz*, como proyecto para San Sebastián 2016, Capital Europea de la Cultura, como otro ejemplo de comisariado crítico. Llevado a cabo por el artista Pedro G. Romero a partir de una idea de Santiago Eraso, el proyecto tenía su epicentro en San Sebastián y se extendía a más de 10 localidades. La exposición más importante *1516-2016. Tratados de paz* articulaba distintas exposiciones, laboratorios, publicaciones y formatos en torno a la representación de la paz con minúscula y de la Paz con mayúscula. De esta manera, pretendía lanzar una mirada crítica sobre la historia y las construcciones que pertenecen al imaginario común de las gentes y a las formas políticas que nos han legado el Arte y el Derecho. El proyecto no pretendía explorar el par Guerra y Paz, sino atender a la paz, a las formas y representaciones complejas que la paz ha atravesado históricamente: ya fuera entendida como Pax imperial, como expresión de Victoria, como proceso de Conciliación de unos y otros, como abandono de la violencia, como goce o como una alegría de vivir. (*Donostia/San Sebastian DSS2016.EU, 2016*).

La tesis de Blanca Fernández Quesada *Nuevos lugares de intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965-1995*, resume los antecedentes del tema de estudio en el contexto estadounidense y nos ayuda a comprender que esos procesos de algunos circuitos críticos tienden a la institucionalización y la dificultad de mantener con éxito en el tiempo lo que parece ser una condición pasajera.

### 6.3.1 El papel de algunos museos nacionales

En el contexto estatal, existen numerosos proyectos vinculados al ámbito expositivo que han analizado los aspectos políticos y de carácter activista de las prácticas artísticas. El caso más conocido de investigación museística fue la exposición *Antagonismos. Casos de estudio* realizada en 2001 en Barcelona, llevada a cabo por el MACBA, que analizaba estas prácticas desde los años sesenta hasta la actualidad.

Partiendo de un extenso repertorio de obras y documentos, se cuestionaba la naturaleza del artefacto estético a favor de una utilización del arte como herramienta de observación social y práctica crítica. En una época en la que el museo ha perdido gran parte de la credibilidad que socialmente se le había atribuido como espacio aglutinador y legitimador del poder transformador del arte, *Antagonismos* revisaba conceptos tales como la ocupación de la calle como teatro para acoger actividades espontáneas; el arte como servicio; la relación entre la ficción y la construcción de la memoria histórica; el objeto posfuncional; el activismo y el trabajo colaborativo; el cuestionamiento del concepto de autoría; los modelos alternativos de exposición; y la función del arte en el terreno ideológico (*Antagonismos. Casos de estudio*, 2001).

Asimismo, *Instantáneas del sistema del arte en el estado español, 1982-2012* fueron unas conferencias y debates que tuvieron lugar en el MACBA en 2012 donde «se planteó recuperar algunos de los elementos clave del primer estadio de gestación de un sistema del arte estatal, proporcionando una instantánea de los debates, las figuras, las instituciones y las políticas culturales que lo conformaron»<sup>51</sup>.

Por otro lado, *Horizontes del Arte en España*<sup>52</sup> fue una investigación impulsada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la Fundación Banco Santander e IGBART. Una plataforma para la reflexión y el debate con el objetivo de diagnosticar críticamente la escena artística española. El encuentro se realizó por primera vez en noviembre de 2012 en forma de mesas de debate que abordaron diferentes temas: desde una cartografía del sistema del arte español; un estudio de las narrativas de Museos y Colecciones públicas; cuestiones sobre educación (investigación, divulgación y formación) y proyección de los artistas en el exterior; hasta un panel de asociaciones. Aunque en este caso, fueron asociaciones de grandes corporaciones como, directores de arte contemporáneo, galerías, artistas visuales, coleccionistas y críticos, los que fueron actores en este sistema del arte.

<sup>51</sup> <https://www.macba.cat/es/conferencia-arte-estado-espanol> [accedido 20 marzo 2019]

<sup>52</sup> <https://www.museoreinasofia.es/actividades/horizontes-arte-espana> [accedido 20 marzo 2019]

Partiendo del conocimiento de los patrocinadores de este proyecto se nos plantean dudas a la hora de conferir imparcialidad a los resultados de los análisis realizados desde la plataforma y en consecuencia de los resultados obtenidos. A raíz de la crisis provocada por la crisis financiera de los últimos diez años esta investigación se nos presenta un tanto parcial, aunque no hemos profundizado en sus resultados creemos más interesante estudiar otros ejemplos en profundidad. A pesar de todo, que tanto fundaciones de arte como proyectos museísticos estén financiados por entidades de dudosa reputación desde el punto de vista de las políticas sociales es una constante en los proyectos de calado crítico dentro del sistema del arte. Por ello, desde muchos sectores sociales, el arte contemporáneo es visto como una contradicción demasiado grande en sí misma, y en consecuencia no es tenida en consideración. Este hecho provoca en muchos casos que el sistema del arte se vuelva endo-gámico y sus discursos acaben volviéndose en ejercicios autorreferenciales.

Jesús Carrillo (2012) desde el Reina Sofía (MNCARS), planteaba el problema que hemos pretendido abordar en el capítulo 3. Es decir, porqué surgen tantas dinámicas culturales al margen de las instituciones y cómo deberían afrontarse. El proyecto *Pedagogías colectivas y prácticas instituyentes* fue una plataforma de investigación en prácticas culturales que trató de «activar un pequeño inventario/repositorio de grupos y colectivos experimentales en temas de educación popular, pedagogías colectivas y políticas sobre lo común, al tiempo que plantear las tradiciones y marcos actuales en que las pedagogías construyen nuevos escenarios para la ciudadanía y transforman/desbordan las instituciones» (Pedagogías y Redes instituyentes, 2013 §.1).

Se deduce, por un lado, que su intención es que la institución museística o, mejor dicho, sus trabajadores, puedan adquirir a partir de estos modelos pedagógicos otros modelos de trabajo colectivo de manera que las dinámicas de flujos puedan invertirse en algún momento. La duda siempre es cómo los colectivos artísticos o culturales a pie de calle pueden hacer para constituirse en procesos instituyentes si su lógica es otra. Es decir, cómo los colectivos no institucionales pueden llegar a ser aquellos que conformen la institución cultural misma si no quieren ser institución, si muchos de ellos son efímeros por naturaleza y tienen una duración muy breve.

Aunque parezca una contradicción, no hay mejor manera de transformar la institución que estar dentro de ella, nos recordaba MURAC. De la misma manera que no hay mejor forma de comprender los motivos e intereses de los colectivos que estar dentro o ser ellos. La institución no podrá asumir el impulso social mientras no se produzca una transformación fundamental en su estructura humana que, sin duda, transformaría su modelo

económico, que debería estar basado en una economía social. Pero ¿cómo aplicar esas lógicas económicas no monetarias en un sistema cada vez más abiertamente capitalista?

Trabajar con las instituciones culturales resulta sumamente difícil, ya que es necesario entender y «mediar sobre los conflictos internos de las instituciones políticas, sociales y educativas, de modo que se puedan entender los esfuerzos y posiciones críticas de cada persona o grupo dentro de su institución, sin juzgar la institución como un todo generalista» (Pedagogías y Redes Instituyentes, §.6).

Las problemáticas clave y las apuestas institucionales como prácticas a desarrollar como colofón a este proyecto pueden consultarse en detalle en el apartado *Documentos Finales* de la web Redes Instituyentes.

Las herramientas pedagógicas que se representan son un valor fundamental en esta investigación al afrontar el problema de los procesos instituyentes desde una perspectiva feminista como forma de pensamiento global y herramienta transformadora, ya que no podrá producirse un cambio significativo en el sistema hasta que no se comprenda la necesidad de un cambio institucional desde esta perspectiva.

Las pedagogías feministas —y parte de la educación popular de movimientos sociales— ayudan a pensar los límites de la institución y la gestión de lo público (ya sea la escuela, o la misma institución cultural). Plantean visiones descolonizadoras, paradójicas de la producción del conocimiento como algo incontrolable, impredecible, más allá de una conversación afirmativa con un círculo social de iguales. (Rodrigo, 2013 §7)<sup>53</sup>

Otro ejemplo que nos interesa en este panorama es la transformación del Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana, un caso excepcional en el contexto nacional, ya que ha supuesto una apertura hacia la sociedad sin precedentes tanto gracias a su programación como al impulso de su sede ubicada en la ciudad de Valencia. Esta transformación se ha producido, en primer lugar, gracias a la convocatoria sistemática de proyectos artísticos tanto en la producción como en la curaduría y la educación, de ámbitos que abarcan desde el media art, el arte sonoro, la instalación, la performance y las artes plásticas y visuales, que ha tratado de dar cabida así, a todas las manifestaciones artísticas y culturales presentes en la zona.

<sup>53</sup> Opt., cit. <https://redesinstituyentes.wordpress.com/2013/04/25/presentacion-intermediae-27-de-abril-paradojas-productivas-y-pedagogias-inapropiadas/> [accessed 10 July 2018]

A partir del planteamiento y aplicación del Manual de Buenas Prácticas y la conformación de jurados rotatorios y elegidos de manera independiente, teniendo en cuenta las directrices de las asociaciones profesionales —que pueden verse en el documento elaborado para tal uso, presentado ya en el capítulo 2— el Centro del Carmen se ha convertido en el Centre del Carme Cultura Contemporània<sup>54</sup>, situado como uno de los centros de cultura contemporánea actuales que mejores resultados han dado en el ámbito local y autonómico, que además ha supuesto la apertura de la ciudad hacia nuevos territorios tanto a nivel nacional como internacional.

No nos detendremos ahora a medir otras consecuencias de esta transformación ya que no es el objetivo de nuestro análisis. En cualquier caso, dejamos planteada la posibilidad de aproximarnos a él como caso de estudio específico para otro momento futuro para conocer su impacto social y las transformaciones dentro del propio sistema del arte local.

## 6.4 Conclusiones al capítulo

Los emisores son cebollas: pueden ser “explicados” una capa tras otra, hasta que no queda nada. Porque en los centros de la sociedad emergente no hay nadie ni nada. Este “descubrimiento” es sumamente desagradable. Quien esté comprometido en transformar la sociedad, descubrirá que no hay nadie ni nada contra lo cual comprometerse. Términos como “lucha” (o cualquier otro equivalente dramático de cuño “historicista”) ya no se aplican (Flusser, 2015 p.99).

Actualmente, la lógica de nuestro sistema social aún considera dos estadios de nuestro tiempo: el productivo y el no-productivo. Así, durante el tiempo no productivo (ocio) podemos dedicarnos a las artes, consideradas actividades no-productivas en consecuencia, no lucrativas, mientras que durante nuestro tiempo productivo (negocio) tenemos que dedicarnos a actividades relacionadas con el lucro. Esta rígida dicotomía presenta, evidentemente, muchos problemas, aunque la creencia de esta alternancia está ampliamente aceptada e interiorizada en nuestra sociedad.

Esta idea es contra la que pretendemos trabajar, por ello, es nuestro deseo que las instituciones artísticas se abran hacia otra dimensión de lo común como se ha planteado ya desde el capítulo 1 para permitir a los productores tener acceso a los medios de producción

<sup>54</sup> <http://www.consorcimuseus.gva.es/centro-del-carmen/?lang=es> [accedido 20 marzo 2019]

de manera legítima, sin precarizarlos. De esta manera, se podrían facilitar otras formas de producción con otros formatos, una mayor flexibilidad en los procesos y los tiempos, y la realización de una actividad económica sostenible y afín a los intereses sociales, haciendo efectivos pagos con suficiente antelación en cuanto a honorarios y ayudas a la producción.

Es cierto, que este sistema que ya viene funcionando en algunos centros que hemos citado es insuficiente para la sostenibilidad de la actividad económica de sus miembros, ya que la remuneración dentro del sistema del trabajo no supone una cuantía significativa para poder dedicar el tiempo que supone la producción de este tipo de proyectos artísticos. Esta problemática que venimos planteando desde el capítulo 2 se hace evidente en muchos de los modelos presentados en este capítulo.

Quien se aproxima a esta cebolla de algodón tiene dos impresiones equivocadas. La primera es que los emisores atraen a la sociedad como imanes, para transformarla en funcionaria de los aparatos. La segunda impresión es que los emisores toman decisiones que programan el comportamiento de la sociedad. (Flusser, 2015 p.100)

Quizá, una de las medidas que deberían amortiguar esta realidad sería poder contar con un reconocimiento por parte de la institución, un hecho fundamental ya que, de lo contrario, cualquier acción podría llegar a ser incluso peligrosa para los agentes de la calle: la institución fagocitaría su trabajo sin darles cabida real como viene pasando sucesivamente en un sistema del arte basado en la ley del embudo.

El problema de la profesionalización del arte en España vuelve a hacerse presente tras revisar la actividad curatorial personal. Esta labor curatorial radica en extraer el conocimiento que los artistas elaboran en su práctica y convertirlo en pensamiento transmisible, pero en otro nivel lingüístico y comunicacional. Este otro lenguaje es el audiovisual, aunque también lo es el texto y el diseño de sala de la exposición. El territorio donde se sitúa mi práctica suele ser la periferia, tanto del propio sistema del arte como en un nivel geográfico. Vehicular las ideas de los artistas consiste también en ocasiones en ayudarles a dar forma a esas mismas ideas y hacer posible su materialización, lo que supone contribuir al desarrollo del pensamiento y a la producción artística misma.

Aunque para conseguir este tipo de producción es fundamental que se den unas condiciones de producción mínimas que garanticen un trabajo especializado, lo que posibilita la realización de producciones artísticas que tengan cierta trascendencia es en muchos casos el esfuerzo titánico de artistas y comisarios sin ningún apoyo institucional.

**De la crítica institucional a las instituciones críticas**  
Políticas culturales y autogestión en arte en el contexto español, 2007-2017





## 7 Prácticas artísticas participativas

A raíz del inicio de la crisis a principios de 2008, el dismantelamiento del sistema de producción artística vinculada a salas de exposiciones y museos generó un panorama insólito. No sólo reclamar el pago de honorarios para los productores de las exposiciones parecía cada vez más alejado e impropio ante la ausencia de otros profesionales de la producción de exposiciones como los equipos de montadores, traductores o diseñadores gráficos —que habían sucumbido en la limpieza del gasto de los ayuntamientos ante la política de recortes presupuestarios—, sino que este hecho había provocado que, en muchas salas de exposiciones municipales, toda la producción de la exposición, desde el montaje hasta el diseño de la publicación, recayese en la única figura del artista. En casos extremos, pero generalizados, sin ni tan siquiera dinero para producción de ningún tipo, a parte de no poder contar con los demás profesionales.

Esta situación hizo que los artistas y productores culturales vieran su acción tremendamente limitada a lo que en otra época había sido la producción en sala o espacialización de un proyecto. Sin saber cómo trabajar en un espacio diseñado bajo las premisas estéticas del cubo blanco, los artistas se enfrentaban con un cubo más que blanco, vacío. Ante este panorama, muchos dieron la espalda a las instituciones públicas y crearon sus espacios propios fuera de ellas. A pesar de este hecho, existen numerosos ejemplos en los que artistas locales ofrecieron contenidos a estos espacios con discursos artísticos muy interesantes incluso trabajando con presupuestos raquíticos o nulos. El *doityourself* había llegado a todos los ámbitos.

¿Qué ha pasado desde que muchos de esos centros locales construidos para el arte desde los gobiernos de ‘la cultura como derecho’ fueron despojados de sus recursos económicos y humanos durante la crisis iniciada en 2008?

Analizaremos en este capítulo algunos de esos artistas que han trabajado tomando la realidad del vacío como única referencia, como aquello que provocó que su actividad tuviera que transformarse y abrirse hasta que el propio proceso de producción contase con la participación de agentes que de manera amateur colaborasen en la producción de las exposiciones o vinculasen a otras disciplinas cercanas como las artes escénicas.

En esta tipología podemos citar proposiciones interesantes como fueron las performances del Pabellón de Rumanía de la Bienal de Venecia en 2013, *An Immaterial Retrospective of The Venice Biennale* comisariada por Alejandra Pirici & Manuel Pelmus, en las

que el espacio vacío, blanco, cobró vida ante la presencia de un grupo de cinco performers que iban construyendo con sus cuerpos, su voz y la acción de su coreografía ante los espectadores, obras influyentes expuestas en la Bienal a lo largo de su historia.

Así, *Tryptich* 1993, de Francis Bacon; *Untitled* 1990, de Jenny Holzer; *Composition n° 234* 1950, de Kandinsky, etc. aparecían ante los ojos de los espectadores. «Verlas re-presentadas hace pensar sobre la economía del lenguaje artístico y la sencillez con la que, valiéndose de ideas innovadoras, un país pobre desafía hábilmente a la vieja Biennale» (Ordoñez, 2013, §. 2).



Imagen 50. Puesta en escena del cuadro de *Kandinski Composition 234*, 1950. Performances de *An Immaterial Retrospective of The Venice Biennale*, 2013. Pabellón de Rumanía.

Fuente: Luis Ordoñez

Efectivamente, hábil y certera esta propuesta da para reflexionar largo y tendido. Poner el cuerpo por delante del sistema mercantil es revolucionario y nos lleva a obras relacionadas cercanas como la del colectivo Gloria&Robert que llevó a cabo *Danzad, danzad, malditos en el marco ¿qué puede un cuerpo? laboratorio internacional para ensayar un movimiento por venir* que tuvo lugar el 22 de junio de 2014 en La Casa Encendida de Madrid.

En cualquier caso, a pesar del vacío, los artistas siguen estando fuertemente ligados a una materialidad con el mundo y, como analistas de las realidades de sus propios contextos, muchos se han convertido en interlocutores y traductores de realidades sociales. Al fin y al cabo, el arte es un método de conocimiento, de descubrimiento y de representación del mundo basado en el desarrollo de las capacidades críticas. Así que, volviendo a la materialidad y la permanencia nos cuestionamos si el cuerpo es el escenario y lugar en el que sucede el arte contemporáneo.

En este sentido, nos parece interesante citar un proyecto que trae a colación un aspecto fundamental en la naturaleza de los proyectos participativos en arte: la rememoración que realiza el investigador y sociólogo Óscar Cornago sobre el *Proyecto Orcasitas* de Pedro G. Romero, situado en el distrito de Usera, Madrid. El evento fue organizado en 2016, a modo de excursión y visita junto al artista, a la que asistimos estudiantes, interesados y curiosos al lugar donde tenía que haberse ubicado la escultura propuesta.

El proyecto de Orcasitas nos sirve para traer a presencia lo que fue en otro tiempo un proyecto participativo fallido. En palabras del artista, se consideró que esta metodología era la más adecuada dado el carácter histórico de las luchas sociales de este barrio caracterizado por haber surgido como un asentamiento de chabolas durante la dictadura que protagonizó la primera asociación vecinal cuyos logros en cuanto a autoorganización consiguieron mejoras sustanciales en la vida de sus habitantes. Sin embargo, gracias a la visita se nos mostraba cómo la iniciativa de este artista junto a las instituciones públicas acabó siendo un fracaso. Nos sirve, también, para recordarnos que el fracaso forma parte de los procesos de creación, aunque la historia del arte pocas veces le preste atención.

Pero lo que verdaderamente ponía de manifiesto aquel proyecto era la distancia existente entre la población del barrio madrileño y las proposiciones del artista en su conceptualización en torno a la escultura conmemorativa, el espacio público y la participación. Parece ser que la finalidad del encargo en realidad era la realización de una escultura pública, concretamente para una rotonda.

Tan pronto como se planteó la dinámica a realizar (basada en una metodología participativa) la gente no comprendía su validez, acostumbrados como estaban a que el resultado fuera más importante que el proceso en si mismo. Desde su concepción de lo que era o debía ser una escultura pública esta propuesta no quedaba vinculada a la noción de monumento ni tenía un carácter conmemorativo como algo permanente; así que no parecían sentirse representados mediante aquella acción propuesta. Su concepción sobre arte quedaba vinculado a nociones como permanencia y símbolo, lo cual produce que su idea del arte quede anclada en concepciones anteriores que difícilmente pueden ser comprendidas desde otros planteamientos donde lo efímero, la movilidad y el nomadismo son el estandarte de estos tiempos.

Es muy importante rescatar esta memoria en las prácticas participativas locales en el contexto nacional, ya que muchas veces la teoría no puede implementarse por estar excesivamente alejada de la realidad social y sólo los casos prácticos nos ayudan a crear el vínculo con la realidad sin volver a fracasar en los mismos términos.

Para finalizar esta presentación del tema de estudio retomamos las tipologías que se han estudiado en el apartado 3.3 de la primera parte como referencia: las fábricas de creación, los talleres compartidos de artistas, los espacios de coworking, los CSO-s, los espacios alternativos, etc. Así, hemos revisado experiencias vinculadas a lugares que surgen en los márgenes de la institución, aunque transitan hacia ella como las de Tabacalera en Madrid, Asamblea Amarika en Vitoria-Gasteiz, Hangar en Barcelona, El Arsenal en Córdoba, La Harinera de Zaragoza, ZAWP Bilbao o Cabanyal Portes Obertes en Valencia.

De estos casos, nos hemos centrado en el análisis en profundidad de dos: Cabanyal Portes Obertes (Valencia) y ZAWP Bilbao. Se presentan estos casos de estudio de entre la multitud de ellos que han tenido lugar en algunas ciudades del Estado español desarrollados en el espacio temporal 2007-2017, escogidos por su capacidad para esclarecer las hipótesis planteadas en la primera parte de esta tesis, por un lado; y por ser significativos en su contexto, por otro lado.

Así pues, establecidas desde algunas instituciones del ámbito nacional y a modo de cartografía sobre el territorio, se han analizado algunas de estas experiencias artísticas participativas donde ubicaremos concretamente estos dos casos que nos detendremos a analizar en mayor profundidad con el objetivo de analizar su incidencia, ya que a primera vista consiguen una notable transformación del entorno a través de sus prácticas.

El objetivo de este capítulo es conocer las transformaciones que gracias a estos procesos se han llevado a cabo en esos determinados puntos del territorio español, tomando como referencia una iniciativa con apoyo de las propias instituciones y otras desarrollada desde el exterior a ellas, a modo de resistencia política.

## 7.1 Breve historia del término ‘participación’ en arte

En los últimos años las consideraciones en torno al arte colaborativo han derivado su comprensión y análisis como una variante de arte político (reinventado, participativo, comunitario o activista) a su encuadre más explícito dentro del territorio del arte público y su interacción con los nuevos movimientos sociales (Blanco, 2001, p. 191).

Aproximadamente, con el surgimiento del arte conceptual ya se comienza a hablar de participación en arte, es decir, para mediados de los años 60 del siglo pasado cuando la expectativa de acción con relación al espectador varía y la función o rol social del artista también muta gracias a la incorporación de la idea de ‘entorno’ en la construcción de la obra de arte.

Ya en 1980 Frank Popper (1989) anunciaba que el papel del espectador en arte exigía una participación (aunque no todo arte lo exigiera), lo cual cambiaba radicalmente la actitud desde la que éramos interpelados, invitados a dar una respuesta total, es decir, intelectual y física a la vez.

El término participación tiene un corto pero fundamental recorrido en la historia del arte para entender, no sólo las prácticas artísticas vinculadas a la participación social de las últimas décadas, sino también las tendencias en educación artística o lo que ha venido llamándose el giro de la educación artística de los últimos años en España.

Una de las obras más conocidas que ofrece una revisión a partir de este concepto es *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy* de Frank Popper (1989) que, en la primera parte del libro «establece un inventario de las propuestas plásticas que ilustran la desmaterialización del objeto de arte a nivel del entorno» (p.11). La segunda parte del libro se ocupa de analizar «la intervención del espectador en el proceso estético:

del nivel relativamente primario de la participación lúdica al nivel más elaborado de una participación total que moviliza las capacidades y facultades contemplativas, perceptivas, locomotoras del ser en su totalidad» (p.11).

Aunque actualmente, es de obligada referencia *Infiernos Artificiales* de Claire Bishop (2016), recientemente publicado en español. El análisis que ofrece comienza haciendo hincapié sobre el gran interés artístico en la participación y la colaboración que ha tenido lugar desde los 90 en multitud de lugares del mundo. El libro está organizado a partir de una definición de participación en la que la gente constituye el medio y el material artístico central, como si de un teatro o una performance se tratase. Los artistas que trata Bishop en su libro están menos relacionados con la estética relacional que con las recompensas creativas de la participación como proceso de trabajo politizado. Según Bishop (2016) «hasta inicios de los 90, el arte basado en la comunidad estuvo confinado a la periferia del mundo del arte; hoy se ha convertido en un género por derecho propio (...) pero florece más intensamente en países europeos con uferte tradición de financiamiento público en las artes» (p.13).

Es curioso que los actuales currículos de educación obligatoria citen la palabra ‘contexto’ de una manera tan especial, tratando de hacer hincapié sobre la necesidad de desarrollar aprendizajes significativos que sin duda son aquellos que están vinculados a las experiencias transformadoras, aquellas que vinculan la vida personal y social de los estudiantes con el mundo académico, generalmente aislado del mundo. En su capítulo *Proyectos pedagógicos: “Cómo hacer vivir una clase escolar como una obra de arte”* Bishop acomete el tema de los proyectos participativos vinculados a la escuela.

De alguna manera, hoy estamos volviendo a implementar unas metodologías rescatadas de los años 70, aunque si esto está sucediendo es quizá porque la educación se había alejado peligrosamente de la realidad personal y social, posiblemente porque su función de ayudar al desarrollo de las personas se había quedado reducida a la función de reclusión y control de los sujetos, exclusivamente.

En cualquier caso, la educación por proyectos trae aire fresco a las dinámicas que desde otras instancias como la educación no reglada no eran admitidas en el sistema, abriendo así posibilidades nuevas para metodologías viejas. Sólo por citar algunas referencias concretas más, debemos llamar la atención sobre: *De la estética de la recepción a una estética de la participación* de Adolfo Sánchez Vázquez (2005); y *La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas* de

Manuel Hernández Belver y Juan L. Martín Prada (1998). Apuntamos así una de las direcciones de la investigación futura vinculada a la educación.

### 7.1.1 Desde lo singular hacia lo colectivo en las prácticas artísticas

Podemos observar ahora el siguiente cuadro extraído del análisis que hace Pascal Gielen del sistema del arte a modo de herramienta de análisis de los artistas con los que

**regímenes de valor**

	<b>régimen de lo singular</b>	<b>régimen de lo colectivo</b>
<b>lógica del contenido</b>	Centrado en <b>Artefacto</b>  Forma de argumentación <b>Consistencia interna</b>  Dimensión temporal <b>No-histórica</b>	Centrado en <b>Referentes artísticos</b>  Forma de argumentación <b>Convenciones artísticas</b>  Dimensión temporal <b>Historia del arte</b>
<b>lógica del contexto</b>	Centrado en <b>Sujeto</b>  Forma de argumentación <b>Auto-normatividad</b>  Dimensión temporal <b>Biografía artística</b>	Centrado en <b>Referentes sociales</b>  Forma de argumentación <b>Convenciones sociales</b>  Dimensión temporal <b>Trayectoria profesional</b>

Imagen 51. Cuadro régimen de lo singular y de lo colectivo.

Fuente: Pascal Gielen (2014)

Según su análisis, hay una primera división en dos categorías dentro de las prácticas artísticas y/o curatoriales: el régimen de lo singular y el régimen de lo colectivo. La lógica de lo singular tiende a entroncar con el arte directamente heredero de las formas de hacer del s.XX.

Aunque existen infinidad de artistas que trabajan en aras de lo colectivo y de fundamentos ideológicos marxistas su práctica es individual. Si pensamos en el documental de Adam Curtis *El siglo del individualismo* como el siglo del yo, tenemos un buen ejemplo de cómo surge esta idea del desarrollo individual desde el deseo de construirse como sujeto autónomo donde encontramos que la construcción de la identidad es una singularidad frente a otros sujetos, una característica fundamental dentro del sistema capitalista a partir de la Primera Guerra Mundial.

El régimen de lo colectivo, por el contrario, aparece como una manera de hacer en el contexto artístico ya desde los años 70, que podemos situar tras la ruptura del arte conceptual que hemos señalado en el capítulo 4 y los nuevos planteamientos de la crítica institucional.

Dentro de estos dos primeros estadios, podemos igualmente observar otras dos lógicas, la del contenido y la del contexto. Según la lógica del contenido, tenemos un modelo posible centrado en el artefacto que reflexiona a partir de su propia consistencia interna; mientras que el segundo modelo está centrado en referentes artísticos, que se valen de las convenciones artísticas para su argumentación, para uno la dimensión temporal es no-histórica mientras que, para el otro, es la propia historia del arte. El primero es individual; el segundo, colectivo.

En una segunda visión sobre el problema de estudio, según la lógica del contexto, a partir de un régimen de lo singular, centrado en el sujeto, la argumentación es la auto-normatividad que tiene como dimensión temporal la propia biografía. Sin embargo, para la práctica artística colectiva centrada en referentes sociales la trayectoria profesional es su dimensión temporal y las convenciones sociales sustentan el discurso.

Entenderemos los ejemplos elegidos en este capítulo tomando como referencia el cuarto modelo propuesto por Gielen: la práctica artística centrada en referentes sociales cuyo tiempo se mide en base a su trayectoria profesional que, además, argumenta su discurso a partir de convenciones sociales.



### 7.1.2 El ámbito expandido del arte

Las prácticas artísticas colaborativas en España desde los 90 hasta hoy constituyen una presencia vital para comprender el panorama artístico nacional de los últimos 25 años. Durante este periodo, artistas y productores culturales se han visto inmersos en una relación ambivalente con las instituciones públicas y el sistema del arte, en muchas ocasiones, poco satisfactoria. Colectivos de muy diverso tipo han cuestionado las bases de la producción artística misma: sus canales, sus mecanismos de distribución, su forma y, en definitiva, su función y su propia práctica.

En *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* Susan Lacy describe las características de los cambios que sufre el papel del artista en este proceso de colectivización de la práctica artística. En primer lugar, el papel multidisciplinar del artista, cuya labor estaba físicamente orientada a fomentar la comunicación y el compromiso activo con las comunidades o colectivos con los que trabajaba.

En segundo lugar, el desafío al *establishment* en función del carácter inclusivo de su práctica, de su implicación con un público activo, participante y coautor de la obra, y de la naturaleza temporal o transitoria de la misma, es decir, de su rechazo al estatus de mercancía del arte y el desarrollo de estrategias para prevenir su colonización por el omnipresente mercado del arte.

Y, en tercer lugar, la habilidad para comprometer al público en una práctica colaborativa capaz de establecer redes de trabajo, de instaurar vínculos y complicidades y de explorar nuevas formas operativas de incorporación de comunidades, colectivos o grupos reales como parte integrante del proceso artístico. El artista se convierte en una especie de catalizador de fuerzas, un organizador-cooperador de múltiples actores sociales. (Blanco, 2005).

Tras la década de 2007 a 2017, más o menos domesticados, los movimientos sociales han ido encontrando lugares de asentamiento. La propia estructura de la sociedad y sus normas rígidas, han generado una especie de bloqueo neuronal. La prohibición y las noticias de delitos por ataques contra el honor han propiciado un clima social tenso en el contexto español

Gracias al trabajo *Utopías artísticas de revuelta* de Julia Ramírez Blanco (2014) contamos con una interesante recopilación de acciones; una selección de lo expuesto de entre las muchas dinámicas sociales callejeras simultáneas, perfectamente orientada. En especial, «Reclaim the streets», un movimiento en el que nos encontramos con un manifiesto en repulsa a los espacios acomodados y alejados de la sociedad que son los específicos del sistema del arte. La consecuencia inmediata es reclamar la calle, como lugar de encuentro y de respiro, no como ese lugar de tránsito de los coches que abarrotan la ciudad.

Uno de los artistas que impulsa este movimiento considera, llegado el momento, lanzar un llamamiento a otros artistas a que hagan lo mismo, es decir, a que se cuestionen qué lugares elegimos, dónde queremos estar, si cerca o lejos de lo social. Se reclama, así, una revisión de la propia producción artística, orientándola explícitamente hacia una falta de materialidad —de producción residual en un sentido industrial— para desdibujar, de esta manera, los límites de la vida y el arte.

Este desplazamiento de la figura del artista a otros territorios, como el contexto social, hace que muchos otros abandonen el sistema del arte pero, no por ello pasan a ser considerados todavía de otra manera por la sociedad. Según esto, si la sociedad no los identifica con artistas entonces ¿con qué los identifica? ¿Cuál es la imagen que se han formado de ellos? ¿Qué rol les asigna?

Estas nuevas funciones del artista, a partir de nuevas acciones artísticas desde otros ámbitos que vinculan las prácticas artísticas hacia lo social y en consecuencia, hacia lo local, nos llevan a ampliar el campo artístico tal y como se había conocido hasta el momento. Esta apertura hacia otros ámbitos genera un cambio de posición de los productores con arreglo a su capacidad de toma de decisiones. Es decir, de su capacidad para intervenir, participar y modificar los planes estratégicos urbanísticos e incidir en la política. Las destrezas para conectar con un sentimiento colectivo, ser parte de él, implica una relación con el entorno próximo, con la elaboración de rutinas y encuentros sociales.

En consecuencia, si todo lo que entra en el espacio sagrado del sistema del arte es arte, entonces, ¿todo lo que hace un artista (que le pertenecería por acción) se consideraría arte? Creemos que no es tan sencillo. El estatuto de lo artístico era aquello de tener licencia para decir cualquier cosa, siempre y cuando estuviera en el campo de acción del arte, como estar en un campo vedado a los principios generales que rigen la sociedad. Esta condición parece una especie de añoranza por el punk como uno de los gritos liberadores del feminismo. Tal vez lo sea.

## 7.2 Chambres d'Amis y su aplicación en el Cabanyal (Valencia). Cabanyal Portes Obertes

Para situar el proyecto Cabanyal Portes Obertes comenzaremos descubriendo la figura de Jan Hoet (1936-2004) por ser un buen ejemplo de cómo un comisario supo ubicar una ciudad como Gante en el mapa internacional. Hoet «fue durante muchos años director de Stedelijk Museum Voor Actuele Kunst de Gante y alcanzó fama internacional con sus exposiciones *Arte en Europa después de 1968* (1980) y *Chambres d'Amis* (1986). En 1992 se le concedió el honor de dirigir la documenta IX.» y ya en 2014, «era director del MARTA, el museo de arte contemporáneo y diseño del municipio alemán de Herford» (Gielen, 2014, p.49).

El caso de Hoet en Gante fue un caso diametralmente opuesto al desarrollado en el modelo Guggenheim Bilbao que hemos visto en el capítulo 1; aquí, primero se conformó la colección y después se buscó el contenedor. De hecho, el proyecto que se desarrolló allí situó a la ciudad en el mapa internacional, pero en una escala más acorde con las dimensiones europeas. Pascal Gielen explica con todo lujo de detalles, gracias a transcripciones de entrevistas personales con él, su estrategia para conseguirlo, aunque más allá de meternos a bucear en ellas, comenzaremos explicando los motivos por los que hacer algo así nos parece importante.

Por un lado, es fácil comprender que, siendo un museo autonómico gestionado con dinero público, éste tenga que devolver a sus contribuyentes valor simbólico y un espacio de representación propio que permita que la sociedad pueda reconocerse en referentes locales. Por otro lado, que estos artistas locales alcancen proyección internacional es, también, una labor deseable a realizar por parte de los gestores de instituciones de estas características. La interrelación con las prácticas artísticas de fuera del país enriquece los discursos locales y devuelve valor al contexto cultural en diferentes estadios.

El caso de *Cabanyal Portes Obertes* está inspirado en uno de los proyectos de Hoet, pero no es ya la iniciativa de un director de museo sino la imagen que devuelve el espejo de manera inversa: una acción ciudadana reiterada periódicamente a partir de una iniciativa vecinal. En entrevista personal, Maribel Doménech, representante de la Plataforma Salvem el Cabanyal-Canyamelar, nos cuenta todo el proceso de conformación y desarrollo del evento artístico participativo *Cabanyal Portes Obertes*, que se desarrolló a lo largo de 17 años con el firme propósito de paralizar el plan urbanístico que iba a dividir el barrio con el objetivo de alargar la avenida Blasco Ibáñez hasta el mar.

(...) yo había estado en Gante cuándo se hizo *Chambres d'Amis*, conocía el proyecto, me compré el catálogo y la experiencia... bueno allí fue una experiencia desde el Museo porque Jan Hoet lo que hizo fue elegir 50 artistas en 50 casas de Gante; y lo que él propuso fue relacionar cada artista con una casa. Sacar el museo a la ciudad y hacer un acto en el que la vida cotidiana... que fuera un acto en el que el espectador pudiera ver el arte, pero en las casas de las personas de la ciudad. Y había gente rica y céntrica, y gente periférica y más modesta. Y cada artista tenía que trabajar en el contexto; pero claro, tú veías las mesas de Mario Merz; veías trabajos pues que eran de los artistas más conocidos que mantenían su lenguaje y su discurso en esos espacios... pero no había reivindicación de nada. Era el arte. El arte sale del museo y se introduce en las casas y en la vida cotidiana de los habitantes de Gante. Y eso, ya solo eso me pareció revolucionario. Me pareció maravilloso.

*Cabanyal Portes Obertes* es un ejemplo paradigmático como aplicación de un modelo de acción artística participativa a un lugar concreto con un objetivo de reivindicación ciudadana que surge, no ya desde las instituciones artísticas o políticas de las administraciones públicas sino, desde las agrupaciones vecinales. De hecho, es un «proyecto de intervenciones artísticas, que surge frente a la grave amenaza para la supervivencia del barrio del Cabanyal de Valencia que suponen los planes urbanísticos del Ayuntamiento de la ciudad.»(Plataforma Salvem el Cabanyal-Canyamelar, s. f.)

(..) en el año 98 se creó la plataforma y empezamos ya la primera edición de *Portes Obertes*, es decir que no tardamos ni... 0 minutos, en pensar en usar el arte como una herramienta de movilización ciudadana. Entonces fue... (...) un acto como (...) de agitación con la que nos fuimos a casa todo el mundo, en el que desde la Asamblea todos dijimos: “aquí tenemos que irnos a casa a pensar qué podemos hacer cada uno. Tenemos que pensar qué podemos hacer cada uno de nosotros por el barrio. Tenemos que irnos a casa a pensar y la próxima asamblea de la semana siguiente venir con propuestas”<sup>55</sup>.

A partir de ese momento y durante 17 años, desde 1998 hasta 2014, se realizó anualmente el evento de una duración aproximada de 20 días. Las manifestaciones artísticas que tuvieron lugar abarcaban tanto intervenciones artísticas en espacios domésticos como en el espacio público y tanto, acciones como representaciones en los tres teatros de la zona. En palabras de Maribel Doménech, la intención era clara: «que conozcan que esto es un barrio histórico, que conozcan el interior de las casas, que conozcan a las personas, que hablen con la gente que vivimos aquí y que se den cuenta de la brutalidad de lo que significa ese proyecto»<sup>56</sup>.

<sup>55</sup> Maribel Doménech en entrevista personal el 16 de mayo de 2018 en el Cabanyal, Valencia

<sup>56</sup> *Ibidem*



Imagen 52. Cabanyal Portes Obertes (Valencia).

Fuente: Selección del archivo de la web Portes Obertes (1998-2014)

### 7.3 Arte público en Valencia en la actualidad

En estos últimos años, encontramos discursos que interrelacionan la cultura local, la memoria histórica y la comunidad con el lenguaje del arte contemporáneo y los centros de exhibición tradicionales. Algo que podríamos aventurar como una suerte de reapropiaciones de estos espacios de legitimación por parte de la comunidad mediante resignificaciones de esa idea de lo popular de la mano de artistas profesionales —o en vías de profesionalización— individualmente o en colectivo. Es muy llamativo, además de su interés intrínseco, la afluencia de un público local, que forma parte y se identifica con estas representaciones porque acuden y suelen participar de su celebración de una manera activa.

Son recursos que, además, constituyen una manera de hacer con una larga tradición en el arte conceptual, la crítica institucional o el activismo perpetrado desde el arte. Es el caso de las actuaciones de Mijo Miquel & Anaïs Florín en el proyecto *Ciudad Sensible* («Mijo Miquel & Anaïs Florin | Infraestructura cultural – Ciudad Sensible», s. f.) de Orriols



(Valencia) o el proyecto *Ni oblit ni perdó* («L’Horta ni oblit, ni perdó - anaisflorin», s. f.) de esta última. ¿Será esta nueva forma de hacer lo que Frank Popper (1989) aventuraba como la superación de «la antinomia entre realismo e idealismo, entre arte burgués y arte socialista» (p.16)?



Imagen 53. Intervención urbana *Ni Oblit ni perdó* Anaïs Florín. Valencia, 2017.

Fuente: web de la artista

Creemos importante llamar la atención sobre los riesgos del arte comprometido que tal y como nos recordaba Miguel Molina (1999) siempre se ha movido entre la necesidad y la desconfianza. «Necesidad en tanto que permite la posibilidad de traspasar el arte, su carácter puramente perceptivo, a su proyección social y realización práctica última. Desconfianza, en cuanto a la dificultad del diálogo con los agentes sociales con los que se compromete». Lo cual añade la duda sobre la propia «capacidad resolutive del arte frente a los problemas sociales que se plantea. A esto hay que añadir que el arte siempre ha sido susceptible a su asimilación, ya sea institucional a través del museo (...) o del mercado del arte (...)» (Molina, 1999, p.1).

### 7.3.1 Las *Implosions Impugnades* de Rafael Tormo Cuenca

Además de las 24 *Implosiones Impugnadas*, si revisamos los proyectos de Rafael Tormo Cuenca *LaBalsa13* sobre prácticas pedagógicas; *Perifèries*, crítica de la cultura y nuevas prácticas artísticas en forma de jornadas; *Gloria y Robert*, danza contemporánea; el Festival de acción poética *Bouesia* que dirigió hasta 2016; o el proyecto de investigación sobre cultura popular contemporánea *Això és com tot*, identificamos constantes recorridos entre ámbitos del saber como la resistencia y el común, sobre cómo ponemos el cuerpo en el espacio social, público y político, y de sus yuxtaposiciones en la vida cotidiana.<sup>57</sup>

Uno de los proyectos que el artista<sup>58</sup> ha desarrollado en sucesivas ediciones es *Perifèries* (2007, 2009, 2010, 2011-12 y 2013). Un buen ejemplo en el que podemos observar dinámicas colaborativas en el contexto local que, además, tratan cuestiones intrínsecas a las problemáticas del arte y la sociedad trayendo cuestiones globales a contextos próximos a partir de metodologías participativas. El proyecto puede consultarse desde la web del propio artista.

En su trayectoria hay un elemento objetivo que se mantiene identificable: la necesidad de conformar un ecosistema social. Su obra genera todo un contexto de relaciones de pensamiento en torno a sí. En la exposición *Allò que no sabeu de mi* que tuvo lugar en la galería Rosa Santos de Valencia en mayo de 2016, podían verse tres *Implosiones Impugnadas* realizadas en 2012, 2014 y 2015 que planteaban tres maneras de emerger: desde la emoción trágica, desde lo colectivo intelectualizado y desde la tradición popular desacralizada. . Son *Implosió Impugnada 16. Rescat d'un relat, Implosió Impugnada 21. Èxode ultra-local e Implosió Impugnada 23. Batallar batallem, València*.

*Allò que no sabeu de mi* presentaba, además, tres conversaciones en vídeo vinculadas a cada una de estas obras que el artista mantenía con tres pensadores (Miguel Ángel Martínez, José Luis Clemente y Mijo Miquel<sup>59</sup>) cuyas reflexiones generaron nuevos relatos a partir de los que seguía construyendo en otro momento presente. A partir de aquellos diálogos se elaboraron vídeos que se presentaron en la propia sala de exposiciones y pueden consultarse actualmente.

<sup>57</sup> Buena parte de este apartado es una adaptación del texto elaborado para la exposición individual del artista en la Galería Rosa Santos de Valencia en mayo de 2016 que puede verse en anexos. El trabajo conjunto con el artista valenciano ha sido una constante durante los años que ha durado esta investigación.

<sup>58</sup> <http://rafaeltormoicuenca.blogspot.com/> [accedido 20 marzo 2019]

<sup>59</sup> Los vídeos de la exposición pueden consultarse en la colección alojada en <https://vimeo.com/album/3965462> [accedido 20 marzo 2019]







Imagen 55. Vista de la instalación en sala de la pieza interactiva producida para la muestra *Cultura popular, més enllà de lo coetani* L'Alcudia (Valencia), 2018.

Fuente: Rafael Tormo

## 7.4 Experiencias artísticas en políticas culturales participativas

A partir del libro *Infiernos Artificiales* de Claire Bishop (2016) retomamos el planteamiento del giro hacia lo social en arte que hemos apuntado a través del esquema de Pascal Gielen para traer a colación aquí uno de los planteamientos que Jaron Rowan (2016) expone. Como podemos ver leyendo el siguiente esquema, se analiza el procomún y las formas del común como formas situadas que deben entenderse en su contexto particular. La cultura como lo común hunde sus raíces en el pensamiento situado de Donna Haraway (2000) y parte de la premisa de que no hay discurso, práctica ni tecnología que política y socialmente no estén definidos por su contexto. Así, planteamos este modelo como subsidiario del arte contextual y en contraposición con el pensamiento humanista y las formas discursivas atemporales.

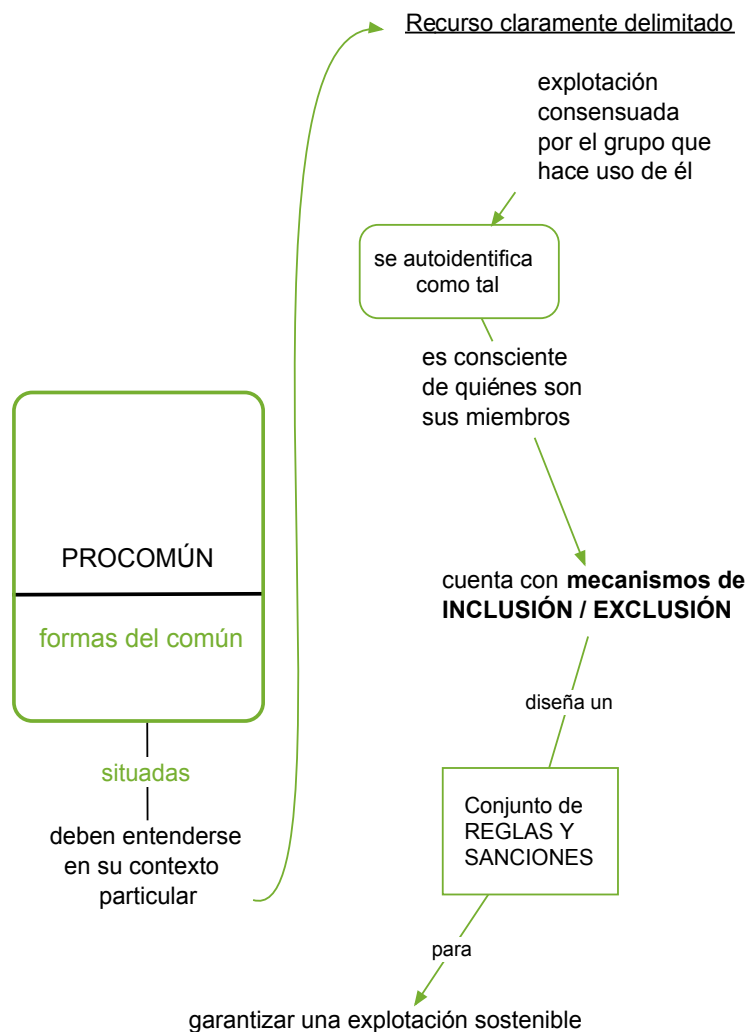


Imagen 56. El procomún. Elaborado a partir de *Cultura Libre de Estado* de Jaron Rowan.  
Fuente: Elaboración propia.

En la Imagen 56 se plantea que el procomún cuenta con mecanismos de inclusión y exclusión claros que no mencionábamos en las formas del común. En este sentido, si estos lugares, —es decir, las instituciones que plantean políticas culturales— deberían ser donde la ciudadanía produjera y consumiera su propia cultura, a partir de aquí urge revisar plan-teamientos sobre cuestiones de gobernanza que se exponen. Nos referimos a las formas de cogestión, tanto comunitaria como común derivadas de las anteriores que expresamos en la Imagen 57.

### el espectro de lo común

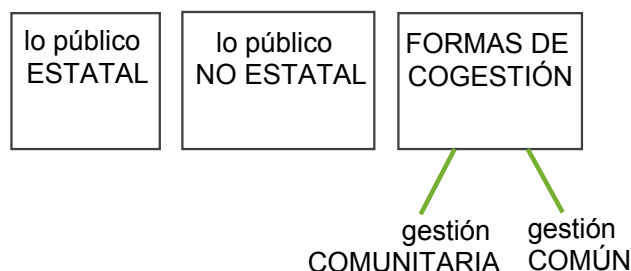


Imagen 57. El espectro de lo común. Elaborado a partir de Cultura Libre de Estado de Jaron Rowan. Fuente: Elaboración propia

Según continúa en su análisis Bishop (2016) el artista ahora se entiende como una figura no ya como productor individual de objetos sino como aquel «productor de situaciones; la obra de arte, como un producto finito, portátil, mercantilizable, es reconcebida como un proyecto continuo o de largo plazo con un inicio y fin inciertos, mientras que la audiencia, previamente concebida como el “observador” o el “espectador”, es ahora repositionada como coproductora o participante» (p.13).

#### 7.4.1 La ciudad como contexto de las políticas culturales participativas

La transformación de la actividad económica industrial de grandes centros urbanos ha acarreado desajustes en las tramas urbanas afectando de lleno a la vida de sus habitantes. El empobrecimiento, como consecuencia de la crisis económica, de sectores sociales vinculados a la producción de recursos manufacturados, ha dado paso a grandes áreas urbanas desmanteladas en las que han quedado atrapadas viviendas que poco a poco han ido perdiendo interés para las instituciones, más preocupadas por las grandes cifras que por una política de cercanía.

Arquitectos, sociólogos, actores, artistas, músicos y profesionales de la cultura en general, se han interesado y posicionado en contra de la pérdida del tejido social de estos lugares, algunos de ellos con una considerable tradición cultural.

En esta tipología, encontramos casi en todas las ciudades españolas proyectos de re-conversión de edificios públicos (fábricas, pabellones, naves, atarazanas, escuelas e incluso iglesias) a modo de espacios comunes con fines sociales como respuesta ante los procesos de privatización del suelo y los planes urbanísticos de recalificación de terrenos. Entre estos proyectos existen procesos de todo tipo: iniciativas ciudadanas desde plataformas, colectivos y asociaciones sin ánimo de lucro; iniciativas privadas como microempresas, fundaciones o cooperativas; y organismos oficiales públicos que apoyan, mediante instituciones de todo tipo, este tipo de proyectos.

Según expresa Manuel Delgado el concepto de espacio público, queda definido por dos aproximaciones: por un lado, es el conjunto de lugares de libre acceso; por otro lado, es un ámbito en el que se desarrolla una determinada forma de vínculo social y de relación con el poder. En este sentido, según la filosofía política deberíamos hablar de esfera pública más que de espacio físico como tal, ya que las consideraciones que se pretenden mantener pertenecen a otra categoría.

El concepto de espacio público no se limita a expresar hoy una mera voluntad descriptiva, sino que vehicula una fuerte connotación política. Como concepto político, espacio público se supone que quiere decir esfera de coexistencia pacífica y armoniosa de lo heterogéneo de la sociedad, evidencia de que lo que nos permite hacer sociedad es que nos ponemos de acuerdo en un conjunto de postulados programáticos en el seno de los cuales las diferencias se ven superadas, sin quedar olvidadas ni negadas del todo, sino definidas aparte, en ese otro escenario al que llamamos privado (Delgado, 2011, p.11).

Si, como sugiere Delgado, la noción espacio público es un invento contemporáneo, éste debe haber surgido precisamente para reivindicar espacios de poder; sin duda, es una forma de lidiar la batalla por la ocupación de esferas de poder y representación. Fábricas, iglesias, pabellones, naves, plazas y calles, en definitiva, espacios que en otro tiempo eran lugares comunes donde podíamos transitar o permanecer, se han convertido, paulatinamente, en espacios de flujos. Aunque debiéramos revisar este último concepto tan utilizado en este ámbito, no es nuestro propósito ahora. Recomendamos consultar la revisión que Esteban Torres (2013) desarrolla de él, en su comunicación *El concepto de flujos de Manuel Castells* para profundizar en su significado a través de un análisis más contemporáneo.

Gran parte de las acciones artísticas reivindicativas, de los eventos coordinados por plataformas vecinales o acciones de grupos de artistas organizados, tienen que ver con la demanda de una mejora urbanística o la preservación de un territorio histórico, con mejoras

en las condiciones de vida de la comunidad o simplemente con denuncias de las condiciones de un contexto territorial que ve cómo aquellos espacios propicios para el desarrollo de la comunidad en toda su amplitud han perdido su función originaria. Es el caso de espacios urbanos que olvidan la necesidad de permitir la relación social, que surgen de espaldas a los intereses comunitarios porque vienen ya supeditados por intereses económicos ajenos al lugar y a sus habitantes.

En función de la estrechez de los espacios habitables en este universo urbano, se asiste paralelamente a una reducción de escala de los muebles y los objetos, (...): si la obra de arte ha servido durante mucho tiempo de referente de lujo señorial en ese mismo contexto urbano (...), la evolución de la función de las obras y de su modo de presentación testimonia una urbanización creciente de la experiencia artística. Lo que está desapareciendo ante nuestros ojos no es otra cosa que esa concepción falsamente aristocrática de la disposición de las obras de arte, ligada al sentimiento de adquirir un territorio. En otros términos, ya no se puede considerar la obra contemporánea como un espacio a recorrer. La obra se presenta ahora más bien como una “duración” que debe ser vivida, como una apertura a la discusión ilimitada. (Bourriaud, 2001, p.430)

La especulación inmobiliaria es un tema muy recurrente en la historia del arte con numerosas obras realizadas desde los años 60 hasta el presente. Podemos recordar brevemente, tanto la obra de Dan Graham *Homes for America* (1966-67) en Norteamérica, o en el contexto valenciano la reciente obra de Agustín Serisuelo, *Trümmerberg* (2015-16), como los proyectos de carácter activista a nivel internacional *Gentrificación no es un nombre de señora* y *Museo de los Desplazados* del colectivo Left Hand Rotation.

Existen numerosos proyectos artísticos que acometen los problemas que la trama urbana enfrenta para la vida. Uno de los ejemplos más apropiados en este contexto es *Food* (Comida) fundado por el artista Gordon Matta-Clark, la bailarina Caroline Goodden y otros miembros del que más tarde sería el colectivo *Anarchitecture*; una cooperativa de artistas que —además de ser un restaurante y servir comida— se brindaba como lugar de encuentro para creadores en el barrio del Soho de Nueva York en los años 70. Un proyecto propositivo que generaba soluciones reales para su contexto y para sus propios agentes.

Este colectivo, aunque realizó alguna exposición conjunta, en realidad surge con la única pretensión de reunirse para intercambiar ideas y debatir. La noción de «anti- o no-arquitectura» se basaba en el uso del espacio como elemento conceptual, no solo desde su dimensión arquitectónica, sino también en relación con el espacio social. La intención era aprovechar sus huecos, los vacíos sobrantes, lugares no aprovechados y vindicados por obras como la de Matta-Clark, quien supo traducir al espacio físico, de forma muy concreta, su concepción de la Anarquitectura («Gordon Matta-Clark - Food (Comida)», s. f.).



Imagen 58. Tina Girouard, Carol Godden y Gordon Matta-Clark delante de "Food" Nueva York, 1971  
 Fuente: <http://artobserved.com/2009/12/go-see-santiago-chile-gordon-matta-clark-at-museo-nacional-de-bell...>

La obra de Gordon Matta-Clark fue una denuncia ante el desmantelamiento de la zona industrial del Nueva York de principios de los años 70. La falta de vivienda para una gran cantidad de personas indigentes que vivían en construcciones de cartones, le hizo, en un primer momento, plantear la obra *Garbage Wall* (1971), aunque ante la imposibilidad de llevar su tentativa de solución más allá acabó por sumergirse en el territorio creativo de la acción-denuncia mediante la consecución de obras en edificios en ruina de zonas industriales abandonadas con intención de llamar la atención sobre estos lugares, de una manera más contundente y global.

Muestra de ello es la intervención *Conical Intersect*, una de sus obras más populares, realizada en un edificio del siglo XVII destinado a ser demolido, cerca del Centro Georges Pompidou, como contribución a la Bienal de París de 1975.<sup>60</sup>

<sup>60</sup>. <https://www.guggenheim.org/artwork/5211> [accedido 30 marzo 2019]



Más allá de las propias viviendas, cabría analizar la motivación de quienes diseñan zonas urbanas y sus consecuencias en la construcción de la subjetividad, ya que generan espacios por definición hostiles a las dinámicas de relación social y, por ende, a lo humano. En ciudades con un urbanismo no diseñado a la medida de la escala humana y el respeto por la naturaleza, las personas pierden el sentido de pertenencia a una comunidad y el principio de hogar. En gran medida, por una mera cuestión de proporción, la escala de los edificios produce hacinamiento y dificulta las relaciones sociales a corto plazo.

Además, la falta de contacto con nuestro hábitat natural primitivo produce alienación. La consecuencia directa es que la comunidad tarda mucho más tiempo en nacer. Muchas de estas grandes urbes muestran aparentemente una sociedad individualizada, atomizada en pequeñas subjetividades aisladas que perciben su propio entorno a través de los medios de comunicación y las tecnologías interactivas.



Imagen 59. Intervención urbana *Conical Intersect* de Gordon Matta-Clark. Nueva York, 1975. Fuente: <http://culto.latercera.com/>



Sin embargo, la gente todavía vive en lugares. Pero, debido a que la función y el poder en nuestra sociedad están organizados en espacios de flujos, la dominación estructural de su lógica altera esencialmente el significado y la dinámica de los lugares. La experiencia, al estar relacionada con los lugares, se torna abstraída del poder, y el significado es alejado crecientemente del conocimiento.

Definida por una esquizofrenia estructural entre dos lógicas espaciales que amenazan romper los canales de comunicación en nuestra sociedad, la tendencia dominante es hacia un horizonte de espacios de flujos sin historia, interconectados, apuntando a imponer su lógica sobre los dispersos lugares segmentados, cada vez más disociados entre ellos, y menos capaces de compartir códigos culturales (Castells, 1995).

Delgado y Malet (2008) analizan el espacio público como aquel en que se materializa la utopía de la democracia, puesto que los organismos políticos no representan hoy día la participación ciudadana directa que, esencialmente, el espacio público debería acoger.

La esfera pública es, entonces, en el lenguaje político, un constructo en el que cada ser humano se ve reconocido como tal en relación y como la relación con otros, con los que se vincula a partir de pactos reflexivos permanentemente reactualizados. Ese espacio es la base institucional misma sobre la que se asienta la posibilidad de una racionalización democrática de la política. (p.2)

Sin embargo, este desarrollo argumentativo parte de la base del pensamiento de Habermas, originado en Kant, y es fundamental matizar que para este proyecto ciudadanista, habría que partir de una sociedad culta compuesta por personas privadas y libres, siguiendo el modelo burgués librepensador, lo que en la práctica nos muestra el porqué de la utopía (Delgado & Malet, 2008).

El proyecto *Urbano Humano* plantea que la población urbana es heterogénea y fragmentada, así como que los administradores de lo público (los políticos) tienden a uniformizar los espacios públicos y a restringirlos actuando con distancia y desde el miedo. Considera que el espacio público ha sufrido un proceso de vaciamiento y plantea una vuelta a la idea de comunidad como solución. Frente a la suma de colectividades en la que dice haberse convertido la población urbana, propone devolver a los espacios públicos su función de experimentación colectiva propia y transmitir información local de manera transparente. La manera en la que pretende lograrlo es a través del uso de la tecnología, potenciando una hibridación entre lo físico y lo digital en los espacios públicos.

Consideramos que la tecnología no genera comunidad por sí misma sino colectivos, ya que proporciona un intercambio de información, por lo que se hallaría lejos de conformar una comunidad, entendiendo ésta como la *Gemeinschaft* de la que habla Tönnies (Delgado, 2011). En los lazos propios de la *Gemeinschaft* se alude a un estadio natural-animal que difícilmente perduraría basándose en relaciones personales a través de una interfaz. A no ser que la tecnología interactiva fuera un medio habitual entre todos los individuos que habitan ese territorio, cosa poco probable hablando en términos absolutos hoy día. Pensamos que los seres humanos que conforman comunidad requieren de un contacto físico más o menos asiduo. A no ser que la tecnología interactiva fuera un medio habitual entre todos los individuos que habitan ese territorio, cosa poco probable hablando en términos absolutos hoy día. Pensamos que los seres humanos que conforman comunidad requieren de un contacto físico más o menos asiduo.

#### 7.4.2 ZAWP Bilbao, un caso de estudio

A finales de febrero de 2015 comencé un segundo encuentro con gestores culturales, esta vez en ZAWP Bilbao, en el barrio de Zorrozaurre y de la mano de Ruth Mayoral —socióloga y gestora cultural—, una de las fundadoras de este proyecto que nace fuertemente vinculado a una iniciativa vecinal de resistencia ante el plan urbanístico del Ayuntamiento de Bilbao consistente en derribar gran parte de las fabricas desmanteladas y desplazar a los vecinos de sus viviendas. El proyecto cultural nace de la asociación Hacería Arteak que cuenta con 17 años de andadura. ZAWP que surge a partir de ahí, ha recorrido ya más de 10 años y cuenta con un proyecto cada vez más consolidado. La existencia de un movimiento vecinal fuerte en esta zona, frecuentada también por artistas locales, especialmente vinculados a las artes escénicas, fue vital para reaccionar y hacer frente común al plan urbanístico diseñado por Zaha Hadid, cuyo propósito era transformar una zona heredera del pasado industrial de la ciudad en un barrio residencial de lujo, un proyecto muy alejado de la realidad social y sus necesidades.

Nos hemos propuesto estudiar este caso, por considerar de especial interés la sensibilidad con la que el equipo de ZAWP Bilbao ha desarrollado, durante 10 años, un proceso de integración de empresas, colectivos, asociaciones e individuos bajo un proyecto con un objetivo común: intervenir activamente en la transformación del plan de renovación de un barrio, desde sus demandas vecinales.

La entrevista a Ruth Mayoral, miembro del equipo ZAWP en aquel momento —hoy ya directora del proyecto—, se realizó en febrero de 2015 y fue grabada en vídeo, así como el itinerario que seguimos a medida que nos iba mostrando un proyecto que ocupa varias naves industriales del barrio. Nos habíamos conocido pocos meses antes, en las Jornadas de Centros de Creación: En busca de un modelo propio en Logroño, organizadas por Casa de las Musas dentro de Artefacto 2014, a las que ambas fuimos invitadas por los organizadores del evento. En aquella ocasión, Ruth presentó una ponencia sobre la «Red Transibérica de Espacios Independientes», sin embargo, su mayor motivación era hablar de ZAWP. Por ese motivo viajé a Bilbao, Quería conocer el proyecto al que ella pertenecía *in situ*.

ZAWP son las siglas de Zorrozaurre Art Work in Progress, un proyecto iniciado por la Asociación Cultural Haceria Arteak que nace en 2008 para afrontar el «mientras tanto» del plan urbanístico aprobado para los Barrios de Ribera de Deusto y Zorrozaurre. ZAWP ya es hoy un movimiento consolidado de muchas personas que trabaja en la revitalización social, económica y cultural del barrio a través de la creación, la intervención y la puesta en valor de la memoria.(Zawp, s. f.)



Imagen 60. Vista aérea de la zona.  
Fuente: Google



Imagen 61: Vista panorámica de Zorrozaurre en la actualidad Fuente: sin identificar

Mediante el proceso vecinal “Foro para un Zorrozaurre Sostenible”(«Foro para un Zorrozaurre sostenible», s. f.), se consiguieron salvar las viviendas ya que muchos de los edificios iban a desaparecer en pocos años, según el plan de ordenación urbanística. Dentro de ese plan de reconversión, sólo una docena de edificios industriales se mantendrían, algunos considerados bien de interés patrimonial; otros, óptimos para alojar nuevas empresas. Tras un largo y duro proceso de rehabilitaciones se llevó a cabo la reordenación urbanística.

En unas declaraciones en el programa de Cadena SER «Hoy por Hoy» el 9 de febrero de 2017, el Gerente de la Comisión gestora de Zorrozaurre Pablo Otaola anunció que las demoliciones de 30 pabellones industriales ya estaban en marcha, se mantendrían 19 edificios industriales y todas las viviendas. El proceso de negociación para el realojo de las empresas se presentó como un proceso largo, que abarcó desde 2004 hasta el presente, y contó con multitud de acuerdos, aunque también algún que otro desacuerdo.

El relato de la socióloga y gestora cultural Ruth Mayoral se muestra como un modelo ejemplar, y parece ser capaz de solucionar algunos de los clásicos conflictos que genera la lucha por el poder. Cómo se gesta la convivencia entre colectivos y empresas interesadas en el nuevo proyecto es uno de los puntos fuertes de ZAWP: «el proceso consistió en realizar mesas de trabajo con gente de diferentes disciplinas, pensando en cómo construir unos espacios que fueran útiles para las personas» (Mayoral, R. Entrevista personal, 2015). Así es como llegaron a la conclusión de que podían articular diferentes colectivos y empresas en función de diferentes necesidades y que, en ocasiones, podían complementarse y posibilitar relaciones de cooperación.



Imagen 62. Vista del espacio de exhibición GARA-BIA ARETOA Fuente: ZAWP Bilbao



Imagen 63: Vista del espacio de creación ZAWPlab Fuente: ZAWP Bilbao

Este fue su enfoque desde el primer momento: cooperación y diseño de espacios a partir de necesidades humanas analizadas directamente a través de un proceso de trabajo directo con los colectivos interesados en el proyecto. Y fue después, a partir de esas mesas de trabajo, que se pensó en qué tipo de espacio podía dar cabida a todas las propuestas, o al menos a una gran mayoría de ellas. Acondicionaron una sala multiusos de gran tamaño y la prepararon técnicamente para todas las necesidades presentadas por los grupos.

El proyecto ZAWP, ya denominado movimiento ZAWP, nace de una asociación: la Hacería Arteak, una pequeña sala de teatro y conciertos con 17 años de antigüedad, que sigue existiendo. Actualmente, el complejo de pabellones cuenta con espacios de exhibición

(Garabia, la hACERIA o la Terraza) y espacios de creación (ETC02, ZAWPlab, LoftZAWP, Herreros y RD47) que se han ido anexionando a medida que el proyecto ha ido creciendo. También apoya el Pabellón n°6, la Papelera ZAWP, RD45 y Karola Zirka Espazio.

En concreto, el espacio Garabia es un espacio multiusos que cuenta con la empresa Atomic como proveedora y asesora de equipamiento técnico en todos los espectáculos y programaciones. ZAWP se dedica a crear acuerdos de colaboración entre empresas y colectivos que entran y quieren hacer uso de las infraestructuras y medios.

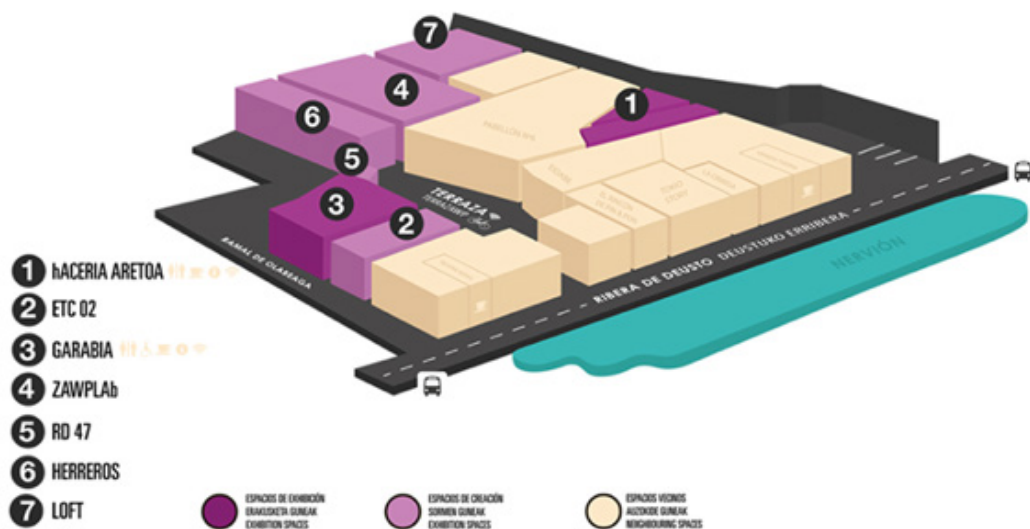


Imagen 64. Vista de los espacios de exhibición y creación articulados con los espacios de vecinos.

Fuente: web de ZAWP Bilbao

El complejo cuenta con una residencia de artistas y creadores ubicada en ZAWPlab. Esto es lo primero que vemos en nuestra visita: «son espacios que utilizamos para residentes artísticos, programación que tenemos, traer artistas por si duermen aquí, un poco más barato y que podemos asumir» (Mayoral, R. Entrevista personal, 2015). Utilizando módulos reciclados de obra han creado un espacio autónomo que, en función del uso que le han dado, ofrece espacios bien para trabajar, bien para dormir. Este pabellón es donde están las habitaciones, la cocina y los baños.

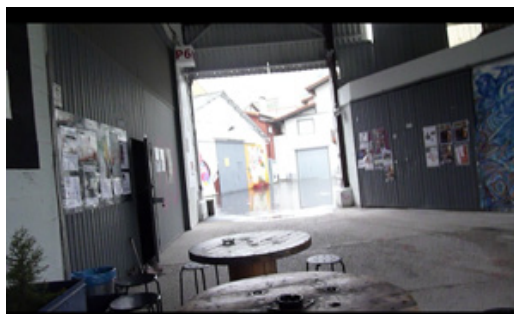


Imagen 65. Vista exterior de los pabellones ZAWP  
Fuente: Elaboración propia

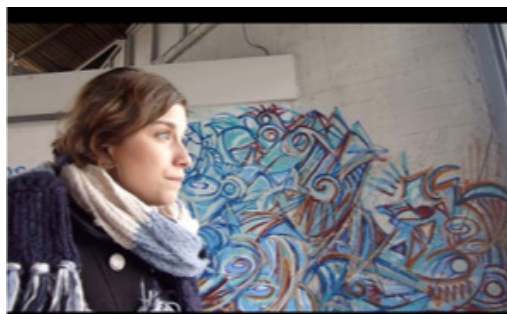


Imagen 66: Ruth Mayorol durante la entrevista.  
Fuente: Elaboración propia

Tras dos años desde el inicio del proyecto surge el programa Fábricas de Creación del Gobierno Vasco, inspirado en gran medida, en las Fábricas de Creación de Barcelona. El Gobierno Vasco apoyó un proyecto que ya estaba formado y concedió un dinero público con el que se pudieron rehabilitar las naves donde hoy se alojan. El programa apoyaba no sólo empresas o la rehabilitación de edificios públicos, sino asociaciones y colectivos de toda Euskadi.

De hecho, una de las características más notables es que, el movimiento ZAWP Bilbao ha producido un ecosistema heterogéneo, un modelo que fomenta la cooperación frente a la competencia como una manera de coexistir. Es un modelo que se presenta así, y cuando menos resulta llamativo y admirable su empeño por escapar de la lógica capitalista como única opción a la que nos hemos visto abocados en los últimos años. Aquí, entretrejer comunidad parece la mejor opción, dado que la crisis económica ha aumentado las diferencias entre las clases sociales y muchas personas se han quedado fuera del sistema.

Destacan también, tanto los proyectos de conservación de la memoria del barrio como las redes internacionales de las que forman parte, que impactan desde lo global hasta lo local. Hay desarrollada una labor ingente en la recuperación de la memoria de la zona. Desde su página web puede verse cómo mediante vídeos de corta duración han investigado acerca de las empresas originarias del barrio, han entrevistado a sus habitantes, que forman una pequeña comunidad de 400 personas, aproximadamente, y han retratado algunos bares y la única carnicería que permanece.

En los 10 vídeos, denominados Cápsulas MVZ (Memoria Visual Zorrozaurre), podemos ver a personas del barrio como J.M. Macho “Machito” o Ascen Egia que regenta la carnicería; aproximarnos a la historia de la zona y conocer el canal de Deusto, la idiosincrasia actual de la comunidad de La ribera, a modo de pequeño pueblo dentro de Bilbao; descubrir



la historia de Las Galleteras, trabajadoras de la antigua fábrica de Artiach, una fábrica fundamentalmente de mujeres; conocer el proceso de desindustrialización; el bote que atraviesa la ría y conecta con la ciudad; y los proyectos urbanísticos que acecharon la península.

También han desarrollado una sección específica para vecinos y empresas. La primera cuenta con 11 entrevistas, con interesantes relatos personales muy diversos, de antiguos y nuevos habitantes de la zona y sus motivaciones para vivir allí. En la segunda, podemos profundizar en la vida e historia de sus 20 empresas, la más antigua, Abet Laminati, de 1907, derribada en 2016. El propio edificio de oficinas ZAWP, llamado El Loft es el edificio Colomina, antigua sede de Vicinay Cadenas, fundada en Otxandio hace más de 200 años.

Cabe destacar, por último, un proyecto desarrollado en abril de 2007 denominado Las Galleteras, que ahondó en la herencia histórica de la actividad industrial de la fábrica Artiach, desde una perspectiva de género. El proyecto realizado por Pripublikarrak un colectivo de artistas, ponía en valor las huelgas y manifestaciones que se produjeron por parte de las trabajadoras de la fábrica de galletas.



Imagen 67. Foto antigua de las trabajadoras de Artiach.  
Fuente: sin identificar



Imagen 68: Vista de la ría y La Ribera.  
Fuente: <http://beyondplanb.eu>

El proyecto fue ideado y realizado por Pripublikarrak por encargo de las Áreas de Urbanismo y Medioambiente, y el Área de Mujer y Cooperación al Desarrollo del Ayuntamiento de Bilbao, con la colaboración de Arteleku-Diputación de Gipuzkoa y Cofesa. La coordinación la llevó a cabo Saioa Olmo, el trabajo de campo, Aiora Kintana y la comunicación, María Mur Dean. Se reunió documentación bibliográfica utilizada para la investigación sobre género y trabajo, y como colofón, se realizó un evento-homenaje a las antiguas trabajadoras de la fábrica de Galletas Artiach en la propia fábrica.



### 7.4.2.1 Análisis del contexto local

El proyecto está situado en una zona de la ciudad con unas características específicas ya que fue un núcleo industrial con una actividad frenética desde finales del s.XIX hasta bien avanzado el s.XX, por lo que la gran mayoría de sus edificios son pabellones y fábricas, ahora en desuso. Sin embargo, existen otras zonas de la ciudad en las que tradicionalmente se han instalado los talleres de artistas, algunas también en espacios industriales, otras en lo que fue el arrabal de Bilbao, hoy conocido como Bilbao La vieja.

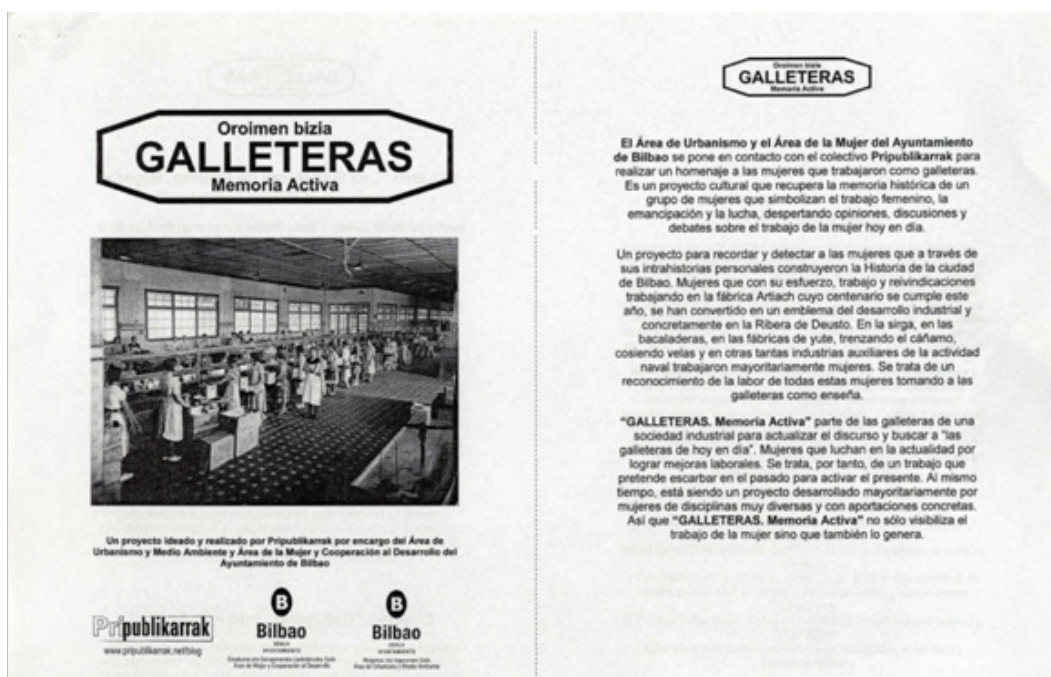


Imagen 69. Imagen de la portada de la publicación *Galleteras*. Fuente: colectivo *Pripublikarrak*

En una primera fase de esta investigación en 2013 se realizó una pequeña cartografía de estas zonas de Bilbao para poder identificar casos concretos que nos ayudasen a entender sobre el terreno las formas autoorganizativas. Los colectivos que se entrevistaron se ubicaban en un barrio donde tradicionalmente habían vivido los artistas locales, una zona céntrica pero degradada a pesar de los sucesivos planes de rehabilitación llevados a cabo por el ayuntamiento. Esta zona había vivido durante años paralelamente a ese mundo de visitantes famosos del museo y convivía con una masa poblacional inmigrante, en muchos casos pobre y marginal. Aunque no es exclusivo de esta zona, en Bilbao La Vieja se han desarrollado durante años todo tipo de locales alternativos en torno al arte, el diseño o la moda, algunos vinculados a la cultura gay, otros a la puesta en valor de la cultura autóctona vasca, o a la investigación artística y del pensamiento, otras al reciclaje de muebles y ropa, etc.

Existen otras zonas similares como Rekaldeberri-Larraskitu y Rekalde que han acogido proyectos de interés para el tema de estudio tan importantes como es el caso del Gazte-txe de Kukutza, un edificio social ocupado demolido en septiembre de 2011. Un ejemplo de regeneración social de una de las zonas más deprimidas de la ciudad que fue desalojado por orden de los mismos dirigentes que apoyaron la construcción del Guggenheim y estuvieron apoyando incluso económicamente el proyecto del gaztetxe durante años.

Es de gran interés citar el documental Kukutza III, realizado por Roberto Lobato y Arantazu Rojo<sup>61</sup> sobre este controvertido proyecto social. Analizar las causas de este suceso no nos corresponde ahora, pero su importancia e influencia requieren de un análisis en profundidad.

Es también de gran interés para identificar esa idea de la institución crítica que venimos desarrollando citar a Consonni, una productora de arte localizada en Bilbao desde 1997, que está conformada por dos entidades jurídicas vinculadas: una asociación sin ánimo de lucro de titularidad privada que surge en ese mismo año y una pequeña cooperativa creada después, en el 2009. Consonni «opta por el camuflaje como método de acción y estrategia. La producción artística en su sentido más inmaterial y comunicativo y el propio sistema del arte no son sólo su praxis y contexto sino parte del propio análisis y cuestionamiento (...).»<sup>62</sup>

#### **7.4.2.2 ZAWP Bilbao como forma de posproducción cultural en un espacio de creación postindustrial**

A modo de conclusión, señalaremos algunos riesgos a los que se expone el proyecto presentado. Vamos a enmarcarlo en las corrientes de pensamiento propias de la sociología, la creación artística y la cultura contemporáneas y en el análisis crítico de las industrias culturales desde la gestión cultural.

61. "Kukutza III on Vimeo." <http://vimeo.com/19894475> [accedido 20 marzo 2019]

62 . <http://www.consonni.org/> [accedido 23 agosto 2013]

Algunos planteamientos derivados del ciudadanía, plantean como objetivo armonizar espacio público y capitalismo para alcanzar la paz social. Sin embargo, acarrear otros problemas que toman cuerpo en los movimientos de reforma ética del capitalismo, cuyo objetivo se orienta a aliviar las consecuencias de éste, dando a entender que la exclusión y el abuso no son factores estructurales, sino meros accidentes o contingencias de un sistema de dominación. (Delgado, 2011)

Entendemos que las movilizaciones urbanas que no problematizan la desigualdad, sino que la intentan combatir exigiendo regulación estatal a los gobiernos neoliberales, son una medida insuficiente y, por lo tanto, un primer riesgo. Creemos que el modelo que propone ZAWP trata de dar soluciones de base a un grupo social concreto, aunque no podremos medir los resultados sin una segunda aproximación al lugar desde la posición de los agentes afectados, ya que, desde esta perspectiva, sólo tenemos una visión del modelo presentado.

Nos planteamos como segundo riesgo no perder de vista el contexto global en el que vivimos. Por este motivo, recordamos el pensamiento de uno de los filósofos más influ-yentes de los new media: Vilem Flusser. El fenómeno de la caja negra que él describe pue-de ser extrapolado al modus operandi en el que la industria cultural considera al espectador como alguien que recibe imágenes e información ya imaginada o producida de manera técnica. El universo de las imágenes técnicas presenta un escenario de ilusión que facilita el consumo, pero que permite sólo un tipo de producción superficial, ya que los productores no conocen el funcionamiento de las cajas negras. Metafóricamente, si la cultura es vista como una gran caja negra tampoco podrá ser otra cosa que un dispositivo de entretenimien-to, que muestra únicamente su naturaleza estética ya escenificada. (Flusser, 2015)

Desde esta perspectiva, Nicolas Bourriaud (2009) analiza las prácticas artísticas tomando como punto de partida este hecho, en su famoso libro *Posproducción*. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo, donde analiza cómo la transformación, que se ha producido desde la revolución de las imágenes técnicas, tiene su impacto en todos los órdenes de la cultura contemporánea.

La pregunta artística ya no es: “¿qué es lo nuevo que se puede hacer?”, sino más bien: “¿qué se puede hacer con?”. Vale decir: ¿cómo producir la singularidad, ¿cómo elaborar el sentido a partir de esa masa caótica de objetos, nombres propios y referencias que constituye nuestro ámbito cotidiano? De modo que los artistas actuales programan formas antes que componerlas; más que transfigurar un elemento en bruto (la tela blanca, la arcilla, etc.), utilizan lo dado. (p.13)

Desde el punto de vista de la creación artística, nos encontramos con personas trabajando con otras disciplinas más propias del campo de las ciencias sociales que de las reconocidas tradicionalmente como propias del campo de las bellas artes. Esto sucede de manera recíproca en ambos campos, de forma que se desarrolla una actividad artística y/o social que se adscribe a campos intercambiables, a veces al artístico, a veces al social.

Lo que sí podemos decir con firmeza, desde nuestra perspectiva, es que lo que define al arte es su posicionamiento crítico con respecto a la realidad. Por ello podemos afirmar que el propio proyecto ZAWP posee características de obra artística, pero realizada con herramientas y procedimientos propios de la sociología.

Una vez más, nos topamos que el método artístico ha sido asimilado por otros agentes culturales que, aunque en origen, no pertenezcan al ámbito artístico propiamente dicho, cumplen la función del arte: aportar pensamiento crítico, lo que lo convierte en un elemento esencial del sistema; un fenómeno que ayuda a reequilibrar los desequilibrios que el sistema capitalista origina. En este sentido, ZAWP tiene interés como obra artística colectiva.

El concepto de negatividad (tal y como la desarrolló la Escuela de Frankfurt) tiene lugar continuamente en el arte, algo que distingue al arte de otras esferas de la cultura, como por ejemplo de la cultura pop o del consumo, donde todo gira alrededor de la afirmación. La negación es uno de los atributos de todo arte, y ella se constituye en una de las funciones del arte en la sociedad, esto es, confirmar las operaciones de negación o rechazo del mundo tal y como éste se nos presenta. (Aguirre, 2014a, p.44)

Como tercer riesgo, es de gran interés analizar el proyecto desde la perspectiva de la propia gestión. Partiendo del trabajo de Jaron Rowan (2016) el modelo propuesto por ZAWP parece un modelo de cogestión híbrida, aunque para encajar en esa tipología debería ser de origen público, cosa que no es. Surge de una iniciativa asociativa por partida doble, la vecinal y la cultural y se articula por un equipo de sociólogos respaldados por entidades públicas, por lo que también podría ser un modelo público no estatal.

Según Rowan (2016) para conseguir una transformación de la cultura es necesario que los medios sean puestos a disposición de los consumidores, haciéndolos así, productores también. Este es el mismo planteamiento que hace Bourriaud (2009) pero desde una perspectiva política, por lo que va más allá, al plano físico de realización, al suscitar la reapropiación de los medios de producción.

Como conclusión, queda añadir que el ámbito de la producción artística ha rebasado su campo específico. Esto implica una vuelta de tuerca más si cabe: debemos apelar a la creación de imágenes digitales en la actualidad como un cambio de paradigma en la conciencia y el pensamiento contemporáneos, ya vaticinado por Flusser (2015), y que este cambio de paradigma nos ha alejado de la acción y la incidencia del cuerpo como soporte de realización.

En esta lucha por ser o parecer visibles de manera incansable, Flusser (2015) nos alerta sobre nuestra cultura occidental global, una especie de huida hacia delante en la que la maraña de árboles no nos deja ver el bosque.

Nuestros velos no cubren la nada, sino que son nuestra respuesta a la nada. Por más que nuestros velos se asemejen a los orientales, invitan a un compromiso opuesto. No a rasgarlos sino a tejerlos. No a darles la espalda para encarar la nada sino a darle la espalda a la nada para orientarse en el universo de los velos a fin de poder volverlo más denso (p.68).

#### **7.4.3 Conclusiones parciales: Primary. Un centro de creación en Nottingham (UK) como contrapunto.**

Es cierto que rara vez se mencionan los fracasos o los proyectos inacabados y es un error. La creación requiere de muchos intentos fallidos para llegar a conformar un producto acabado. No tener éxito a la primera es algo que parece no formar parte del conocimiento general de las prácticas artísticas en el subconsciente colectivo. El artista crea una obra. Nada se sabe de los procesos de trabajo.

Bajo la motivación de la práctica curatorial como investigación en arte se han venido desarrollando, en los años en los que se ha realizado esta investigación, toda una serie de trabajos inéditos que esperan reactivarse tras la conclusión de esta tesis doctoral. Estos trabajos de tipo práctico son grabaciones de voz, vídeos y fotografías, así como dibujos en paralelo que recrean parte de los procesos de pensamiento que se realizan desde las herramientas plásticas y visuales propiamente dichas y que hemos determinado oportuno no incluir en los cuerpos principales de esta investigación escrita debido a que su lógica requiere una construcción de discurso específica, cuyo canal será otro.

Es decir, tanto la narrativa audiovisual interactiva y las potencialidades que se han explorado mediante el manejo del software Klynt, así como el diseño y adaptación de interfaces interactivas que se han desarrollado en la resolución de la obra para la exposición de Rafael Tormo Cultura popular / més enllà de lo coetani a principios de 2018, mediante el software Hype 3 podrían ser el marco para construir una narración y desarrollar la muestra de contenidos que se han ido acumulando en estos últimos cuatro años.

En verano de 2014 viajé a Nottingham (Inglaterra) con intención de seguir mi investigación. Mi búsqueda consistía en encontrar modelos sostenibles, económicamente estables que permitieran que sus miembros pudieran vivir de su actividad profesional. En Nottingham hay un movimiento de autogestión muy importante, pero Primary era el más profesionalizado con diferencia. De hecho, como centro de producción artística contaba con un equipo de gestores muy cualificados con una larga trayectoria y una experiencia muy interesante.

Primary es una antigua escuela de primaria reconvertida en centro de producción artística, y tenía ciertas similitudes con ZAWP Bilbao. En este caso han sido los propios artistas los que se han ido organizando en torno a un grupo local que lleva muchos años desarrollando iniciativas de arte público. Las instalaciones son realmente impresionantes y la calidad y dedicación de los artistas residentes y los gestores es enorme. Cuentan con medios suficientes para desarrollar una programación que abarca todo el año y en 2014 realizaron dos publicaciones semestrales, siendo capaces de alojar y producir proyectos de artistas locales y residentes. Se han constituido bajo la forma legal de Charity y se financian con fondos nacionales y locales dependientes del Arts Council England, Nottingham City Council, The Henry Moore Foundation y Foyle Foundation.

En 2014, a partir de un viaje a Nottingham por cuestiones laborales, cuando la investigación aún no había tomado el rumbo que finalmente ha tenido, se grabaron sendas entrevistas a uno de los gestores del centro de creación, Niki Russell, comisario programador de Primary y miembro fundador de Reactor, y el galerista, Tom Godfrey. La motivación del viaje fue participar como comisaria invitada al Summer Lodge por la artista Belén Cerezo para asesorarle en tareas de comisariado y presentación de su investigación dentro del programa organizado por la Bonington University de Nottingham. El trabajo de grabación de las entrevistas sólo fue posible gracias a la inestimable labor de interlocución y gestión de la artista e investigadora Belén Cerezo, residente en esta ciudad que organizó el encuentro.

En estas grabaciones pueden observarse fragmentos de todos los trayectos, los espacios del centro de producción de artistas y algunos estudios, así como de la universidad, sus espacios y otras zonas de la ciudad. La intención era situar el caso de estudio para comprender cómo surge el centro de producción de artistas, cómo consigue la financiación, cómo se mantiene, qué tipo de organización interna tenía, etc. Obtener las claves para la creación de un centro de producción artística era mi objetivo, ya que tras la experiencia colectiva en LaEnvidia Casa taller, veía necesario encontrar un camino que tuviera una voluntad más profesional y con ánimo de encontrar las maneras de conformar un espacio de producción en Valencia realicé aquel viaje y aquellas entrevistas.

Estas entrevistas transcritas pueden leerse en los anexos de esta tesis. No se han traducido y apenas incorporado de manera significativa, ya que se reorientó el trabajo hacia el contexto español con intención de explorar a fondo las problemáticas locales vinculadas al campo artístico nacional, como se ha podido ver fundamentalmente en el primer capítulo. El caso de Inglaterra es un caso diametralmente opuesto al español. El apoyo institucional que existe hacia el arte es un hecho incuestionable. Ejemplos como el Turner Price son impensables en España. Debido a las grandes diferencias culturales entre el contexto español y el inglés, se determinó dejar fuera de la actual investigación este material para retomarlo íntegramente más adelante.





# Conclusiones

## Generales

Gracias a esta investigación he desarrollado una profunda reflexión sobre ciertos términos muy utilizados dentro del campo artístico que muchas veces nos parecen útiles herramientas bajo las que poder darnos cobijo. Sin embargo, se han revelado como espejos, en ocasiones bastante rotos debido al mal uso que les hemos dado en sus aplicaciones prácticas en el campo artístico, un territorio lo bastante expuesto al exprolio del sistema capitalista como para que los propios artistas no seamos los primeros en sucumbir a sus encantos.

Las políticas culturales participativas que hemos vivido más que analizado, a modo de fórmulas mágicas para grupos sociales, han provocado resultados inesperados en muchas ocasiones durante estos últimos años. Y es que, quizá la excesiva búsqueda de la apariencia del mundo del arte haya enmascarado frecuentemente las necesidades o carencias de los sujetos que la componemos.

Pero nuestra intención al realizar esta tesis doctoral no es incidir en los problemas sino la de rescatar aprendizajes útiles que nos ayuden a virar en las formas de construir discursos y evolucionar en los lenguajes artísticos, explorando otros territorios como el comisariado en arte y la educación artística, que van a quedar indisolublemente unidas tras este aprendizaje académico y vital.

Este estudio nos ha permitido entender la importancia del contexto en las prácticas artísticas contemporáneas que, ahora sabemos, tienen una vinculación fundamental con la economía informal, mucho más presente e importante que otros tipos de economía. Y, por lo tanto, nos ha esclarecido la importancia del lugar, por si no lo sabíamos ya, y lo catastrófico de la deslocalización para la producción artística vinculada a este paradigma tan dependiente de las relaciones sociales.

Hemos tomado conciencia, además, a lo largo de este estudio de lo esencial del lenguaje artístico para la comprensión de la realidad que nos rodea, como se muestra a través del análisis que Lisa Rave hace a través de *Europium* o de *History Zero* de Stefanos Tsivopoulos. Esto nos lleva a seguir reivindicando la necesidad de que los artistas podamos seguir desarrollando nuestro trabajo desde nuestros propios lenguajes, sin necesidad de disfrazarnos de otros perfiles profesionales ni dentro de la academia ni fuera de ella.

Y es que la falta de especificidad y reconocimiento profesional de los artistas en España ha quedado de manifiesto de manera aún más cruda durante los años de la crisis económica en todos los ámbitos. El interés de las políticas culturales neoliberales basadas en las industrias culturales por la participación también nos ha dado una imagen clara de cómo las economías informal y simbólica son rentabilizadas por los poderes económicos, cosa que en cierto modo nos hace cuestionarnos a cerca de nuestra propia capacidad para hacer lo propio.

Por ello, ante la apropiación institucional de las metodologías participativas y de autogestión no nos queda otra que tomar conciencia de cuál es nuestro papel dentro del sistema del arte y tomar el pulso a nuestros semejantes para romper ciertas jerarquías que se trasvasan continuamente al sistema del arte como señalaba Andrea Fraser. Paradójicamente este sistema que nos empeñamos por preservar y proteger significa hacer de la economía informal el valor que pongamos en primer lugar. Y esto pasa por garantizar el bienestar de nuestros iguales dentro del campo artístico, es decir, evitar precarizar más el sector desde nuestras propias acciones, evitar reproducir lo que recibimos de las instituciones en numerosas ocasiones. Pasa por tener una solidaridad interna que a veces se echa en falta, en lo que viene siendo uno de los ámbitos más individualistas de la sociedad. La punta de lanza del trabajo como autoexplotación propia y de los demás.

Aprender a trabajar en equipo, a formar parte de colectivos artísticos, pasa por tener objetivos vitales similares y en este contexto neoliberal, la realización personal está muy por encima. Por eso, reflexionar sobre la noción de comunidad es un buen punto de partida. Es el punto de inflexión de este proceso de investigación, que ligado al carácter humano animal y corporal nos coloca en la necesidad de plantear unas prácticas curatoriales desde una perspectiva poscolonial y feminista.

## Específicas

En la *primera parte* de esta tesis doctoral se han analizado Políticas culturales, comenzando por un análisis del propio término a partir de un contexto amplio —países de habla hispana— para extraer los principales ejes de sus contenidos comunes. Tras realizar una contextualización en el ámbito territorial español, y acotando el estudio a los años comprendidos entre 2007 y 2017, se ha desarrollado ampliamente el concepto de ciudades marca como concepto heredado, tomando Bilbao y el modelo Guggenheim como paradigma y parte de un contexto personal ineludible, siendo que hablamos de economías supeditadas a relaciones humanas.

Hemos analizado, seguidamente, la cultura desde diversos enfoques para tratar de dar sentido a esa incapacidad de resolver nuestra carrera profesional, y para ello nos hemos basado en dos modelos contrapuestos: la cultura como lo común y la cultura como modelo productivo competitivo. Hemos visto que el principal escollo para poder

llevar a buen término estos dos modelos son los indicadores empleados para medir el éxito o fracaso que toman en cuenta los modelos. Es decir, qué tipo de resultados consideran en el balance de sus respectivos modelos para medir el éxito de su implantación.

Ambos difieren mucho sobre quiénes son o pueden ser productores y quienes son o se les presupone ser sólo clientes finales, o sea, consumidores. Tampoco parece beneficiarnos no tomar en consideración ningún valor en relación a nuestra condición profesional, ya que si un modelo parece hacer tabla rasa de las personas bajo la condición de ciudadanía el otro distingue a empresas frente a autónomos, siendo simplemente autónomos discontinuos muchos de los agentes de la comunidad artística quedándose sin acceso a las vías de profesionalización por esta condición. Es problemático, por tanto, de cara a una sostenibilidad del sector tanto un modelo como el otro, aunque ambos modelos tienen interesantes argumentos que ofrecer a la mejora de las condiciones tanto de la sociedad como de la educación artística.

En el análisis que se hace a cerca de la economía y la profesionalización del arte y la cultura, se muestra la labor de las Asociaciones profesionales de Artistas Visuales del territorio nacional. En el caso del territorio valenciano, estas acciones están orientadas a conseguir el propósito de la profesionalización mediante dos documentos de referencia: la *Propuesta para la regulación de convocatorias públicas* y la *Normativa para la creación de jurados y comisiones técnicas* que hemos incluido porque contribuimos de manera directa en su elaboración y difusión.

Hemos vivido en paralelo las diversas fases de aprobación del Estatuto del artista con auténtica ilusión, y esperamos que las adaptaciones de la ley en los Ministerios de Trabajo y Hacienda se hagan realidad. La aprobación por unanimidad de este estatuto da cuenta del apoyo real por parte de todos los grupos políticos, lo cual no deja de ser un reconocimiento hacia la figura del artista y de los trabajadores de la cultura en un sentido amplio como profesionales, por parte de quienes pueden hacer realidad que esto sea operativo en el plano práctico.

También hemos analizado algunos de los Observatorios de la Cultura existentes en el territorio nacional más importantes, como los de Catalunya y el País Vasco, y la ingente documentación de los estudios que a nivel estatal realizan la Fundación Alternativas y Fundación Contemporánea para conocer sus análisis. Por un lado, consideramos especialmente valiosos los estudios de Fundación Alternativas. Por otro lado, hemos detectado algunas cuestiones que nos hacen dudar de la eficacia de los instrumentos de medición de algunos observatorios de la cultura como el vasco, que delegan en breves encuestas la situación de los colectivos del territorio, lo que nos hace sospechar que no realizan un seguimiento adecuado de sus necesidades o problemas para poder profesionalizarse.

Para completar esta parte, hemos analizado un caso de estudio local, las jornadas *En Busca de un modelo propio*, cuyo objetivo era la implementación de un centro de producción para las artes que surgió como iniciativa de una asociación local, pero contan-

do con el apoyo institucional. Las conclusiones extraídas tras el análisis de los invitados a las jornadas y de las intervenciones de algunos de los participantes revelan las dificultades para llevar a cabo un centro autogestionado real, sin intervencionismos ni un enfoque neoliberal.

De hecho, hoy día, tras lograr un local cedido por el ayuntamiento para actividades de la asociación La Casa de las Musas se realizan talleres de criptomoneda (a precios desorbitados) entre otras actividades que no parecen mantener un rumbo destinado a conseguir ni un espacio para los artistas ni, desde luego, una finalidad social ni artística.

Más allá de este caso que parece exagerado por lo grotesco, gracias a esta investigación hemos obtenido conocimientos muy interesantes en torno al término autogestión en su dimensión política e histórica. Hemos analizado el socialismo autogestionario y su aplicación en el territorio del arte a partir de su origen etimológico y el análisis de un campo semántico vinculado a una terminología específica empleada en esos contextos de la autoorganización en arte.

Podemos afirmar que tras esta investigación tenemos una comprensión profunda de las implicaciones que tiene en las relaciones sociales que genera; y en consecuencia de la economía informal y simbólica que se deriva en su viaje a otros ámbitos de conocimiento y de saberes, como son el social o el empresarial.

Hemos visto que una buena forma de dar respuesta a nuestra situación, partiendo de la posición minoritaria en la que nos encontramos en relación al resto de la sociedad, son ciertas prácticas artísticas. Por ello, en el cuarto capítulo hemos desentrañado la lógica de la crítica institucional desde las bases de su propia mecánica.

Aunque no aparece designada como corriente artística por los críticos, hemos analizado tres generaciones de artistas tomando como referencia los análisis realizados por Brian Holmes y Peio Aguirre, que apoyado en Lucy Lippard, especifica cuáles son sus mecánicas en la elaboración del discurso. A modo de materiales de producción, estos consensos de tipo ideológico (los discursos) nos han permitido entender a un nivel práctico; siempre pensando en el plano creativo y su didáctica, más allá de sus producciones mismas y los efectos que de ellas puedan derivarse.

Esta tarea nos parece estar más destinada a los historiadores, al menos tradicionalmente, entendiendo que a los artistas nos interesa el momento previo de la obra mientras que a los historiadores el paso posterior, es decir, los efectos de las acciones de los artistas sobre otros ámbitos, como el social o el político.

A lo largo de esta investigación hemos descubierto una nueva vía para este estudio que es convertir cada uno de sus conocimientos en elementos fácilmente transmisibles. La didáctica está por tanto presente como un nuevo objetivo tras esta tesis doctoral, en especial la que se orienta a transmitir el proceso creativo desde sus primeras fases y no a estudiar las obras de arte en su fase final. De esta manera, podremos transmitir a

terceros una manera de hacer que ellos mismos pueden poner en práctica.

En la *Segunda Parte* de esta tesis, se han analizado como herramientas de pensamiento contemporáneas, las operaciones de ‘investigar’ y ‘coleccionar’, con el objetivo de generar un archivo con el cual trabajar aplicando unos procesos distintos a los propios de la archivística, ya que se parte de la generación de materiales documentales como la entrevista, el video, la compilación y el procesamiento de otras fuentes primarias como materia original en la que la propia disposición de la información tiene un interés intrínseco en cada producción.

Esta característica radica en su propia materialidad, ya sea en el discurso que contiene lo grabado o en la intención expositiva como herramienta pedagógica. El material obtenido de la entrevista se ha considerado un medio para generar un hecho transmisible, una herramienta didáctica con carácter divulgativo, como ya se pretendió en el documental realizado en el TFM (2013), cuya forma se aproximaba más al reportaje televisivo que al videoarte.

En este sentido, hemos producido una obra experimental que se realizó a partir de la mesa redonda *Més enllà de lo Coetani. Cultura popular post-contemporània* que tuvo lugar en el IvamLab (IVAM, Valencia) en mayo de 2017, organizada por el artista Rafael Tormo Cuenca a propósito de su trabajo IP23.

La obra, realizada en enero 2018 para el artista, consistía en una interfaz gráfica interactiva tomando el audio de la mesa redonda grabada. El resultado fue expuesto en L’Alcudia (Valencia) como una obra dispuesta en sala, acompañando la muestra.

En lugar de realizar un texto común de crítica, se propuso al artista crear una obra derivada que resumía gráficamente el discurso de los tres ponentes: Amador Fernández-Savater, Oriol Fontdevila y Antonio Méndez Rubio.

El audio recogía, durante cerca de dos horas, las intervenciones y el debate en torno a la relación entre cultura popular, arte contemporáneo, tecnología y sociedad, pensando como dirección en un término: *postpopular*.

La complejidad de los discursos de estos grandes pensadores hizo desechar la idea de escribir a partir de sus reflexiones, muy abiertas por otro lado. Al apuntar en tantas direcciones parecía más útil subrayarlas y hacerlas accesibles tanto visualmente como en su espectro audible que transformarlas en otro texto, de manera que no perdieran la esencia de su pensamiento.

Como puede verse en esta tesis, se ha trabajado con muchos archivos de voz, para los que finalmente se han encontrado diversas maneras de puesta en valor. Para aquellos discursos que nos ha interesado resaltar hemos utilizado tecnologías interactivas, que nos parecen muy interesantes por su cualidad lúdica y, en consecuencia, pedagógica.

En un futuro, la forma de pensamiento propia del arte vista a través de algunos artistas será expuesta desde una narración en formato video utilizando la herramienta de documental interactivo, *Klynt* que, aunque ya se ha explorado, no ha podido ponerse en práctica debido a la falta de tiempo y financiación específica en este periodo de investigación para desarrollarlo.

Ahora, revisando el material que he ido recopilando a lo largo de estos últimos 4 años me encuentro con un material audiovisual ingente, que espera impaciente ver la luz, seguramente en ese formato documental web, con idea de hacer una edición múltiple, con múltiples caminos-relato, para poder ser visto de muchas maneras, siempre con el rizoma deleuziano en mente como estrella guía. Ese proyecto espera a poder ser algo cuando este documento esté impreso en papel y se solidifique.

También está la breve Coda, que es un proyecto que nunca se realizó y que seguramente no se realice, pero se transformará en otra cosa en un futuro cercano. Por el momento, es la marca personal de comisariado en arte que utilizo.

Buena parte de esta investigación son aportaciones originales de mi propia práctica curatorial, que a modo de trabajo de campo he ido recopilando durante estos últimos 4 años, como podrá verse en los anexos.

Finalmente, y como contrapunto al análisis de los casos expuestos, debemos citar además, que hemos utilizado una experiencia en el ámbito internacional: el centro de creación autogestionado por artistas *Primary*, ubicado en Nottingham (UK). Ha sido una referencia fundamental de otro contexto que nos ha servido para ver las diferencias más significativas a nivel nacional, en cuanto a la relación que tienen las administraciones públicas con el arte a nivel estructural, ya que este modelo está en otro paradigma en términos de política cultural y desarrollo del sector a nivel profesional, tanto en educación como en industria.

Aquellas entrevistas se realizaron durante un viaje a Nottingham (UK) invitada en calidad de comisaria y colaboradora al programa *Summer Lodge*, por la artista Belén Cerezo en el verano de 2014. La primera entrevista se realizó a uno de los gestores culturales del centro de creación y residencia de artistas *Primary*, en el que la artista tenía su espacio-taller. Se realizó también una segunda entrevista al galerista que tenía un pequeño espacio expositivo allí. Ambos agentes eran artistas al mismo tiempo, habían estudiado Bellas Artes pero se dedicaban a la gestión.

Organizamos una proyección en *Primary* de *Una experiencia colectiva*, el documental que realicé durante el verano de 2013. Los audios en torno a estos debates son otro de los elementos que espera a ser mostrado. Básicamente, en aquella ocasión la gente no entendía bien porqué aquellos artistas trabajaban sin esperar remuneración en España, no terminaban de entender porqué los colectivos artísticos estaban en guerra con las instituciones y viceversa, y porqué recibían tan poca atención por parte de la sociedad en su conjunto. Aquel documental mostraba ejemplos del País Vasco, La Rioja



y Navarra, por un lado y de Valencia, por otro. Este eje se ha mantenido en toda la tesis doctoral como una exploración del territorio desde la experiencia personal.

Mis espectadores de Primary no entendían que su objetivo final fuese simplemente existir. De hecho, en las entrevistas descubrí la estrecha relación que ellos mantenían con las instituciones, especialmente el gran apoyo que recibían del Arts Council. En esos años, aquí no había un Ministerio de Cultura independiente, sus funciones estaban supeditadas al de Educación y Deportes, algo que también desconocían y se asombraban ante la falta de apoyo institucional.

Ciertamente estos dos contextos, era una cuestión muy compleja, y por eso decidimos finalmente centrar la investigación dentro del contexto español y tratar de dar sentido a lo que estaba pasando. Así que me dediqué a buscar respuestas en otros modelos, en otros colectivos y en el propio sistema del arte. Me he reencontrado en esta búsqueda con la crítica institucional como antídoto que desde el humor y la autocrítica parece aliviar esa sensación de amargo fracaso que genera el mundo del arte.

El leit motiv de todo esto ha sido pues la búsqueda incansable de darle una forma profesional a lo que vengo haciendo desde hace años, al tiempo que una forma de encontrar una manera de hacer, entre la práctica artística y la curatorial; una manera de abrir camino —como no podía ser de otra manera— a partir de los pasos de otros, a partir del relato, de la construcción de sentido desde lo colectivo; a partir de la resistencia a la lucha circense de gladiadores sobre la arena en la que nos quieren, construyendo puentes, relaciones sociales, encuentros vitales y vida en común.

Los problemas a los que se enfrentan los artistas, hoy, se han analizado mediante obras de arte en vídeo, performances, prácticas artísticas colectivas, jornadas y encuentros de profesionales, archivos de voz de charlas y entrevistas, y escritos de artistas cuyo denominador común es mostrar las relaciones de valor entre los distintos tipos de economías para contribuir a superar algunas de las situaciones de desequilibrio, haciendo visibles las contradicciones del sistema del arte y en un sentido más amplio de su contexto económico y social.

De la misma manera, hemos visto cómo las innovaciones que han planteado en sus postulados sobre otras economías y/o relaciones laborales han servido en algunos casos para nutrir otras disciplinas como la pedagogía y las ciencias sociales.

## **De la crítica institucional a las instituciones críticas**

Políticas culturales y autogestión en arte en el contexto español, 2007-2017

# Bibliografía

## Libros y artículos

### ▪ A

Agudo-Martínez, M. J. (2014). Performance como terapia: Arte como participación. *Arteterapia y Creatividad: Implicaciones prácticas*. Sevilla: ASANART, 247-259. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.13140/RG.Y2.1.1877.7449>.

Aguirre, P. (2014a). *La línea de la producción de la crítica*. Bilbao: Consonni.

Aguirre, P. (2014b). Reflexiones sobre el sistema (del arte). Arte conceptual y crítica institucional reloaded. [Conferencia, texto inédito].

Aguirre, P. (2016). Maneras de representar el capital (financiero). En *El Estado Mental*. Recuperado 30 de agosto de 2018, de <https://elestadomental.com/revistas/num6/maneras-de-representar-el-capital-financiero>

Alberro, A., & Stimson, B. (2009). *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. (Massachusetts Institute of Technology, Ed.). Massachusetts: MIT Press.

Aldaz, M. (2016, junio). L'1%, c'est moi. Andrea Fraser. La artista como campo de batalla. En *Campo de relámpagos*. Recuperado de <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/25/6/2016>

Aldaz, M. (2017). Institución Arte y Precariedad. Las prácticas artísticas en la época de la mercantilización de la vida. En C. N. Juan Vicente Aliaga (Ed.), *Producción artística en tiempos de precariado laboral* (1.ª ed., pp. 13-39). Madrid: Tierra de nadie ediciones.

Alemán, J. (2008). Aproximación a una izquierda lacaniana. En *Arte, ideología y capitalismo* (1.ª ed., p. 88). Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Anglada, L. M. L. M., & Tarragona, J. (2000). *Cultura y poder local: reflexiones y propuestas desde la Mesa de Concejales de Cultura de los municipios de la provincia de Barcelona*. Barcelona: Milenio.

Aramburu, N. (2011). *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el estado español (1980-2010) la otra historia*. Vitoria-Gasteiz: N. Aramburu.

Ariño Villaroya, A. (2008). Una nueva era para las políticas culturales. Esbozo de algunos de sus desafíos. En *Textos y pretextos para repensar lo social: libro homenaje a Jesús Arpal*. Universidad del País Vasco. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=360883>

▪ **B**

- Bayardo García, R. (2008). Políticas culturales: derroteros y perspectivas contemporáneas. *Revista de investigaciones políticas y sociológicas : RIPS.*, 7(1), 17-29. Recuperado de <http://www.usc.es/revistas/index.php/rips/article/view/1056>
- Banks, M., Del Amo Martín, T., & Blanco Castellano, C. (2010). *Los datos visuales en investigación cualitativa*. Madrid: Ed. Morata.
- Baudrillard, J. (2006). *La agonía del poder*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- (2008). Obras. Libro I / vol. 2. (Tiedemann, Rolf; Schweppenhäuser, Hermann; traducido por Navarro Pérez, Jorge). Madrid: Abada Editores.
- (2010). Obras. Libro IV / vol. 1. (Tiedemann, Rolf; Schweppenhäuser, Hermann; traducido por Navarro Pérez, Jorge). Madrid: Abada Editores.
- (2013). Obras. Libro V / vol. 1. Obra de los pasajes. (Tiedemann, Rolf; Schweppenhäuser, Hermann; traducido por Barja, Juan; Duque, Félix; Guerrero, Fernando). Madrid: Abada Editores.
- Bergson, H. (1900). *Materia y memoria*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez: Librería de Fernando Fe.
- Bishop, C. (2017). *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectacularia*. Ciudad de Méjico: Taller de Ediciones Económicas
- Blanco, I; Gomá, R. (coords.) (2002). *Gobiernos locales y redes participativas*. Barcelona: Ariel. Recuperado 7 de junio de 2017, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=2414>
- Blanco, P. (2001). Prácticas colaborativas en la España de los años noventa. En *Desacuerdos 2*. Madrid: Arteleku - Diputación Foral de Gipuzkoa; Centro José Guerrero - Diputación de Granada; Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA Arte y Pensamiento. Recuperado 23 de agosto de 2013, de <http://issuu.com/museoreinasofia/docs/desacuerdos02/188?e=1432718/1441636>
- Blondeau, O., Dyer Whiteford, N., Vercellone, C., Kyrou, A., Corsani, A., Rullani, E., & Moulier Boutang Maurizio Lazzarato, Y. (2004). *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Recuperado 11 de julio, de [https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Capitalismo cognitivo-TdS.pdf](https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Capitalismo%20cognitivo-TdS.pdf)
- Boltanski, L., Chiapello, E., Pérez Colina, M., Riesco Sanz, A., Sánchez Cedillo, R., & Prieto del Campo, C. (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal Ediciones.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourriaud, N. (2001). Estética relacional. En *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Bourriaud, N. (2009). *Posproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo (4ª)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Buchloh, B. H. D. (2004). El Arte Conceptual de 1962 a 1969. De la estética de la administración a la crítica de las instituciones. En *Formalismo e historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal. Recuperado 31 de marzo de 2018, de <https://es.scribd.com/document/138476941/Buchloh-Benjamin-El-Arte-Conceptual-de-1962-a-1969>

## ▪ C

- Cabo de la Vega, A. (2012). El fracaso del constitucionalismo social y la necesidad de un nuevo constitucionalismo. *Por una asamblea constituyente* (pp. 29-48). Madrid: Sequitur. Recuperado de <https://www.ucm.es/data/cont/docs/603-2013-12-19-asambleaconstituyente.pdf>
- Canogar, D. (1992). *Ciudades efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología*. (J. Ollero, Ed.). Madrid: Imaginario.
- Calvino, I. (1972). *Las Ciudades Invisibles*. (31ª, 2018). Madrid: Siruela.
- Carretero Pasín, Ángel Enrique (2003). La noción de imaginario social en Michel Maffesoli. *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. Recuperado 04 de febrero de 2019, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99717903008>
- Carriazo, José Ramón (2013). Análisis etimológico en torno a los conceptos comunidad y colectivo. [Conversación personal, inédito].
- Caride Gómez, J. A., & Pose, H. M. (2012). Los museos como pedagogía social o la necesidad de cambiar la mirada cívica y cultural. *Cuestiones pedagógicas: Revista de ciencias de la educación*, 22(22), 141-160. Recuperado 20 de mayo de 2018, de <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/54350/Losmuseos.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Chavolla, A. (s. f.). Política Cultural. *CECIES. Pensamiento Latinoamericano y Alternativo. Diccionario del pensamiento alternativo II*. Recuperado 7 de junio de 2017, de <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=193>
- Claramonte, J. (2016). Una introducción a la estética modal. *kult-ur*, 3(5), 41-52. Recuperado 2 de mayo de 2018, de <https://doi.org/10.6035/Kult-ur.2016.3.5.1>
- Coca Jiménez, P. (2010, 13 octubre). El Discurso Expositivo del Museo desde Contextos Pedagógicos. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 5(0), 211-221. Recuperado 2 de mayo de 2018, de [https://doi.org/10.5209/REV\\_ARTE.2010.V5.9599](https://doi.org/10.5209/REV_ARTE.2010.V5.9599)
- Coller, X. (2000). *Estudio de casos* (2ª Ed.). Cuadernos Metodológicos. Madrid: CIS. Centro de Investigaciones sociológicas.
- Coromina, E.; Casacuberta, X.; Quintana, D. (2010) *El trabajo de investigación. El proceso de elaboración, la memoria escrita, la exposición oral y los recursos*. Barcelona: EUMO-Oc-taedro. (p. 79 -86)
- Comeron, O. (2001) *Arte y postfordismo. Notas desde la Fábrica Transparente*. Madrid: Trama Editorial.
- Cornago, Ó. (2005). *El arte como resistencia: una perspectiva performativa*. Recuperado 12 de enero de 2017, de [https://www.europeana.eu/portal/es/record/2022101/urn\\_axme-dis\\_00000\\_obj\\_52e11ab7\\_26aa\\_4545\\_9bd4\\_60836c2ac048.html](https://www.europeana.eu/portal/es/record/2022101/urn_axme-dis_00000_obj_52e11ab7_26aa_4545_9bd4_60836c2ac048.html)
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión de la modernidad en el siglo XX*. Murcia: Ed. Cendeac, Murcia 2008. Ed. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, Londres, 1990.

- **D**

Delgado, M. (2008). Lo común y lo colectivo. El espacio público como espacio de y para la comunicación. Madrid: Medialab Prado. Recuperado 12 de enero de 2019, de <https://es.scribd.com/document/39131296/LO-COMUN-Y-LO-COLECTIVO-Manuel-Delgado>

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

Delgado, M.; Malet, D. (2008). El espacio público como ideología. *UrbanDoc.1*. Recuperado 02 de febrero de 2019, de <http://www.fepsu.es/urbandocs/espacio-publico-1.htm>

- **E**

Echevarría, I. (2012). La CT. Un cambio de paradigma. En G. Martínez (Coord.) *CT o la Cultura de la Transición*. Barcelona: Debolsillo.

Echevarria Madinabeitia, I. (2013). Una experiencia colectiva. Dos ejes geográficos: Bilbao-Pamplona-Logroño y Valencia. TFM. Universitat Politècnica de València. Recuperado 12 de enero de 2019, de <https://doi.org/http://hdl.handle.net/10251/39168>

(2016). Estado de sitio; gesto de coleccionar. Conversando con Rafael Tormo Cuenca. *AusArt*, 4(2), 155-167. Recuperado 12 de enero de 2019, de <https://doi.org/10.1387/ausart.17093>

(2017). Prácticas artísticas participativas desde lo propio y lo ajeno para simbolizar el común. *Barahúnda revista de arte y pensamiento*. Recuperado 12 de enero de 2019, de <http://barahunda.net/practicas-artisticas-participativas-desde-lo-propio-y-lo-ajeno-para-simbolizar-el-comun-izaskun-etxebarria/>

(2018). ZAWP Bilbao. Posproducción cultural en espacios de creación postindustriales. *ANIAY - Revista de Investigación en Artes Visuales*, 0(2), 25-37. Recuperado 12 de enero de 2019, de <https://doi.org/10.4995/aniav.2018.9116>

(2018). Producción artística y pensamiento crítico en primaria desde una perspectiva de género. En V. Murillo, J.C. Resano, N. Ramos (Coords.), *Educación artística hoy. El reto de la imagen* (pp. 153-173). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Elizagarate, V. (2003). *Marketing de ciudades*. Madrid: Pirámide.

Eraso, S. (2008). Tres apuntes sobre política cultural. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, (7), 119-121. Recuperado 18 de octubre de 2018, de <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=235>

Escudero Méndez (Coord), J. (2006). *La contratación de espectáculos y actividades culturales por las corporaciones locales*. Gijón: Ediciones Trea.

Espósito, R. (2009). *Comunidad, inmunidad, biopolítica*. Barcelona: Herder Editorial.

- **F**

Federici, S. (2015). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva* (5ª). Madrid: Traficantes de Sueños.

Federici, S. (2013). *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficantes de Sueños. Recuperado 10 de noviembre de 2018, de [https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Revolucion en punto cero-TdS.pdf](https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Revolucion%20en%20punto%20cero-TdS.pdf)

Fernández López, O. (2014). Travesía site-specific. Institucionalidad e imaginación. *FAKTA. Teoría del arte y crítica cultural*. Recuperado 30 de octubre de 2016, de <https://revistafakta.wordpress.com/2014/02/11/travesia-site-specific-institucionalidad-e-imaginacion-por-olga-fernandez/>

Fernández Prado, E. (1991). *La política cultural. Qué es y para qué sirve*. Gijón: Ediciones Trea.

Fernández-Savater, A. (2017, junio 30). Una vida que se basta a sí misma: la revancha de los «valores del sur». *eldiario.es*. Recuperado de [http://www.eldiario.es/interferencias/capitalismo-crisis-revolucion\\_cultural\\_6\\_660094029.html](http://www.eldiario.es/interferencias/capitalismo-crisis-revolucion_cultural_6_660094029.html)

Flick, U. (2012). *Introducción a la investigación cualitativa* (3ª Ed). Madrid: Ediciones Morata.

Florida, R. (2010). *La clase creativa. Transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI*. (Trad. Montserrat Asensio). Barcelona: Paidós.

Flusser, V. (2015). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad* (1ª). Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Fontdevila, O. (2017). *El arte de la mediación*. Bilbao: Consonni.

Fouce, H., & G. Durán, G. (2016). Participación ciudadana y autogestión cultural. *El estado de la Cultura en España 2016*, 139-145. Madrid: Fundación Alternativas.

Franch, E., & Ramon Ribé, J. (2000). *Nuevos espacios para la cultura en Europa*. Ciudad: Milenio.

Fraser, A. (Traducido por Hartfield, C.) (2005). De la crítica de las instituciones a una institución de la crítica. *Artforum*, 44(1), 8. Recuperado 9 de abril de 2018, de [https://www.academia.edu/12197303/FRASER\\_-\\_De\\_la\\_cri\\_tica\\_de\\_las\\_instituciones\\_a\\_una\\_institucion\\_d\\_ela\\_cri\\_tica2](https://www.academia.edu/12197303/FRASER_-_De_la_cri_tica_de_las_instituciones_a_una_institucion_d_ela_cri_tica2)

Fundación Kaleidos.red. (2003). *Equipamientos municipales de proximidad: gestión de calidad*. Ediciones Trea, S.L.

## ▪ G

Gálvez Muñoz, L., & Agenjo Calderón, A. (2016). *La economía de los cuidados*. Madrid: Deculturas.

Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra, S.L.

García Bayardo, R. (2010). Políticas culturales y derechos. Entre la retórica y la realidad. *RIPS: Revista de investigaciones políticas y sociológicas*, 9(2), 55-64. Recuperado 12 de octubre de 2018, de <https://doi.org/1577-239X>

García Canclini, N. (1987). Ni folklórico ni masivo. ¿Qué es lo popular? *Revista Diálogos de la Comunicación*, (17), 6-11. Recuperado 17 de abril de 2017, de [http://www.infoamerica.org/documentos\\_pdf/garcia\\_canclini1.pdf](http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf)

García Canclini, N. (2004). Ante la sociedad del conocimiento. Últimos desafíos de las políticas culturales. *TELOS (Cuadernos de Comunicación e Innovación)*, (61). Recuperado 6 de noviembre de 2018, de <https://telos.fundaciontelefonica.com/telos/articulocuaderno.asp?idarticulo=4&rev=61.htm>

García Calvo, A. (2016). *Historia contra tradición. Tradición contra Historia* (3.ª ed.). Madrid: Lucina.



- Giannetti, C. (2004). El espectador como interactivo. Mitos y perspectivas de la interacción. *CGAC* (p. 6). Santiago de Compostela. Recuperado 3 de abril de 2018, de [http://www.artmetamedia.net/pdf/4Giannetti\\_InteractorES.pdf](http://www.artmetamedia.net/pdf/4Giannetti_InteractorES.pdf)
- Gielen, P. (2014). *El murmullo de la multitud artística. Arte global, política y posfordismo*. (A. Dirección por Corbeira, Darío; Traducido por López-Castrillo, Hugo; Arozamena, Ed.). Madrid: Brumaria, A.C.
- Gramsci, A. (1981). *Cuadernos de la cárcel*. México: Ediciones Era. Recuperado de <https://kmarx.files.wordpress.com/2012/06/gramsci-antonio-cuadernos-de-la-cc3a1rcel-vol-1.pdf>
- Guasch, A. M. (2007). *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2007)*. Murcia: Cendeac.
- Guerrero, D. (2008). Un resumen completo de El capital de Marx. *Laberinto*, 81.
- Guillerm, Alain; Bourdet, Y. (1977). *La autogestión*. Barcelona: Galva.
- Gutiérrez Brito, J. (2008). *Dinámica del grupo de discusión*. Madrid: CIS. Centro de Investigaciones sociológicas.
- **H**
- Haacke, H. (2002). Museos, gestores de la conciencia. *Brumaria 3. Prácticas artísticas, estéticas y políticas*, 67-79. Madrid.
- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, S.A.
- Harnecker, M., & E. Salas, L. (2007). El sistema de delegados. Una síntesis introductoria. *El sistema político yugoslavo* (p. 77). Caracas, Venezuela: Impresión Corp. Bristol&Miller c.a.
- Hernández Belver, M., & Martín Prada, J. (1998). La recepción de la obra de arte y la participación del espectador en las propuestas artísticas contemporáneas. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 84(84), 45-63. Recuperado de [http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS\\_084\\_06.pdf](http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_084_06.pdf)
- Hernández Blasco, T., & García Otero, L. (2008). Técnicas conversacionales para la recogida de datos en investigación cualitativa. La entrevista (I). *NURE Investigación*, 5(33).
- Herreras, E. (2009). Platón, política cultural y destierro de los poetas. *Quaderns de filosofia i ciència*, 39, 83-94.
- Holmes, B. (2007). Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones. En *Producción cultural y prácticas instituyentes* (p. 245). Recuperado de <http://eicpc.net/transversal/0106/holmes/es>
- **K**
- Kvale, S. (2012). *Las entrevistas en investigación cualitativa*. (Morata, Ed.).

- K

Laaksonen, A. (2004). Derechos culturales, políticas y participación. *Seminario internacional: la formación en gestión y políticas culturales para la diversidad cultural y el desarrollo*, (Girona, del 30 de agosto al 2 de septiembre de 2004), 159-176.

Lacarrière, M. B., & Álvarez, M. (2002). *La (indi)gestión cultural. Una cartografía de los procesos culturales contemporáneos*. Buenos Aires: La Crujía.

Lippard, L. (2001). Mirando alrededor. Dónde estamos y dónde podríamos estar. En *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, 51-72. Salamanca: Universidad de Salamanca. Recuperado de [http://estrategiadepertenencia.interferencia-co.net/lippard\\_mirando%20al%20rededor.pdf](http://estrategiadepertenencia.interferencia-co.net/lippard_mirando%20al%20rededor.pdf)

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

Logiódice, M. J. (2012). Políticas Culturales. La conformación de un campo disciplinar. Sentidos y prácticas en las opciones de políticas. *Documentos y Aportes en Administración Pública y Gestión Estatal*, 12(18), 59-87. Recuperado 22 de enero 2018, de [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1851-37272012000100003](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-37272012000100003)

- M

MACBA. (2010). El giro educativo en el Estado español - Mesa redonda. Barcelona: MACBA. Recuperado de <https://www.macba.cat/uploads/20111026/mesaredonda.pdf>

Manovich, L. (s. f.). La visualización de datos como nueva abstracción y antisublime. *Estudios Visuales*, 126-135. Recuperado 10 de septiembre de 2014, de <https://docplayer.es/16064543-Lev-manovich-la-visualizacion-de-datos-como-nueva-abstraccion-y-antisublime.html>

Marc Augé. (2007). Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana. *Caósmosis*. Recuperado 29 de noviembre de 2010, de <https://web.archive.org/web/20080208073928/http://caosmosis.acracia.net/?p=769>

Marín García, T., Martín Andrés, J. J., Villar Pérez, R., & Marín García, Teresa; Martín Andrés, Juan José; Villar Pérez, R. (2011). Emergencias colectivas. Mapa de vínculos de actividades artísticas (autogestionadas) en la Comunidad Valenciana (2001-2011). *Archivo de Arte Valenciano, XCII*, pp. 505-524.

Marín García, T., Salóm Marco E. (2013) Los colectivos artísticos: microcosmos y motor del procomún de las artes *Teknokultura*, 10(1) pp. 49-74

(2015) Solar Corona. Espacio ciudadano en el barrio del Carmen, Valencia. *Kultur: revista interdisciplinària sobre la cultura de la ciutat*, 2(3) pp. 243-254.

(2015) Resistencias y apropiaciones. Laboratorios urbanos de experimentación sociocultural en la ciudad de Valencia. *Revista de estudios globales y arte contemporáneo*, 3(1) pp. 275-301

Marín García, T. (2016). Una introducción al debate sobre experiencias artísticas colectivas y de participación en el contexto urbano. *Kultur: revista interdisciplinària sobre la cultura de la ciutat*, 3(5) pp. 17-40

- (2017). Frente a la precariedad laboral en las artes. Situación y tentativas colectivas (en el Estado español), en Aliaga, J. y Navarrete, C. (ed) en *Producción artística en tiempos de precariado laboral*, pp. 67-90. Madrid: Tierradenadie ediciones.
- Martinell Sempere, A. (2012). Políticas culturales: una realidad desfasada. *Telos: Cuadernos de comunicación e innovación*, (92) pp 9-11.
- Martínez Cabrera, F. (1987). *El Método Inductivo*. Universidad Autónoma de Nuevo León. Recuperado de <http://eumed.net/coursecon/libreria/rgl-evol/2.4.1.htm>
- Martínez, G. (2012). El concepto CT. En G. Martínez (coord.) *CT o la Cultura de la Transición*. Barcelona: Debolsillo.
- Martínez, R. (2016). Autogestión, el germen de las sociedades utópicas | Ley seca en *Autogestión: Prácticas DIY* (p. 112). Barcelona: Fundació Joan Miró. Recuperado de <http://leyseca.net/autogestion-el-germen-de-las-sociedades-utopicas/#more-876>
- Marzo, J. L. (2016). Realidades colectivas en el arte español de la década de 1980. *Kultur - Ágora*, 3(5), 24. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.6035/Kult-ur.2016.3.5.2>
- Mascarell, F. (2007). *Barcelona y la modernidad. La ciudad como proyecto de cultura*. Barcelona: Gedisa Editorial S A.
- Medina Reinón, P. (2011). Políticas y modelos culturales. *Artecontexto*, (31), 7-15.
- Méndez Rubio, A. (2017). *¡Suban a bordo! Introducción al fascismo de baja intensidad*. Madrid: Editorial Grupo 5.
- Merino, J. V. (1997). *Programas de animación sociocultural. Tres instrumentos para su diseño y evaluación*. Madrid: Narcea.
- Michaelsen, S., & Johnson, D. E. (2003). *Teoría de la frontera. Los límites de la política cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Miller, T., & Yúdice, G. (2004). *Política Cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Molina, M. (1999). Arte público comprometido y movimientos vecinales en Valencia\*. *Fuera de Banda*. Recuperado 12 de mayo de 2013, de [https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup\\_investigacio/textos/docs/miguel\\_molina\\_arte\\_publico\\_comprometido.PDF](https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/miguel_molina_arte_publico_comprometido.PDF)
- Möntmann, N. (2006). *Art and its institutions. Current conflicts, critique and collaborations*. London: Black Dog Publishing Limited.
- Moreno-Caballud, L. (2017). *Culturas de cualquiera. Estudios sobre democratización cultural en la crisis del neoliberalismo español*. Madrid: Ediciones Acuarela y Machado Grupo de Distribución, S.L.
- Moros Sides, S. El Cabanyal, entre la amenaza y el empoderamiento social. *AUSART Journal for Research in Art*. 1 (2013), 1, pp. 179-185. Recuperado 12 de mayo de 2013, de <http://www.ehu.eus/ojs/index.php/ausart/article/view/10397>
- Mouffe, C. (2007). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

▪ **N**

Noguera Fernández, Albert; Viciano Pastor, Roberto; Martínez Dalmau, Rubén; Criado de Diego, Marcos; Cabo de la Vega, Antonio; Aparicio Wilhem, M. (2012). *Por una asamblea constituyente*. Madrid: Sequitur. Recuperado de <https://www.ucm.es/data/cont/docs/603-2013-12-19-asambleaconstituyente.pdf>

▪ **O**

Ochoa González, O., & Rodríguez Oliva, L. (2005). Sobre políticas culturales responde George Yúdice. *Revista de la Casa de las Américas*, (239), 117-123.

Olmo García, S.-B. (2002). Políticas culturales y arte contemporáneo. *Lápiz: Revista internacional del arte*, (182), 7.

▪ **P**

Peres Díaz, D. (2017). Feminismo poscolonial y hegemonía occidental. Una deconstrucción epistemológica. En *Dossiers Feministes*, 157-177. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10234/168624>

Pérez Rubio, A. M. (2013). Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades. *Comunicación y Sociedad*, (20), 191-210. Recuperado de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-252X2013000200009&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-252X2013000200009&script=sci_arttext)

Pindado Sánchez, F. (2008). *La participación ciudadana es la vida de las ciudades*. Barcelona: Serbal.

Popper, F. (1989). *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy*. Madrid: Akal.

Pose Porto, H. M. (2006). *La cultura en las ciudades. Un quehacer cívico-social*. Barcelona: Graó.

▪ **R**

Ramírez Blanco, J. (2014). *Utopías artísticas de revuelta. Claremont Road, Reclaim the Streets, la Ciudad del Sol*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Ramírez, J. A. (2010). *El sistema del arte en España*. Madrid: Cátedra.

Raunig, G. (2007). Prácticas instituyentes, nº 2. La crítica institucional, el poder constituyente y el largo aliento del proceso instituyente. *Transversal | eipcp.net*, (01). Recuperado 21 de marzo de 2018, de <http://eipcp.net/transversal/0507/raunig/es>

Rausell Koster, P., Abeledo Sanchís, R., Carrasco Arroyo, S., & Martínez Tormo, J. (2004). *Cultura. Estrategia para el desarrollo local. Agencia Española de Cooperación Internacional*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, AECI. Recuperado 2 de mayo de 2017, de [http://cecialcoi.emprenemjunts.es/descargas/1634\\_descarga.pdf](http://cecialcoi.emprenemjunts.es/descargas/1634_descarga.pdf)

Rementeria Arnaiz, I. (2013). Oteiza y el Centro Cultural Alhóndiga: proyecto estético para Bilbao. *AusArt*, 1(1). Recuperado de <http://www.ehu.es/ojs/index.php/ausart/article/view/10481>

- Ribalta, J. (2010) Experimentos para una nueva institucionalidad, 224-265, en Manuel J. Borja-Villel, Kaira M. Cabañas, Jorge Ribalta. *Objetos relacionales*. Colección Macba 2002-2007. Barcelona: MACBA
- Rius-Ulldemolins, Joaquim; Rubio Aróstegui, J. A. eds. (2016). *Treinta años de políticas culturales en España. Participación cultural, gobernanza territorial e industrias culturales*. (U. Valencia, Ed.).
- Rowan, J. (2016). *Cultura libre de Estado*. (T. de Sueños, Ed.). Madrid: Transform. Lemur Lecturas de Máxima Urgencia. Recuperado 20 de mayo 2017, de <https://www.traficantes.net/libros/cultura-libre-de-estado>
- Rubio Aróstegui, J. A. (2005). La Política Cultural del Estado en los gobiernos populares (1996-2004). Entre el ¿liberalismo? y el continuismo socialista. | cecups. *Sistema. Revista de Ciencias Sociales*, 111-124. Recuperado de <http://www.ub.edu/cecups/en/publications/la-politica-cultural-del-estado-en-los-gobiernos-populares-1996-2004-entre-el->
- Rubio Aróstegui, J. A. (2012). The cultural policy of the regional governments of the Community of Madrid. Its uniqueness in the Spanish regional context. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas (RIPS)*, (Monográfico extraordinario. La política cultural en España: los sistemas autonómicos), 205-234.
- **S**
- Salzstein, S. (1997). Política Cultural e institucional. *Lápiz. Revista internacional de arte*, (134-135), 147-162.
- Sánchez Vázquez, A. (2005). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. Recuperado de <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/1849>
- Silvestre, Ricard (coord.); Senabre Llabata, Carmen (coord.), Pérez Pont, J. L. (coord. (2013). Hacer y dejar hacer. Políticas culturales y mediación pública en las artes visuales. Terceras jornadas de investigación, 3 y 4 de noviembre de 2011, Salón de Actos Sanchis Guarner, Facultad de Filología (p. 167). Valencia: Universitat de València. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=555973>
- Soria, F. (2018). El giro educativo en las artes y el comisariado: ¿monumentalización vanguardista de las pedagogías críticas y radicales o una oportunidad para generar procesos de transformación institucional? En Aberasturi-Apraiz, E., Arriaga, A. Marcellán-Baraze I. (coord.) (2018) *Arte, Ilustración y Cultura Visual. Diálogos en torno a la mediación educativa crítica dentro y fuera de la escuela*. Bilbao: Universidad del País Vasco. Recuperado 02 de febrero de 2019, de [https://www.academia.edu/36386488/El\\_giro\\_educativo\\_en\\_las\\_artes\\_y\\_el\\_comisariado\\_monumentalizacio\\_n\\_vanguardista\\_de\\_las\\_pedagogi\\_as\\_cri\\_ticas\\_y\\_radicales\\_o\\_una\\_oportunidad\\_para\\_generar\\_procesos\\_de\\_transformacio\\_n\\_institucional](https://www.academia.edu/36386488/El_giro_educativo_en_las_artes_y_el_comisariado_monumentalizacio_n_vanguardista_de_las_pedagogi_as_cri_ticas_y_radicales_o_una_oportunidad_para_generar_procesos_de_transformacio_n_institucional)
- Steyerl, H. (2007). Hito Steyerl: El lenguaje de las cosas. *Transversal | eipcp.net*, (Under translation), 6. Recuperado 15 de junio 2015, de <http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/es>
- Steyerl, H. (2018). *Arte Duty Free. El arte en la era de la guerra civil planetaria*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

- **T**

Tomasetta, L. (1975). *Participación y autogestión*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Torres, E. (2013). El concepto de flujos de Manuel Castells. *Revista Estudios Sociales Contemporáneos* N°9, 55-64. Recuperado de [http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/5200/torresesc-9.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/5200/torresesc-9.pdf)

Transductores (2012). *Pedagogías en red y prácticas instituyentes*. Granada: Centro José Guerrero.

- **V**

Vásquez Rocca, L. (2012). Foucault: Microfísica del poder y constitución de la subjetividad; discurso-acontecimiento y poder-producción. *Observaciones filosóficas*. Recuperado de <http://www.barcelonaradical.net/info/5714/foucault-microfisica-del-poder-y-constitucion-de-la-subjetividad-discurso-acontecimiento-y-poder-produccion-liliana-vasquez-rocca>

Villalonga Campos, F. (2012). La cultura sin política o el fin de la política cultural. *Cuadernos de pensamiento político FAES*, (Nº. 36), 119-130. Recuperado de [http://www.fundacionfaes.org/file\\_upload/publication/pdf/20130423224125la-cultura-sin-politica-o-el-fin-de-la-politica-cultural.pdf](http://www.fundacionfaes.org/file_upload/publication/pdf/20130423224125la-cultura-sin-politica-o-el-fin-de-la-politica-cultural.pdf)

VV.AA. (2004). *Políticas para la interculturalidad*. Ciudad: Milenio. Recuperado de <https://www.edmilenio.com/esp/politicas-para-la-interculturalidad.html>

VV.AA. (2008). *Producción cultural y prácticas instituyentes*. (Transform, Ed.) (1.ed.). Madrid: Traficantes de Sueños. Recuperado de <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Producci%C3%B3n%20cultural-TdSs.pdf>

VV.AA. (2010). El giro educativo en el Estado español. Barcelona: MACBA. Recuperado de <https://www.macba.cat/uploads/20111026/mesaredonda.pdf>

VV.AA. (2017). *Producción artística en tiempos de precariado laboral*. (J. V. Aliaga & C. Navarrete, Eds.). Madrid: Tierra de nadie ediciones.

- **W**

Wagner, W. (1995). La irrazonable efectividad de la convergencia metodológica del arte y la ciencia. *Papers on Social Representations: Electronic Version*, 4(2).

- **Z**

Zecevic, M. (2007). El sistema de delegados: una síntesis introductoria. En *El sistema político yugoslavo* (p.77). Caracas, Venezuela: Impresión Corp. Bristol&Miller c.a.

Zulaika, J. (1997). *Crónica de una seducción. El Museo Guggenheim Bilbao*. Bilbao: Nerea.

Zulaika, J. (2002). El Taj Majal de Krens. (El Guggenheim del Amor Global o la krensificación del Museo)\*. En *Brumaria 3. Prácticas artísticas, estéticas y políticas* (Vol. 3, p. 315). Brumaria, A.C.

▪ **Catálogos de exposiciones y monográficos de revistas de arte**

- Andrea Fraser. L'1%, C'est moi* (2016). (Ekaterina Álvarez Romero · MUAC, Ed.) (1a) [Catálogo] Ciudad de México: MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. Recuperado de [http://www.macba.cat/uploads/20161109/P\\_105\\_Folio\\_MUAC\\_048\\_Andrea\\_Fraser\\_Interiores\\_72dpi.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20161109/P_105_Folio_MUAC_048_Andrea_Fraser_Interiores_72dpi.pdf)
- Antagonismos. Casos de estudio.* (2001). Recuperado 19 de marzo de 2018, de <https://www.macba.cat/es/expo-antagonismos>
- Alternative Histories. New York Art Spaces, 1960 to 1990.* (2012) Rosati, L., Staniszewski, M. (Coords.) [Catálogo] London / Cambridge: Exit Art / The MIT Press
- Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Recuperado 04 de febrero de 2019, de <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos#numero-1>
- (2004) N°1. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento
- Contrahegemonía y desacuerdos. Óscar García Agustín y editorial. (2005) N°2. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento
- (2005) N°3. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento.
- (2007) N°4. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero - Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento
- (2009) N°5. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento
- (2011) N°6. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA arteypensamiento
- (2012) N°7. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA arteypensamiento
- (2014) N°8. Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA arteypensamiento
- Donostia/San Sebastián DSS2016.EU.* (2016). 1515-2016 «*Tratados de paz*». [Catálogo] Recuperado de [https://www.donostiakultura.eus/images/500\\_noticias/530\\_gabinete\\_de\\_prensa/2016/San\\_Telmo\\_Museoa/1516-2016\\_Bake-itunak/TDP\\_DOSSIER\\_expocentral\\_ES.pdf](https://www.donostiakultura.eus/images/500_noticias/530_gabinete_de_prensa/2016/San_Telmo_Museoa/1516-2016_Bake-itunak/TDP_DOSSIER_expocentral_ES.pdf)
- Gioni, M. (2013). *II Palazzo Enciclopedico.* (C. Wiley, Ed.). Verona: La Biennale di Venezia. Grafiche SIZs.p.a. for Marsilio Editori s.p.a. in Venice.
- Sueño del Observador. Lourdes de la Villa* (2015). Bilbao: Departamento de Educación, Política lingüística y Cultura. Eusko Jaurlaritza / Gobierno Vasco.
- Skulptur Projekte Münster* (2017). [Catálogo] Münster: LWL-Museum für Kunst und Kultur.



*The artist as curator* (2017). [Catálogo] Milan/London: Mousse Publishing, Koenig Books.

*When Attitudes become form. Bern 1969/Venice 2013* (2013). Germano Celant (ed.) [Catálogo] Milán: Fondazione Prada.

### ▪ Archivos sonoros & videográficos

Instantáneas del sistema del arte en el estado español, 1982-2012 (Jorge Luis Marzo). (2012) MACBA. [Audio] Recuperado 30 de marzo de 2018, de <https://www.macba.cat/es/conferencia-sistema-arte-jorge-luis-marzo>

Méndez Rubio, A., Fernández-Savater, A., & Fontdevila, O. (2017). *Cultura popular. Més enllà de lo coetani*. Valencia. Mesa redonda [Audio inédito]. Grabación personal.

Non-site [Vídeo]. (s. f.). Recuperado 6 de febrero de 2019, de <http://www.nonsite.es/ç>

Grupo de trabajo sobre arte y política. 1ª sesión. Medialab-Prado Madrid (2013). [Audio] Recuperado 10 de julio de 2018, de <https://www.medialab-prado.es/audios/audio-grupo-de-trabajo-sobre-arte-y-politica-1a-sesion>

Afrodita - Nuria Güell (2018) [Vídeo]. (s. f.). Recuperado 6 de febrero de 2019, de <https://vimeo.com/238026459>

Antoni Muntadas (2010). En *La voz en la mirada*, en a10tv. Facultad de BBAA de Valencia. [Vídeo] Recuperado 20 de julio de 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=auNQxNM1G00>

Andrea Fraser. *Little Frank and His Carp*, 2001. (2014). [Vídeo] Recuperado 30 de marzo de 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=auOKsXnMmkg>

Aramburu, N. (2013). *Archivos Colectivos*. Recuperado 19 de julio de 2018, de <https://vimeo.com/user5359266>

Rafael Tormo Cuenca. *Perifèries* (Valencia) (s. f.). En *Archivos Colectivos*. Nekane Aramburu. [Vídeo] Recuperado 23 de agosto de 2018, de <https://vimeo.com/39621761>

ARES (2016). [Vídeo] Recuperado 19 de julio de 2018, de <http://www.aresvisuals.net/archivo/>

ARTE10.com (s. f.). a10tv. [Vídeo] Recuperado de <https://www.youtube.com/user/a10tv/about>

Artium (s. f.). [Vídeo] Recuperado 20 de julio de 2018, de <https://vimeo.com/user4906951>

Centro José Guerrero (s. f.). [Vídeo] Recuperado 20 de julio de 2018, de <https://vimeo.com/centrojoseguerrero>

CGAC. Digital Media Lab (s. f.). [Vídeo] Recuperado 20 de julio de 2018, de <https://vimeo.com/user3913624>

Charla entre Jerry Gorovoy, asistente de Louise Bourgeois y Julienne Lorz, comisaria de la exposición. Estructuras de la existencia: las Celdas, en torno a la obra y la personalidad de la artista [Vídeo] Recuperado 17 de enero de 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=S-2dMLs2TLY>

Comisión de Cultura Sesión nº 21 (2018, 21 junio). [Vídeo] Recuperado 17 de julio de 2018,

de <http://www.congreso.es/wc/wc/audiovisualdetalledisponible?codSesion=21&codOrgano=330&fechaSesion=21/06/2018&mp4=mp4&idLegislaturaElegida=12>

Esnorquel. Sonia Fernández Pan (s. f.). [Audio] Recuperado 31 de enero de 2019, de <http://esnorquel.es/>

Fundación Caja de Burgos (s. f.). [Vídeo] Recuperado 20 de julio de 2018, de <https://vimeo.com/cajadeburgos>

Fundación de los Comunes (2017). Orden jurídico del común. Nociones Comunes Zaragoza de Fundación de los Comunes [Audio] Recuperado 4 de octubre de 2018, de <https://soundcloud.com/fundaciondeloscomunes/sets/orden-juridico-del-comun>

Fundación BilbaoArte Fundazioa (s. f.). [Vídeo] Recuperado 20 de julio de 2018, de <https://vimeo.com/bilbaoarte>

IN-STITUTION (2016). Web original extinguida: <http://in-stitution.net/>. [Audio] Recuperado 31 de enero de 2019, de <https://web.archive.org/web/sitemap/http://in-stitution.net/>

Jornadas En Busca de un Modelo Propio (2014, 29 noviembre). Asociación Casa de las Musas, Logroño. [Audio] Recuperado 31 de enero de 2018, de

Mesa Redonda: Hangar, Jazar, Intermediae, ZAWP. [http://www.ivoox.com/mesa-redonda-aprendiendo-otras-experiencias-modelos-efectivos-audios-mp3\\_rf\\_3902759\\_1.html](http://www.ivoox.com/mesa-redonda-aprendiendo-otras-experiencias-modelos-efectivos-audios-mp3_rf_3902759_1.html)

Laura Pérez Pastor, Carpe Diem Arte e Pesquisa. [http://www.ivoox.com/conferencia-cinco-anos-carpe-diem-arte-e-pesquisa-audios-mp3\\_rf\\_3912162\\_1.html](http://www.ivoox.com/conferencia-cinco-anos-carpe-diem-arte-e-pesquisa-audios-mp3_rf_3912162_1.html)

Foro de iniciativas. [http://www.ivoox.com/foro-iniciativas-tracemos-caminos-primeros-pasos-proximas-audios-mp3\\_rf\\_3913339\\_1.html](http://www.ivoox.com/foro-iniciativas-tracemos-caminos-primeros-pasos-proximas-audios-mp3_rf_3913339_1.html)

Conversaciones sobre emprendimiento: José Manuel Pérez Díaz (Pericles) y Fernando Epelde. [http://www.ivoox.com/dialogo-conversaciones-sobre-emprendimiento-industrias-culturales-audios-mp3\\_rf\\_3913785\\_1.html](http://www.ivoox.com/dialogo-conversaciones-sobre-emprendimiento-industrias-culturales-audios-mp3_rf_3913785_1.html)

Matadero Madrid. Intermediae (s. f.). [Vídeo] Recuperado 20 de julio de 2018, de <https://vimeo.com/mataderomadrid>

MACBA (s. f.). [Vídeo] Recuperado 20 de julio de 2018, de <https://vimeo.com/macba>

MNCARS. Museo Reina Sofía (s. f.). [Vídeo] Recuperado 20 de julio de 2018, de <https://vimeo.com/museoreinasofia>

MUSAC Museo en Vimeo (s. f.). [Vídeo] Recuperado 20 de julio de 2018, de <https://vimeo.com/musacmuseo>

Museo Thyssen-Bornemisza en Vimeo (s. f.). [Vídeo] Recuperado 20 de julio de 2018, de <https://vimeo.com/museothyssen>

Museo Würth La Rioja en Vimeo (s. f.). [Vídeo] Recuperado 20 de julio de 2018, de <https://vimeo.com/museowurthlarioja>

Monográficos de Arte 10 - a10tv (s. f.). [Vídeo] Recuperado 20 de julio de 2018, de <http://www.arte10.com/a10tv/>

Oral Memories | Entrevistas a Artistas Emergentes y Media Carrera. (s. f.). [Vídeo] Recuperado 19 de julio de 2018, de <http://oralmemories.com/>

- Hoy por Hoy. Cadena SER (2017, febrero 9). Entrevista a Pablo Otaola. [Audio] Recuperado 19 de julio de 2018, de <http://play.cadenaser.com/audio/006RD01000000251604/>
- Mayoral, R. Entrevista personal (2015, febrero). [Vídeo inédito]
- Para quienes disfrutamos trabajando. Entrevista a Emmanuel Rodríguez (Traficantes de Sueños) (s. f.). [Vídeo] Recuperado 19 de julio de 2018, de <https://vimeo.com/13546412>
- Pérez, D. (Dir.) (2006-2009). La voz en la mirada. Seminarios de Diálogos con el arte. Noviembre de 2006 a noviembre 2009. 9 DVDs. [Vídeo] Recuperado 2 de diciembre de 2018, de <http://libreriaelastillero.com/documentos/la-voz-en-la-mirada-1er-2-3er-y-4-seminario-de-dialogos-con-el-arte-noviembre-de-2006-a-noviembre-de-2009.html>
- Ràdio Web MACBA. RWM. [Audio] Recuperado 31 de enero de 2019, de <https://rwm.macba.cat/>
- RRS. Radio del Museo Reina Sofia. [Audio] Recuperado 31 de enero de 2019, de <https://radio.museoreinasofia.es/>
- Rementeria Arnaiz, I. (2013). Oteiza y el Centro Cultural Alhóndiga [Vídeo] Proyecto estético para Bilbao. En *AusArt*, 1(1). Recuperado 8 de diciembre de 2018, de <http://www.ehu.es/ojs/index.php/ausart/article/view/10481>
- Romero, P. G. (2014). *¿Las instituciones se cantan o se bailan? Algunos aprendizajes sobre la institución fuera de la institución. Procesos Instituintes na praxe artística actual*. CGAC, Santiago de Compostela. [Audio] Recuperado 8 de diciembre de 2018, de <http://www.vhplab.net/spip.php?article237>
- Salvados - Cuando éramos cultos. (2012, 11 marzo). [Vídeo] Recuperado 30 de agosto de 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=5SQb5Xuvpok>
- SomosNosotros. (2013). Test de resistencia física y mental o como dejar una carrera artística justo cuando la empiezas. 2013. [Vídeo] Recuperado 19 de abril de 2018, de <http://www.somosnosotros.org/?section=submenu-works&tag=gt-test-de-resistencia-fisica-y-mental>
- Tabakalera en Vimeo (s. f.). [Vídeo] Recuperado 20 de julio de 2018, de <https://vimeo.com/tabakalera/>
- Stivopoulos, S. (2013). History Zero. Biennale Arte 2013, Greece. [Vídeo] Recuperado 24 de julio de 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=hDvIUqvxI3o>

## ▪ Estudios e Informes

- I Conferencia internacional sobre políticas culturales. (2007). Recuperado 23 de marzo de 2017, de [http://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/r46-20323/es/contenidos/informacion/brev4\\_0803/es\\_brev4/brev4.html](http://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/r46-20323/es/contenidos/informacion/brev4_0803/es_brev4/brev4.html)
- Alzaga Ruiz, I. (2018). *Estudio comparado entre el modelo intermitente francés y el modelo español de contratación temporal de artistas en espectáculos públicos en el marco de la doctrina emanada del Tribunal de Justicia de la Unión Europea*. Observatorio Cultura y Comunicación - Fundación Alternativas. Recuperado 28 de noviembre de 2018, de <https://www.fundacionalternativas.org/cultura-y-comunicacion/documentos/documentos-de-trabajo/estudio-comparado-entre-el-modelo-intermitente-frances-y-el-modelo-espanol-de-con->

tratacion-temporal-de-artistas-en-espectaculos-publicos-en-el-marco-de-la-doctrina-emana-da-del-tribunal-de-justicia-de-la-union-europea

AVVAC. (2016a). Normativa para la creación de jurados y comisiones técnicas | avvac.net. Recuperado 17 de julio de 2018, de <http://www.avvac.net/normativa-para-la-creacion-de-jurados-y-comisiones-tecnicas/>

AVVAC. (2016b). Propuesta para la regulación de convocatorias | avvac.net. Recuperado 17 de julio de 2018, de <http://www.avvac.net/propuesta-para-la-regulacion-de-convocatorias/>

AVAM. (2007). Estudio. Implantación de un Centro de Producción en Madrid. Inédito.

Contemporánea Fundación. (2017). *Observatorio de la cultura. La cultura en España en 2016*. Recuperado 17 de julio de 2018, de <http://www.fundacioncontemporanea.com/observatorio-de-la-cultura/>

Culture 21. (s. f.). Fábricas de Creación de Barcelona 1. Contexto. Recuperado de [http://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/good\\_practices/barcelona\\_fab\\_crea\\_esp.pdf](http://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/good_practices/barcelona_fab_crea_esp.pdf)

Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia. (2010). Estudio Fábricas de Creación. Recuperado de [http://www.euskadi.eus/gobierno-vasco/contenidos/informacion/art2\\_3\\_0912/es\\_art1/adjuntos/fabrica-creacion.pdf](http://www.euskadi.eus/gobierno-vasco/contenidos/informacion/art2_3_0912/es_art1/adjuntos/fabrica-creacion.pdf)

Fábricas de Creación de Barcelona. (2014). *Culture 21. Agenda 21 de la cultura*, 5. Recuperado de 15 de julio 2018 de, [http://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/good\\_practices/barcelona\\_fab\\_crea\\_esp.pdf](http://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/good_practices/barcelona_fab_crea_esp.pdf)

Fundación Alternativas. (s. f.).

VV.AA. (2016) *El estado de la cultura en España 2016. La cultura como motor del cambio*. Madrid: Observatorio de Cultura y Comunicación. Fundación Alternativas

Libros e Informes. Recuperado 30 de mayo de 2018, de <http://www.fundacionalternativas.org/cultura-y-comunicacion/libros-e-informes>

Documentos de Trabajo. Recuperado 30 de mayo de 2018, de <https://www.fundacionalternativas.org/cultura-y-comunicacion/documentos/documentos-de-trabajo>

Guiu i Badia, Josep; Gutiérrez Vicén, J. (2001). *Manual de Arte y Legislación*. Madrid: UAAV. Recuperado de [www.uaav.org](http://www.uaav.org)

Gómez de la Iglesia, R. (2007). *Los nuevos centros culturales en Europa*. Grupo Xabide.

La Fábrica. (2018). *La cultura en España en 2017. Observatorio de la Cultura. Fundación contemporánea*. Madrid. Recuperado de <http://www.fundacioncontemporanea.com/wp-content/uploads/2018/01/Observatorio-de-la-Cultura-2018.pdf>

López-Aparicio, Isidro; Pérez Ibáñez, M. (2016). *La Actividad Económica De Los/Las Artistas En España. Estudio Y Análisis*. (Coord.) Ecosistema del Arte. Madrid: Fundación Antonio de Nebrija.

Manual de Buenas Prácticas Profesionales en las Artes Visuales. La Unión de Artistas Contemporáneos. Recuperado 31 de enero 2019, de [https://unionac.es/wp-content/uploads/2018/12/manual\\_buenas\\_practicas-baja.pdf](https://unionac.es/wp-content/uploads/2018/12/manual_buenas_practicas-baja.pdf)

Observatori Dades Culturals Barcelona (s. f.). Recuperado 9 de junio de 2017, de <http://barcelonadadescultura.bcn.cat/?lang=es>

- Observatori del Paisatge (s. f.). Recuperado 11 de junio de 2017, de <http://www.catpaisatge.net/esp/>
- Observatorio Vasco de la Cultura (2006). Recuperado 3 de mayo de 2018, de [http://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/r46-kebbehat/es/contenidos/informacion/keb\\_behatokia/es\\_behatoki/aurkezpena.html](http://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/r46-kebbehat/es/contenidos/informacion/keb_behatokia/es_behatoki/aurkezpena.html)
- VV.AA. (2007). *Libro blanco de la interrelación entre Arte, Ciencia y Tecnología en el Estado español*. Madrid: FECYT. Fundación española para la Ciencia y la Tecnología.
- VV.AA. (2011). *Estrategia para las artes visuales*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura del Gobierno de España. Recuperado 31 de enero 2019, de <https://avvac.wordpress.com/2011/11/01/estrategia-para-las-artes-visuales/>

#### ▪ Tesis doctorales

- Aldaz Enrique, M. (2015) *Crítica institucional y crítica de la representación: conocimiento y transformación de la institución arte desde las prácticas artísticas contemporáneas* Universidad Castilla La Mancha. Recuperado 05 de febrero 2019, de <http://hdl.handle.net/10578/7378>
- Arribas Navarro, L. D. (2015). *Arte, industria y medio rural: la implicación del arte en los procesos de transformación del territorio. La experiencia de las minas de Ojos Negros (Teruel)*. Universitat Politècnica de València, Valencia (Spain). Recuperado de <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/61308>
- Blázquez Rodríguez, M. E. (2014). *El arte múltiple y su crítica institucional desde 1960*. UCM, Madrid. Recuperado 31 de enero 2019, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=97423>
- Cerrolaza Calvo, S. (2015) *Los museos sin edificio. Estudio de caso práctico. El Museo Riojano de Arte Contemporáneo-MURAC de 2006 a 2013*. Departamento de Arte. Facultad de Bellas Artes de Altea. UMH. Recuperado 19 de marzo de 2019, de <http://dspace.umh.es/handle/11000/1873>
- De la Villa Liso, L. (2011). *Lo visual como construcción. Desarrollo de un modelo pictórico de representación de la imagen*. EHU/UPV) Eukal Herriko Unibertsitatea / Universidad del País Vasco. Recuperado 07 de febrero de 2019, de <http://hdl.handle.net/10810/6662>
- Echeverría Plazaola, J. (2008). *La finalidad del arte. La obra y el pensamiento de Jorge Oteiza. Arte, estética y religión*. Universitat Pompeu Fabra. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=141499>
- Fernández Quesada, B. (2004). *Nuevos lugares de intención. Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995*. Recuperado de <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/1/H1016501.pdf>
- García Jiménez, D. (2004). *Contracultura y asentamientos alternativos en la España de los 90. Un estudio de antropología social*. UCM, Madrid. Recuperado de <http://eprints.ucm.es/7193/>
- Moros Sides, S. (2017). *Estrategias artísticas micropolíticas en el espacio urbano del siglo XXI. Análisis de casos del contexto artístico español y una propuesta expositiva para ámbito*

*museístico*. Universitat de València.

Miquel Bartual, M. J. (2013). *De la autoformación como práctica instituyente en las metrópolis postfordistas*. Universidad Politécnica de Valencia (España) / Polytechnic University of Valencia (Spain). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10251/31659>

Pérez Pont, J. L. (2015). *La mediación social del arte en el espacio público. Ahora, después, nunca*. Universitat Politècnica de València, Valencia (Spain). Recuperado de <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/59456>

Rausell, P. (2017). Propostes programàtiques per a un Pla Estratègic de la Cultura. Recuperado 2 de mayo de 2017, de <http://www.uv.es/econcult/DCAP.pdf>

Solís-Zara, S. (2016) *El museo vacío*. Universidad de Sevilla. Recuperado 06 de febrero, de <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/39190>

## ▪ Webgrafía

¿Cómo citar con normas APA? (s. f.). Recuperado 20 de julio de 2018, de <http://normasapa.com/citas/>

¿Qué es Harinera ZGZ? – Harinera ZGZ. (2016). Recuperado 21 de marzo de 2017, de <https://harinerazgz.wordpress.com/acerca-de/>

Agustín Serisuelo. (s. f.). Trümmerberg (2015-16). Recuperado 23 de agosto de 2018, de <http://www.agustinserisuelo.com/index.php/projects/truemmerberg-2015-16>

Almansa, C. (2016). 101. Guía legal para espacios coworking (I). Zona CoWorking, revista online sobre coworking y emprendimiento. Recuperado 3 de julio de 2017, de <http://www.zonacoworking.es/2016/05/02/101-guia-legal-para-espacios-coworking-i/>

Armengol, D. Proyectos curatoriales. (s. f.). Recuperado de <https://davidarmengol.com/category/curatorial-projects/>

Arte a un click. (s. f.). Recuperado 18 de mayo 2018, de <http://arteaunlick.es/>

Badía, M. (2004). ANTONIO ORTEGA. Fe y Entusiasmo (ESP). En *Montse Badia*. Recuperado 19 de abril de 2018, de <http://www.montsebadia.net/spip/spip.php?article22>

*Bienal de Venecia 2013*. (s. f.). Recuperado 12 de mayo de 2018, de <https://luisordon.wordpress.com/2013/07/06/bienal-de-venecia-2013/>

Begoña Torres | Guillermo González. (s. f.). Oral Memories. Promoción del Arte. Recuperado de <http://www.promociondelarte.com/tabacalera/noticia-144-oral-memories>

Cabanyal - Portes Obertes. (s. f.). Recuperado 22 de agosto de 2018, de <http://www.cabanyal.com/nou/portes-obertes/?lang=es>

Cabanyal Obert. (s. f.). Recuperado 02 de febrero de 2019, de <http://cabanyalobert.org/blog/>

CCCV. Archivo, análisis, reflexión y difusión de actividades colectivas en el ámbito de la Artes y la cultura en la Comunidad Valenciana. (s. f.). Recuperado 22 de agosto de 2018, de <https://culturacolectivacv.wordpress.com/>

- Centro Cívico Madre de Dios. (2016). Recuperado 21 de marzo de 2017, de [https://15mpedia.org/wiki/Centro\\_Cívico\\_Madre\\_de\\_Dios](https://15mpedia.org/wiki/Centro_Cívico_Madre_de_Dios)
- Centro Huarte, Navarra. (s. f.). Recuperado 20 de mayo de 2018, de <http://www.centrohuarte.es/el-centro/proyecto-3/>
- Cirugeda, S. (2007). Recetas Urbanas. Recuperado 9 de diciembre de 2010, de <http://recetasurbanas.net/index.php?idioma=ESP&REF=3&ID=0017>
- Claramonte, J. (s. f.). Estética y Teoría del Arte. Recuperado 22 de marzo de 2017, de <http://jordiclaramonte.blogspot.com.es/search?updated-min=2009-01-01T00:00:00Z&updated-max=2010-01-01T00:00:00Z&max-results=24>
- Cóctel Demente. Fanzine online (s. f.). Recuperado 18 de mayo 2018, de <http://cocteldemente.com/>
- Concepto de Autogestión. (2019). Recuperado 14 de abril de 2018, de <https://www.definicionabc.com/economia/autogestion.php>
- Conversando con Juan Canela. (2017, enero). Lata muda. Recuperado de <http://latamuda.com/conversando-juan-canela>
- Como Citar Entrevistas. FormatoAPA.com: Reglas y Normas APA. (s. f.). Recuperado 22 de julio de 2018, de <http://formatoapa.com/como-citar-entrevistas-en-el-estilo-apa/>
- Consonni. Bilbao (s. f.). Recuperado 23 de agosto de 2013, de <http://www.consonni.org/>
- Cuando tu materia deviene desborde. Francisco Navarrete Sitja (s. f.). Recuperado 15 de abril de 2018, de <http://www.franciskonavarretesitja.com/Cuando-tu-materia-deviene-desborde>
- Danzad, danzad malditos. Gloria & Robert (2014). En *La Casa Encendida*, Madrid. Recuperado 28 de enero de 2019, de <https://www.lacasaencendida.es/escenicas/danzad-danzad-malditos-gloria-robert-3586>
- Ecosistema del arte (s. f.). Recuperado 28 de febrero de 2017, de <https://ecosistemadelarte.com/>
- Ekklesia. En Wikipedia, la enciclopedia libre (s. f.). Recuperado 3 de agosto de 2013, de <http://es.wikipedia.org/wiki/Ekkles%C3%ADa>
- El Congreso aprueba el Estatuto del Artista, que será tramitado como proyecto de ley. (s. f.). Recuperado 7 de febrero de 2019, de [https://www.abc.es/cultura/abci-congreso-aprueba-estatuto-artista-sera-tramitado-como-proyecto-ley-201901221736\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/abci-congreso-aprueba-estatuto-artista-sera-tramitado-como-proyecto-ley-201901221736_noticia.html)
- El museo Guggenheim tendrá que readmitir a dos trabajadoras despedidas tras una huelga en 2016. (2018, marzo 27). *público.es*. Recuperado de <https://www.publico.es/sociedad/museo-guggenheim-tendra-readmitir-trabajadoras-despedidas-huelga-2016.html>
- Europium. Lisa Rave (2014). Recuperado 25 de agosto de 2018, de <http://www.vdrome.org/lisa-rave-europium>
- Fábricas de Creación. El web de la ciutat de Barcelona (s. f.). Recuperado 21 de marzo de 2017, de <http://ajuntament.barcelona.cat/fabriquescreacio/>
- Fontdevila, O. (s. f.). Arqueología preventiva. *Oriol Fontdevila*. Recuperado 26 de febrero de 2018, de <http://oriolfontdevila.net/es/arqueologia-preventiva/>
- Foro para un Zorrozaurre sostenible (s. f.). Recuperado 16 de julio de 2018, de <http://zorrozaurre.org//content/view/5/5/lang>



- González de Durana, J. (2000). La Torre Herida por el Rayo. Lo Imposible como Meta. Recuperado 2 de mayo de 2018, de <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/la-torre-herida-por-el-rayo/>
- Gordon Matta-Clark - Food (Comida) (s. f.). Recuperado 24 de agosto de 2018, de <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/food-comida>
- Gorráiz López, G. (2016). Otegi y el déficit democrático en España. *ATTAC España*. Recuperado de <http://www.attac.es/2016/09/12/otegi-y-el-deficit-democratico-en-espana/>
- Graham, Dan: Homes for America. (s. f.). Recuperado 23 de agosto de 2018, de <http://www.medienkunstnetz.de/works/homes-for-america/>
- Grupo de trabajo sobre arte y política. 1ª sesión. (2013). Recuperado 10 de julio de 2018, de <https://www.medialab-prado.es/videos/grupo-de-trabajo-sobre-arte-y-politica-1a-sesion>
- Guggenheim Bilbao. (2000). La Torre Herida por el Rayo: Lo Imposible como Meta - Museo Guggenheim Bilbao. Recuperado 12 de octubre de 2016, de <https://www.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/la-torre-herida-por-el-rayo/>
- History Zero by Stefanos Tsivopoulos. (s. f.). Recuperado 25 de julio de 2018, de <http://www.thegreekfoundation.com/art/history-zero-stefanos-tzivopoulos>
- Idensitat. (s. f.). Recuperado 15 mayo de 2018, de <https://www.idensitat.net/es/que-es-id-sp-169997182>
- Instantáneas del sistema del arte en el Estado español, 1982-2012 - Conferencias y debates. (2012). Recuperado 9 de julio de 2018, de <https://www.macba.cat/es/conferencia-arte-estado-espanol>
- Jazar | Laboratorio de creación artística. (s. f.). Recuperado 21 de marzo de 2017, de <https://jazar.org/proyecto/>
- L'Observatori del Patrimoni Etnològic i Immaterial (s. f.). Recuperado 11 de junio de 2017, de [http://cultura.gencat.cat/ca/departament/estructura\\_i\\_adreces/organismes/dgcpt/02\\_patrimoni\\_etnologic/02\\_observatori/](http://cultura.gencat.cat/ca/departament/estructura_i_adreces/organismes/dgcpt/02_patrimoni_etnologic/02_observatori/)
- L'Horta ni oblit, ni perdó – Anaïs Florín. (s. f.). Recuperado 12 de mayo de 2018, de <https://anaisflorin.com/L-Horta-ni-oblit-ni-perdo>
- Left Hand Rotation (s. f.). Gentrificación no es un nombre de señora. Recuperado 23 de agosto de 2018, de <http://www.lefthandrotation.com/gentrificacion/>
- Luis Ordóñez (2013). Bienal de Venecia 2013. Recuperado 12 de mayo de 2018, de <https://luisordon.wordpress.com/2013/07/06/bienal-de-venecia-2013/>
- María Gimeno, reescribiendo la Historia del Arte (2015). Recuperado 30 de marzo de 2018, de <https://www.cedecom.es/noticias/maria-gimeno/>
- Més enllà de lo Coetani. Cultura popular post-contemporània - Mesa redonda. (2017). Recuperado 26 de febrero de 2018, de <https://www.ivam.es/es/actividades/mesa-redonda-mes-enlla-de-lo-coetani-cultura-popular-post-contemporania/>
- Mijo Miquel & Anaïs Florín. Infraestructura cultural – Ciudad Sensible (2017). Recuperado 12 de mayo de 2018, de <https://ciudadsensible.wordpress.com/portfolio/mijo-miquel-anais-florin/>

- MAV. Mujeres Artistas en las Artes Visuales (s. f.). Recuperado 20 de mayo de 2018, de <https://mav.org.es/>
- MNCARS (2018). El artista en crisis. Madrid: MNCARS.  
Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/artista-crisis>
- Mujeres Mirando Mujeres (s. f.). Recuperado 21 de mayo de 2018, de <http://mujeresmirandomujeres.com/>
- Museo de los desplazados. (s. f.). Recuperado 31 de enero de 2019, de <http://www.museodelosdesplazados.com/>
- Nuria Güell (s. f.). Recuperado 11 de enero de 2019, de <http://www.nuriaguell.net/>
- Ortega, A. (2017). Autogestión. [Exposición]. Recuperado 19 de abril de 2018, de <https://www.fmirobcn.org/es/exposiciones/5719/autogestion>
- Pedagogías y redes instituyentes | Plataforma de investigación en prácticas culturales. (2013).  
Recuperado 10 de julio de 2018, de <https://redesinstituyentes.wordpress.com/>
- Performance 'Queridas viejas' de María Gimeno. (2018) Recuperado 21 de marzo de 2017, de <https://cultura.unizar.es/actividades/performance-queridas-viejas-de-maria-gimeno>
- Plataforma per Russafa (s. f.). Recuperado 21 de marzo de 2017, de <http://www.russafa.org/quienes-somos/>
- Plataforma Salvem el Cabanyal-Canyamelar. (s. f.). Cabanyal - Portes Obertes. Recuperado 22 de agosto de 2018, de <http://www.cabanyal.com/nou/portes-obertes/?lang=es>
- Rave, L. (2014). Vdrome — Lisa Rave: Europium. Recuperado 25 de agosto de 2018, de <http://www.vdrome.org/lisa-rave-europium>
- Red Transibérica (s. f.). Recuperado 9 de julio de 2018, de <http://www.transiberica.org/red>
- REVÉS. 1er Torneo de Ping Pong Artistas Plásticos (2013, 23 febrero). Recuperado 30 de marzo de 2018, de <https://magatzems.wordpress.com/?s=torneo+de+pin+pon>
- Rodríguez Novoa, A., Valentini, V., & Canela, J. (s. f.). Sobre BAR project - BAR project. Recuperado 23 de marzo de 2018, de <http://barproject.net/sobre-bar/>
- Ruiz de Infante, F. (s. f.). Máquinas de mirar. Recuperado 2 de mayo de 2018, de [http://www.maquinasdemirar.es/art\\_rui.htm](http://www.maquinasdemirar.es/art_rui.htm)
- San Millán Vergé, M. D., & Ibáñez Ártica, M. (2012). Las «monedas-concha» de Oceanía.  
Recuperado 29 de agosto de 2018, de <http://numisarchives.blogspot.com/2014/08/images-del-articulo-las-monedas.html>
- Site-specific art (2018). En Wikipedia, la Enciclopedia libre. Recuperado 12 de octubre de 2016, de [https://en.wikipedia.org/wiki/Site-specific\\_art](https://en.wikipedia.org/wiki/Site-specific_art)
- Somos Nosotros. Begonya García & Alfonso Fernández. Recuperado 30 de octubre de 2018, de <http://www.somosnosotros.org/>
- Tabacalera. Promoción del Arte. (s. f.). Oral Memories. Promoción del Arte. Recuperado de <http://www.promociondelarte.com/tabacalera/noticia-144-oral-memories>
- Unión de Artistas Contemporáneos en España (s. f.). Recuperado 04 de febrero, de <https://unionac.es/>

Vizzi, F., & Ojeda, A. (2017, 22 septiembre). Rita Segato: Una falla del pensamiento feminista es creer que la violencia de género es un problema de hombres y mujeres. En *La tinta. Periodismo hasta mancharse*. Recuperado de <https://latinta.com.ar/2017/09/rita-segato-falla-pensamiento-feminista-violencia-genero-problema-hombres-mujeres/>

Woman Art House. Recuperado 18 de mayo 2018, de <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/woman-art-house/>

Web oficial del Observatorio Vasco de la Cultura. Recuperado 7 de junio de 2017, de <http://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/r46-19130/es/>

Zawp (2019). Recuperado 21 de marzo de 2017, de <http://www.zawp.org/que-es-zawp/>

Zona CoWorking, revista online sobre coworking y emprendimiento (s. f.). Recuperado 31 de enero de 2018, de <http://www.zonacoworking.es/2016/05/02/101-guia-legal-para-espacios-coworking-i/>

## ▪ Índice de ilustraciones

Imagen 1. Campo semántico del término Política Cultural según sus palabras clave durante la búsqueda de registros en dialnet.net. Fuente: Elaboración propia	p.35
Imagen 2. La cultura como lo común, lo privado y lo público. Elaborado a partir de Cultura Libre de Estado de Jaron Rowan. Fuente: Elaboración propia.	p.51
Imagen 3. Qué es lo popular. Elaborado a partir de Ni folklórico ni masivo. ¿Qué es lo popular? de Néstor García Canclini. Fuente: Elaboración propia	p.56
Imagen 4. La Cultura como problema, como derecho y como recurso. Elaborado a partir de Cultura Libre de Estado de Rowan, J. Fuente:Elaboración propia	p.58
Imagen 5. Lo público. Elaborado a partir de Cultura Libre de Estado de Rowan, J. Fuente: Elaboración propia	p.59
Imagen 6. Lo público estatal y no estatal. Elaborado a partir de Cultura Libre de Estado de Rowan, J. Fuente: Elaboración propia	p.60
Imagen 7. Lo común. Elaborado a partir de Cultura Libre de Estado de Rowan, J. Fuente: Elaboración propia	p.62
Imagen 8. La estrategia del PLEC. Elaborado a partir del PLEC de Econcult. Fuente: Elaboración propia	p.65
Imagen 9. El papel de la cultura. Elaborado a partir del PLEC de Econcult. Fuente: Elaboración propia	p.66
Imagen 10. La Cultura como modelo productivo competitivo. Elaborado a partir del PLEC de Econcult. Fuente: Elaboración propia	p.69
Imagen 11. La ley del embudo. Fuente: Elaboración propia.	p.73
Imagen 12. Imagen tomada de «History Zero» de Stefanos Stivopoulos. Fuente: The Greek Foundation	p.80

- Imagen 13. Triángulo de las economías. Fuente: Elaboración propia p.81
- Imagen 14. Fotogramas de “Europium” de Lisa Rave. Fuente: Elaboración propia p.82
- Imagen 15. Fotogramas de “Europium” de Lisa Rave. Fuente: Elaboración propia p.83
- Imagen 16. Fotogramas de “Europium” de Lisa Rave. Fuente: Elaboración propia p.84
- Imagen 17. Fotogramas de Mercado de futuros de Mercedes Álvarez  
Fuente: Elaboración propia p.86
- Imagen 18. Acceso a la vivienda a partir de su actividad económica.  
Fuente: La actividad económica de los/las artistas en España.  
Estudio y análisis. López- Aparicio, Isidro; Pérez Ibáñez, M. (2016). p.88
- Imagen 19. Comparativa de diferencia de ingresos entre ingresos de todos los artistas  
encuesta-dos y los residentes en el extranjero. Fuente: La actividad económica  
de los/las artistas en España. Estudio y análisis. López-Aparicio, Isidro; Pérez  
Ibáñez, M. (2016). p.91
- Imagen 20. Retribución por distintas actividades artísticas en los artistas menores de  
40 años. Fuente: La actividad económica de los/las artistas en España.  
Estudio y análisis. López-Aparicio, Isidro; Pérez Ibáñez, M. (2016). p.92
- Imagen 21. Manual de Buenas Prácticas. Fuente: web de La Unión de Artistas  
Contemporáneos p.94
- Imagen 22. Aprobación del estatuto del artista. Fuente: web del Congreso de los  
Diputados. p.96
- Imagen 23. Detalle del mapa de vínculos de actividades artísticas (autogestionadas)  
en la Comunidad Valenciana (2001- 2011) p.117
- Imagen 24. Vista de la exposición Autogestión organizada por Antonio Ortega.  
Fuente: El País. p.118
- Imagen 25. Definición del término “Crítica institucional”.  
Fuente: Elaboración propia p.130
- Imagen 26. Características del arte conceptual. Fuente: Elaboración propia. p.132
- Imagen 27. “1ª Generación de Crítica Institucional”. Fuente: Elaboración propia. p.135
- Imagen 28. Proyecto de maqueta de portada para Xerox Book 1968 [I.A.30]  
Fuente: MoMa. p.136
- Imagen 29. Fotogramas de la performance Little Frank and his carp  
Fuente: Elaboración propia. p.138
- Imagen 30. Fotograma de la performance Afrodita de Nuria Güell  
Fuente: Elaboración propia. p.139
- Imagen 31. Imagen de la instalación interactiva elaborada para la exposición  
cultura popular / més enllà de lo coetàni Fuente: Elaboración propia. p. 140

- Imagen 32. “The Quintet of the Astonished”, obra de Bill Viola  
Fuente: Elaboración propia. p.142
- Imagen 33. Comisariat. Esquema. Fuente: Elaboración propia. p.158
- Imagen 34. “Las investigaciones extradisciplinares”. Elaborado a partir del pensamiento de Brian Holmes. p.161
- Imagen 35. Imagen presentación de la performance Queridas Viejas de María Gimeno. Fuente: Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social y La Casa Amarilla (Zaragoza). p.164
- Imagen 36. Cuando tu materia deviene desborde I. Francisco Navarrete Sitja. Fuente: Francisco Navarrete Sitja. p.165
- Imagen 37. Cuando tu materia deviene desborde II. Francisco Navarrete Sitja. Fuente: Francisco Navarrete Sitja. p.166
- Imagen 38. #womanarthouse. Fuente: imagen construida a partir de una tomada a Naiara Valdano @art\_gossips en twitter. Elaboración propia. p.168
- Imagen 39. Test de resistencia del colectivo Somos Nosotros, 2013. Fuente: web de los artistas. p.172
- Imagen 40. Photography in abundance, detalle de la instalación de Erik Kessels, 2011. Fuente: web del artista. p.173
- Imagen 41. Diálogos (Vol.1) en la sala de exposiciones Portalea, Eibar (2015). Fuente: Elaboración propia. p.180
- Imagen 43. Jana Leo. Los noventa. Fuente: web de la plataforma Archivos Colectivos. p.181
- Imagen 44. Carlos Sanjuán, Creadorxs Invisibles. Fuente: web del proyecto Para quienes disfrutamos trabajando. p.182
- Imagen 45. Captura de pantalla de la web. Fuente: web de la plataforma Oral Memories. p.183
- Imagen 46. Captura de pantalla de la web La voz en la mirada. Fuente: web del Dpto de Pintura UPV (València). p.184
- Imagen 47. Captura de pantalla de la web A10tv. Fuente: web de la plataforma Arte10. p.185
- Imagen 48. Nonsite. Fuente: web de la plataforma nonsite.es. p.185
- Imagen 49. Captura de pantalla de la web Imprescindibles. Fuente: Imprescindibles RTVE. p.186
- Imagen 50. Puesta en escena del cuadro de Kandinsky Composition 234, 1950. Performances de An Immaterial Retrospective of The Venice Biennale, 2013. Pabellón de Rumanía. Fuente: Luis Ordoñez. p.198
- Imagen 51. Cuadro régimen de lo singular y de lo colectivo. Fuente: Pascal Gielen (2014) p.203
- Imagen 52. Cabanyal Portes Obertes (Valencia). Fuente: Selección del archivo de la web Portes Obertes (1998-2014) p.209
- Imagen 53. Intervención urbana Ni Oblit ni perdó Anaïs Florín. Valencia, 2017. Fuente: web de la artista p.210

- Imagen 54. Vídeos para la exposición Allò que no sabeu de mi.  
Fuente: elaboración propia p.212
- Imagen 55. Vista de la instalación en sala de la pieza interactiva producida para la muestra Cultura popular, més enllà de lo coetani L'Alcudia (Valencia), 2018.  
Fuente: Rafael Tormo p.213
- Imagen 56. El procomún. Elaborado a partir de Cultura Libre de Estado de Jaron Rowan.  
Fuente: Elaboración propia. p.213
- Imagen 56. El procomún. Elaborado a partir de Cultura Libre de Estado de Jaron Rowan.  
Fuente: Elaboración propia p.214
- Imagen 57. El espectro de lo común. Elaborado a partir de Cultura Libre de Estado de Jaron Rowan. Fuente: Elaboración propia. p.215
- Imagen 58. Tina Girouard, Carol Godden y Gordon Matta-Clark delante de "Food"  
Nueva York, 1971. p.218
- Imagen 59. Intervención urbana Conical Intersect de Gordon Matta-Clark.  
Nueva York, 1975. Fuente: <http://culto.latercera.com> p.219
- Imagen 60. Vista aérea de la zona. Fuente: Google p.222
- Imagen 61. Vista panorámica de Zorrozaurre en la actualidad. Fuente: sin identificar p.222
- Imagen 62. Vista del espacio de exhibición GARABIA ARETOA.  
Fuente: web de ZAWP Bilbao p.223
- Imagen 63: Vista del espacio de creación ZAWPlab. Fuente: web de ZAWP Bilbao p.223
- Imagen 64. Vista de los espacios de exhibición y creación articulados con los espacios de vecinos. Fuente: web de ZAWP Bilbao p.224
- Imagen 65. Vista exterior de los pabellones ZAWP. Fuente: Elaboración propia p.225
- Imagen 66: Ruth Mayoral durante la entrevista. Fuente: Elaboración propia p.225
- Imagen 67. Foto antigua de las trabajadoras de Artiach. Fuente: sin identificar p.226
- Imagen 68: Vista de la ría y La Ribera. Fuente: <http://beyondplanb.eu> p.226
- Imagen 69. Imagen de la portada de la publicación Galleteras.  
Fuente: colectivo Pripublikarrak p.227





# Anexos

<b>1</b>	<b>TRANSCRIPCIONES</b>	<b>270</b>
1.1	ENTREVISTA A RUTH MAYORAL SOBRE EL PROYECTO ZAWP BILBAO	270
1.2	ENTREVISTAS SOBRE EL CENTRO DE PRODUCCIÓN <i>PRIMARY</i> EN NOTTINGHAM	283
	1.2.1 ENTREVISTA A NIKI RUSSELL SOBRE LA GESTIÓN Y CREACIÓN DEL CENTRO DE CREACIÓN Y PRODUCCIÓN <i>PRIMARY</i>	283
	1.2.2 ENTREVISTA A TOM GODFREY SOBRE SU GALERÍA EN <i>PRIMARY</i>	300
1.3	JORNADAS DE CENTROS DE CREACIÓN: EN BUSCA DE UN MODELO PROPIO EN LOGROÑO	318
	1.3.1 PROGRAMA E INVITACIÓN LA CASA DE LAS MUSAS	318
	1.3.2 LAURA PASTOR. CINCO AÑOS CARPE DIEM ARTE E PESQUISA: NUEVOS DESAFÍOS PARA UN MODELO EXPERIMENTAL DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA	322
1.4	ENTREVISTA A MARIBEL DOMÉNECH SOBRE PORTES OBERTES EN EL CABANYAL	327
1.5	ENTREVISTA A ISIDRO LÓPEZ-APARICIO, PRESIDENTE DE LA UNIÓN DE ARTISTAS CONTEMPORÁNEOS DE ESPAÑA	339
<b>2</b>	<b>PUBLICACIONES</b>	<b>344</b>
2.1	COMUNICACIÓN PARA EL CONGRESO ANIAV II (2015): PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DESDE EL POSTCAPITALISMO. DE LA CRÍTICA INSTITUCIONAL A LAS INSTITUCIONES CRÍTICAS	344
2.2	ARTÍCULO PUBLICADO EN AUSART VOL. 4, NÚM. 2 (2016): «ESTADO DE SITIO; GESTO DE COLECCIONAR». CONVERSANDO CON RAFAEL TORMO CUENCA	354
2.3	ARTÍCULO PUBLICADO EN ANIAV VOL. 2 (2017): ZAWP BILBAO. POSPRODUCCIÓN CULTURAL EN ESPACIOS DE CREACIÓN POSTINDUSTRIALES	367
2.4	ARTÍCULO PUBLICADO EN BARAHÚNDA #1 (2018): PRÁCTICAS ARTÍSTICAS PARTICIPATIVAS DESDE LO PROPIO Y LO AJENO PARA SIMBOLIZAR EL COMÚN	380
<b>3</b>	<b>TEXTOS Y PROYECTOS CURATORIALES</b>	<b>391</b>
3.1	TEXTO INÉDITO PARA EL CATÁLOGO DE MIREN GONZÁLEZ GOIKOETXEA <i>ESPACIOS PARA EL HABITAR HUMANO</i>	391
3.2	PROYECTO CURATORIAL DIÁLOGOS (VOL.I)	393
	3.2.1 TEXTO CURATORIAL DIÁLOGOS (VOL.I)	393
	3.2.2 VER Y RECORDAR. LOURDES DE LA VILLA	394
	3.2.3 IMPLOSIÓN IMPUGNADA 22: ESTADO DE SITIO; GESTO DE COLECCIONAR. RAFAEL TORMO CUENCA	402
	3.2.4 DOSSIER DE PRENSA	412
3.3	TEXTO CURATORIAL <i>ALLÒ QUE NO SABEU DE MI</i> RAFAEL TORMO CUENCA EN GALERÍA ROSA SANTOS	430

# 1 Transcripciones

## 1.1 Entrevista a Ruth Mayoral sobre el proyecto ZAWP Bilbao

Febrero, 2015

RM: Bueno, pues este espacio es el espacio, sobre todo de residencias, las partes de abajo son de trabajo, las partes de arriba son módulos de estancia con camas y ahora están todas ocupadas, además. Hay gente en todas las habitaciones. Son espacios que utilizamos para residentes artísticos, programación que tenemos, traer artistas por si duermen aquí, un poco más barato y que podemos asumir. Las partes de abajo, este modelo en concreto, que es una empresa pública, colaboramos con ellos y nos llevan toda la infraestructura técnica, toda la programación que hacemos, así podemos trabajar con nuestro propio ecosistema, y si no podemos, porque no tenemos ese servicio aquí, en una empresa que esté residente aquí, vamos al barrio, pero siempre tratamos de que se quede en el barrio.

Descripción del primer pabellón donde están las habitaciones módulo, la cocina y baños. Utilizando módulos reciclados de obra han creado espacios a modo de habitaciones, un espacio autónomo que, en función del uso que le han dado, ofrece espacios bien para trabajar o bien para dormir.

En ese otro módulo hay una empresa de repostería creativa, hacen pastas y un montón de cosas. Hay un pequeño obrador y son también la gente que nos preparan las pizzas, toda la repostería, y para cuándo tenemos la programación los fines de semana, vamos a un pequeño almacén pero que ahora lo va a ocupar una escultora. Una productora, este amarillo es el camerino de pabellón 6, que es el espacio que está al otro lado, que es un espacio de exhibición y producción teatral y este módulo ya son duchas, cuartos de baño, etcétera y la pequeña cocina... Entonces bueno, es un espacio bastante autónomo, como veis hay espacios para trabajar, para dormir y tienen sus servicios aquí. Entonces, funciona también auxiliar a otros espacios porque si vienen artistas pueden

trabajar en Arabia o en La Hacería o lo que fuera. Entonces, digamos que todo está como conectado. Esto ya veis, son módulos reciclados de obra.

### Transformación de la península de Zorrozaurre en isla.

Y aquí ya salimos al otro lado. Bueno, este es el gran desconocido del barrio, justo detrás de ese muro, porque ya sabéis que esto va a sufrir un proceso largo de transformación, cortan, que es lo que ya estáis viendo que están en obras cuando se inicia la península, ahí lo cortan y lo convierten en isla, porque ahí está la ría y ahí está el canal. Luego os enseñó un plano para que lo entendáis mejor con la imagen, pero bueno eso se convertiría en isla.

Mediante el proceso vecinal Foro por un Zorrozaurre sostenible, se consiguió salvar las viviendas ya que muchos de los edificios desaparecerán en pocos años. Así es como se llevó a cabo la reordenación urbanística en un largo y duro proceso de rehabilitaciones.

Todo esto es temporal lo que estáis viendo está pensado para una temporalidad, todo desaparecerá en muy pocos años, todo no, casi todo, hay espacios que se salvan, pero otros no, están fuera de ordenación. Los edificios de viviendas sí se salvan, hubo un proceso vecinal en el *Foro por un Zorrozaurre sostenible*, en el que también nosotros participamos y se decidió que las viviendas se salvaban. Es, vamos, los vecinos han sufrido un proceso muy duro de rehabilitaciones, pero bueno está ahí y el proceso de rehabilitación de vivienda está casi en su recta final. Y es un poco lo que se salva menos la vivienda extremadamente deteriorada, la que está en ruinas, en estado de ruina.

Dentro del Plan de reconversión de Zorrozaurre, sólo una docena de edificios industriales se salvan, algunos considerados bien de interés patrimonial; otros óptimos para alojar nuevas empresas.

En cuanto a industria, lo que salvan son una docena de espacios que se han considerado patrimonio o reutilizables para alojar a otras empresas. Todo lo demás desaparece en el nuevo barrio, esta zona en la que estamos ahora sería la zona casco histórico de lo que será el nuevo barrio. Esta es la Iglesia que era antes un colegio también, la iglesia de San Pablo, y era un colegio y una iglesia, ahora sólo es una iglesia. Justo ahí detrás, está el edificio de Artiach, el edificio famoso de las galletas. Ahora está parcelado y ocupado por diferentes empresas y hay iniciativas creativas dentro.

IE: Una la conozco: hicieron algo hace muchos años ahí, hacia 2007 o así...

RM: Hace muchos años lo que hicieron ahí fue una performance, sí una performance, pero quedó ahí. Fue una cosa puntual porque Artiach tiene vida creativa no desde hace mucho tiempo, así que lo que tú dices sería la performance que se hizo con el Ayuntamiento.

IE: Ahí estaban Aiora Kintana, Saioa Olmo...

Existe un proyecto realizado hacia 2007 sobre la herencia histórica de la actividad industrial desde una perspectiva de género. Un proyecto de Pripublikarrak que ponía en valor las huelgas y manifestaciones que se produjeron por parte de las trabajadoras de la fábrica de galletas Artiach. <http://www.ideatomic.com/19.html>

RM: Eso es, sí: *Pripublikarrak*. Hicieron una cosa muy bonita, como documentar de manera fotográfica a las mujeres de Artiach, porque era conocido porque la mayor parte de su plantilla eran mujeres, la directiva, por supuesto no, eran hombres, pero las trabajadoras eran sobre todo mujeres. Y fue un proceso también muy curioso por todas las manifestaciones y las huelgas que se produjeron con el tema del cierre de Artiach, cuando las mujeres salieron a la calle fue espectacular. La mujer vasca representa unos valores muy fuertes, el matriarcado vasco, etc.

Cómo se gesta la convivencia entre colectivos y empresas interesadas en el proyecto es uno de los puntos fuertes del proyecto ZAWP. Realizaron mesas de trabajo con gente de diferentes disciplinas, pensando en cómo construir unos espacios que fueran útiles para las personas. Ahí es donde se dieron cuenta que podían articular a diferentes colectivos y empresas en función de diferentes necesidades, que en ocasiones podían complementarse y posibilitar relaciones de cooperación.

Este fue el enfoque de ZAWP desde el primer momento, cooperación y diseño de espacios a partir de necesidades humanas analizadas directamente a través de un proceso de trabajo directo con los colectivos interesados en el proyecto.

Este espacio, cuando nosotros empezamos a hacer la rehabilitación, y tal, primero lo que hicimos fue hacer mesas de trabajo con gente. Llamamos a la gente de diferentes disciplinas, pensando en cómo construir unos espacios que

fueran útiles para las personas. Entonces nos dimos cuenta que había muchos proyectos que necesitaban espacio de manera muy puntual, por ejemplo, gente que decía “igual necesito hacer el proyecto durante un año, por lo tanto, el espacio un año, pero una vez a la semana o una vez al mes”.

A partir de esas mesas de trabajo, se piensa qué tipo de espacio puede dar a cabida todas las propuestas o sino a una mayoría. Acondicionan una sala multiusos de gran tamaño, preparada técnicamente para todas las necesidades presentadas por los grupos.

Entonces hicimos un espacio que fuera para todos esos proyectos que pudiera coger de la ciudad, y que también fuera un espacio que sirviera para la gente que comparte espacio. Por ejemplo, los espacios nuevos que hemos visto y en el espacio de trabajo compartido que vamos a ver ahora que tengan aquí un espacio en el que poder hacer talleres o cosas que necesiten público, etcétera, porque este espacio tiene todos los permisos, es mucho más grande y está preparado, digamos, técnicamente, para hacer casi cualquier cosa.

Entonces, lo que hemos hecho es equipar los espacios, sin grandes lujos, pero que sean útiles para la gente. Entonces pues, vale si no tenemos dinero para comprar focos, pues no tenemos focos, pero podemos tener todos los cables tirados, para que si quiere venir alguien para poner focos los pueda poner, cómodamente. Eso es lo que hicimos. Este espacio se utiliza para eso y para toda la programación de ZAWP que hay semanalmente y también para las residencias que hay como el Laboratorio Teatral. Aquí pueden hacer todos los días sus formaciones.

### La sala multiusos, su estructura y algunas actividades fijas que alberga

Esta es la parte de tienda que la hemos cambiado y ahora está aquí, ahí tenemos la parte de *bookcrossing* y libros de consulta para la gente. Y luego aquí está la parte de tienda y la parte de ambigú para las cosas que hacemos y ya veis que tampoco... La grúa la conservamos (esta parte no se entiende) y este espacio se ha mantenido diáfano para que pudiera haber danza y actividad infantil. Es un espacio que técnicamente no tiene mucha historia, sirve para casi cualquier cosa. *Atomic*, que es la empresa que hemos visto allí, son los que nos ayudan en todos los espectáculos o las programaciones, nos ayudan a equipar. De hecho, ahora ese material que hay, las mesas de luz, de sonido, los focos y tal, son todos suyos. Y lo que hacemos es eso: acuerdos con las empresas que entran y los colectivos que entran aquí para colaborar y poder ayudarnos.

Tipo de dinámicas de interacción entre colectivos y empresas. En concreto, el espacio GARABIA ARETOA, el espacio multiusos cuenta con la empresa Atomic como proveedora y asesora de equipamiento técnico en todos los espectáculos y programaciones. ZAWP se dedica a crear acuerdos de colaboración entre empresas y colectivos que entran en ZAWP y quieren hacer uso de las infraestructuras y medios.

IE: ¡Fantástico! Suena súper bien el poder hacer eso. Luego toda esta infraestructura tiene financiación de la Diputación era, ¿no? o del Gobierno Vasco?

El origen del proyecto: la asociación Hacería Arteak, una pequeña sala de teatro y conciertos con 17 años de antigüedad. El proyecto ZAWP, digamos, o el movimiento ZAWP (porque ha pasado de ser un proyecto o un germen de algo, al movimiento de un montón de personas) nace de una asociación: la Hacería Arteak, que lleva en el barrio 17 años. Cuando llegaron montaron una pequeña sala de teatro y de conciertos, que sigue existiendo y muy activa.

RM: No. Tenemos financiación... a ver te cuento... tenemos financiación de instituciones, más o menos de todas. Ahora te cuento cómo ha sido la historia. Por retrotraernos un poco a la historia, te lo cuento aquí que estamos más calientes. El proyecto ZAWP, digamos, o el movimiento ZAWP, porque ya es un poco movimiento, ha pasado de ser un proyecto o un germen de algo, al movimiento de un montón de personas, eso nace de una asociación que es la Hacería Arteak. Esa asociación, Hacería Arteak, lleva ya aquí 17 años. Vinieron aquí hace 17 años y montaron una pequeña sala de teatro y de conciertos, que ahora vais a conocer, que sigue existiendo y es la Bequia señora que le llamamos nosotros, y estuvimos aquí un montón de años con programación cultural.

RM: Ante todo el plan de transformación urbana que se iba a producir, que es lo que os contaba un poco antes del tema del corte en isla y de que había aquí un proyecto de reconversión como de 50 o 60 años, nosotros desde la asociación pensamos, pues bueno, desde la cultura, el arte, la creación, que es lo que nosotros hacemos, tenemos que dar una mirada diferente de este proceso de transformación, nosotros no podemos ser testigos pasivos de todo esto, sino bueno, de alguna manera, utilizarlo para generar oportunidades y colocarlo en el mapa.

Fundamentos del proyecto: intervenir activamente en la transformación del plan de renovación del barrio a partir de las demandas vecinales. “Ante el plan de transformación

urbana que se iba a producir, el corte en isla y un proyecto de reconversión de 50 o 60 años, desde la asociación pensamos: desde la cultura, el arte, la creación, que es lo que nosotros hacemos, tenemos que dar una mirada diferente de este proceso de transformación. No podemos ser testigos pasivos de todo esto, de alguna manera, debemos utilizarlo para generar oportunidades y colocarlo en el mapa.”

RM: Porque claro yo pensaba, yo venía de La Rioja, todo el mundo me habla de astilleros y tal y cual, pero yo no respiro nada, yo he llegado aquí, y porque la gente me ha contado, pero realmente yo no respiro ese pasado de los astilleros que estaban ahí, por ejemplo. Entonces claro, había también cierta obsesión por nuestra parte de conectar esto con la ciudad mucho antes de que se cortase una cinta y se inaugurase, es “cómo atraemos a la gente aquí y cómo permitimos que esta zona de la ciudad entre en el imaginario de las personas”. Y de esa manera empezamos a hacer actividad. No teníamos mucho dinero por lo cual era mucho más efímera, algo para hacer ruido, pero sin muchos medios.

**Creación de ZAWP:** Tras dos años surge el programa Fábricas de Creación del Gobierno Vasco, inspirado, en gran medida, en las fábricas de creación catalanas, que apoya el proyecto que ya estaba formado. El programa apoyaba no sólo empresas o la rehabilitación de edificios públicos, sino asociaciones y colectivos también de toda Euskadi.

RM: Después de un par de años, el Gobierno Vasco saca un programa que se llamaba *Fábricas de Creación* que estaba inspirado en gran parte en las fábricas de creación catalanas, pero que lo que hacía era apoyar a proyectos que ya estaban formados y funcionando, no era sólo en edificios públicos sino que eran proyectos que, unos eran edificios públicos otros no, unos eran empresa, otros eran asociación cultural no lucrativa como la nuestra, otros eran un colectivo de no sé qué, y apoyaba varios proyectos de toda Euskadi. En nuestro caso hizo un convenio interinstitucional Gobierno Vasco y Ayuntamiento de Bilbao, invirtieron dinero en la rehabilitación de las naves, nos ayudaron a rehabilitar las naves.

**Rehabilitación de las naves con dinero público.** En el caso de ZAWP se estableció un convenio interinstitucional Gobierno Vasco, Ayuntamiento de Bilbao. Se rehabilitaron las naves, gracias a las brigadas de reinserción sociolaboral municipales contando con la financiación de GV.

RM: El Gobierno Vasco le dio dinero al Ayuntamiento y el Ayuntamiento con sus brigadas de reinserción sociolaboral hizo las obras y rehabilitamos las naves. Digamos que, a partir de ahí el Gobierno Vasco, bueno nosotros como asocia-



ción pequeña, ya teníamos ayudas del Gobierno Vasco y de la Diputación para nuestra actividad normal de programación cultural, pero bueno a partir de ahí el Gobierno Vasco siguió apoyándonos con una subvención para el proyecto, digamos, que a todos los proyectos que tenían sentido a nivel de espacio también, después, les dio la subvención al año siguiente, les dio una subvención para actividad, a nosotros y a todos.

Aunque la asociación ya tenía ayudas tanto de Diputación como del GV para su programación habitual, amplió la ayuda para el propio proyecto ZAWP y comenzó a apoyar a otros proyectos que estaban vinculados. Instituciones financiadoras a día de hoy son Gobierno Vasco, Diputación Foral de Bizkaia, Ministerio de Cultura y finalmente, Ayuntamiento de Bilbao.

RM: Entonces, ahora mismo, bueno, poco a poco, hemos ido creciendo y teniendo cada vez más actividad y ahora mismo tenemos subvención del Gobierno Vasco, de la Diputación Foral de Bizkaia, el Ministerio de Cultura español y desde hace un año más o menos del Ayuntamiento de Bilbao también. Entonces, poco a poco, hemos ido tomando cada vez más financiación y, entonces, aunque ahora en números absolutos tenemos mucho dinero público, en números relativos, el porcentaje sobre el presupuesto es más o menos de un 45%. O sea, que eso es importante de remarcar porque dicen "tenéis mucho dinero público", tenemos mucho dinero público porque el proyecto es muy grande, pero en términos relativos, nos autofinanciamos en mayor medida que muchos de los proyectos que hay ahora, que normalmente suele ser 70/30.

**Forma de financiación híbrida 60%-40% (privada-pública). Cogestión con un grado de autonomía alto. Se autofinancian en casi un 60% a través de la propia actividad que generan. Su aspiración es conseguir cada vez mayor autonomía**

RM: Nosotros estamos autofinanciándonos no en un 30%, sino en un 55 casi un 60% de ticketing, de venta de cervezas, de producción, de alquiler de eventos, de un montón de cosas que hacemos para poder seguir andando y, sobre todo, tratando de que cada vez sea menor la financiación pública porque entendemos que la financiación pública es para arrancar algo, pero que ese algo tiene que consolidarse de alguna manera y no tener que depender excesivamente de eso. O sea, nosotros todavía dependemos en gran medida, pero bueno vamos poco a poco, vamos caminando bien y vamos por el buen camino, creo.

También están insertados en proyectos europeos. Aquí cabe destacar la cantidad de redes

a las que pertenecen y plataformas con las que están en contacto: Citar relación RED TRANSIBÉRICA DE ESPACIOS CULTURALES: <http://www.transiberica.org/red>. KARRASKAN: <http://www.karraskan.org> TRANS EUROPE HALLES: <http://teh.net> EUROPEAN NETWORK OF LIVING LABS: <http://www.openlivinglabs.eu> ERASMUS FOR YOUNG ENTREPRENEURS: <http://www.erasmus-entrepreneurs.eu> EUROPEAN YOUTH AWARD: <https://eu-youthaward.org> RES ARTIS: <http://www.resartis.org/en/> FIBICC: <http://fibicc.org/es/> PARTNERS iSIFUERA: <http://isifuera.com> LES DARWINIENS: <http://blog.platine.com/content/l-association-les-darwiniens-a-la-rencontre-de-la-mairie-de-bordeaux> COWORKLISBOA: <http://www.coworklisboa.pt> DARWIN ÉCO-SYSTÈME: <http://darwin.camp> LEWISHAM: <http://www.lewisham.gov.uk/pages/default.aspx> LX FACTORY: <http://www.lxfactory.com/PT/welcome/>

RM: Entonces, eso en cuanto a la financiación, sí, poco a poco hemos ido consiguiendo todas las patitas por decirlo así, ahora también estamos en otros proyectos europeos, en ese sentido también es dinero, pero no es financiación en sí, porque al final, financia el propio proyecto en el que estás metida, por ejemplo, ahora estamos en un proyecto que se llama (no se entiende *xxx spaces*), pero el dinero es para financiar ese proyecto, con lo cual, ese proyecto no va a ZAWP. Pero bueno, que también es otra vía.

El impacto que han tenido ha sido enorme tanto dentro como fuera del barrio, atrayendo agentes de toda la ciudad. Ha generado que diversos proyectos vayan surgiendo al amparo de ZAWP, como la propia Ruth Mayoral menciona, “aunque en ZAWP se ven las naves industriales, lo más importante es lo que no se está viendo, toda esa labor que hay invisible”.

RM: Son proyectos que van naciendo dentro de ZAWP por decirlo así, van surgiendo muchas cosas, lo importante de ZAWP es que, aunque en ZAWP se ven las naves industriales, lo más importante es lo que no se está viendo, toda esa labor que hay invisible. No solamente como impacto de esto, de las naves, de los creadores que hay dentro, de que revitaliza, es la zona, que hay una programación muy potente, hay una programación muy potente que llega a traer hasta 500 personas, aparte de todo lo que se provoca.

A continuación, destaca que las conexiones internacionales que tienen las redes de las que forman parte, impactan desde lo global hasta lo local. Tanto los proyectos de conservación de la memoria del barrio como las redes internacionales de las que forman parte impactan desde lo global hasta lo local. Hay desarrollada una labor ingente en la recuperación de la memoria de la zona.

Desde su página web puede verse cómo mediante vídeos de corta duración han investigado a cerca de las empresas originarias del barrio, han entrevistado a sus habitantes, que forman una pequeña comunidad de unas 400 personas y han retratado bares y un comercio que permanece.

En los 10 vídeos, llamados Cápsulas MVZ (Memoria Visual Zorrozaurre), podemos ver a personas del barrio como J.M. Macho “Machito” o Ascen Egia que regenta un carnicería; aproximarnos a la historia de la zona y conocer el canal de Deusto, la idiosincrasia actual de la comunidad de La ribera, a modo de pequeño pueblo dentro de Bilbao; descubrir la historia de Las Galleteras, trabajadoras de la antigua fábrica de Artiach, una fábrica fundamentalmente de mujeres; los comercios en la Ribera; el proceso de desindustrialización; el bote que atraviesa la ría; y los proyectos urbanísticos que acecharon la península.

También han desarrollado una sección específica para vecinos y empresas. La primera cuenta con 11 entrevistas,

RM: A partir de ahí, es muy importante remarcar cómo, pues, por ejemplo, las conexiones internacionales que tenemos, las redes de las que formamos parte, que impactan desde lo global hasta lo local, por decirlo así. Los proyectos que tenemos de conservación de la memoria del barrio, todo eso, también es muy importante, o las residencias de creación. Todas esas patas son muy importantes en tanto cómo se ven las naves propias, porque parte de un sitio con pabellones industriales dónde hacen cosas muy guays, pero no se ve toda esa labor invisible, por decirlo así, entonces... esto como veis es un espacio diáfano.

**Analiza las dinámicas de trabajo vinculado a un estilo de vida móvil como propiciatorias de economía alternativa.**

RM: Te puedes ir al centro, pero bueno cada vez más, también, se está demostrando que son espacios donde la gente viene y se queda. No necesariamente tiene que ser un espacio de tránsito, sino que también puede ser, o sea, parece que la gente pasa por este tipo de espacios, coworkings o centros así, como un poco diferentes, pasa como de un lugar de tránsito a algo como mejor ¿no? Parece que si sales de aquí es porque has alcanzado el éxito si te vas a otro lugar. Y ya empieza a no ser así. Cada vez somos más móviles, podemos trabajar de manera más atomizada, en red mediante Internet. Entonces, al final esos espacios no están ya siendo plataformas intermedias, sino que es-

tán sirviendo como espacios de generación de economía alternativa, realmente.

(dentro de La Hacería)

RM: uy... está la luz apagadilla. Y ésta es la mamá. Aquí es donde empezó todo el proyecto. Esta sala es la que tiene 17 años. El suelo... es porque hacemos flamenco... hace un mes era negro. Sí, es de los clavos. Y básicamente aquí tenemos como 4 clubs: uno es el club de flamenco; después, el club de jazz, uno de los clubes más antiguos que hay de jazz; el club de teatro; y el *tester club* que es de música electrónica, electroacústica. Entonces, tenemos todos los viernes concierto de jazz y *jam session*. No hay ningún otro sitio en Bilbao que tenga *jam session*. Los sábados y los domingos tenemos teatro. Los sábados hay, o flamenco o tester, y luego, entre semana suele haber trabajo de... Bueno, por las mañanas de residencias y por las tardes hay clases de flamenco, clases de cajón o de baile.

IE: ¿Qué es tester?

RM: Electroacustica.

IE: ¿Porqué le llamáis tester?

RM: Porque es de experimentación, (no se entiende) el club le pusimos ese nombre. Y porque abarca un poco, un montón de cosas de experimentación dentro del ámbito de la electrónica. Hay mucho experimento con piezoeléctricos, diferentes cosas... Es una conjunción de arte sonoro de un montón de clases. Yo que sé, se quedó con *tester*.

IE: En números, así, aproximados, como ¿cuántas personas pueden estar viniendo a trabajar aquí mensualmente? Más o menos...

RM: ¿A trabajar?

IE: A trabajar o a hacer eventos, ¿cuántos colectivos?

RM: Un montón. Lo que pasa que nosotros, no, no... hay muy pocas cosas que hagamos nosotros, impulsadas por nosotros, porque queremos nosotros. Es decir, nosotros, por ejemplo, hacemos un festival cada tres meses que se llama *Zona franca*, donde abrimos las puertas. Es una excusa que tenemos para atraer gente a hacer conciertos, talleres gratis, mogollón de actividad para atraer a la gente y que vayan a todas las naves. O sea, es una especie de puertas abiertas donde todos los creadores puedan presentarse. Y luego hacemos proyectos, intervención urbana de conservación de la memoria, etcétera. Pero de programar,

o sea, lo que es programación, no.

RM: Promovemos muchas cosas directamente. Lo que hacemos es juntarnos con otros colectivos. Es decir, flamenco: pues hacemos con Eli, Eli es la antigua bailarina de Ojos de Brujo, que viene a Bilbao, de que hay una falta de formación de conciertos buenos flamencos aquí, entonces, nos juntamos con ella y empezamos a generar un programa trayendo un montón de artistas de un montón de sitios diferentes, haciendo clases, etcétera; el jazz, también, el jazz aquí lleva como 10 años el club de jazz, y fue también un poco lo mismo, con los músicos se empezó hacer esto, lo otro... pues vale nosotros queremos un local de ensayo, vale te cedemos el espacio, pero luego haces un concierto, vale venga y empezó así la cosa hasta que después de tantos años, hemos conseguido hacer un club estable, donde cada viernes invitamos a varios artistas.

RM: Entonces, lo hacemos en colaboración con músicos, digamos, la dirección artística. Imagina que yo fuera experta de fotografía de teatro, de danza, de jazz, de flamenco... es un poco lo que tú decías antes: no para hacer el centro del que hablábamos en La Rioja, ese centro va a ser un centro *super cool* con todo, vale, pero eso, con todo, ¿quién va a haber que pueda coordinar un programa de calidad? Pues lo tienes que hacer con gente que esté realmente en ese ámbito. Entonces el *tester* también lo hacemos con la gente que son los históricos de aquí, que hacen electrónico, etcétera. El club de teatro lo hacemos con Richard, que nos ayuda también a hacer las elecciones, etcétera.

Son un equipo de gestión y producción vinculado a las necesidades del barrio que dan salida a las propuestas que les van llegando por parte de expertos en diferentes áreas.

RM: Siempre es con una persona experta para coordinar cada cosa. En Arabia: en Arabia tenemos actividades de todo tipo, pues Elsa es la persona con la que hacemos el jazz. Digamos que ella es la que lleva la parte más artística y nosotros más la parte de producción. Elsa dijo: "hay una falta de sitios en Bilbao para bailar Lindy Hop, porque no hay sitios para hacer swing en Bilbao". Empezamos un programa de swing para Arabia, que hay todos los meses cuando lo hacemos 150 personas. Entonces ¿por qué? Porque se detecta una necesidad y hay alguien que dice: "podríamos... yo conozco a no sé quién...", "vale, pues espera preséntamelos".

RM: Vamos a hacer *The Art of living* con otros chavales americanos. "Oye, no hay actividades en inglés para la gente, no hay sitios donde la gente, muy joven de Bellas Artes puedas exponer y tal... pues *The Art of living*. Empezamos a hacer *The Art of living* y también 200 personas todos los meses con los mismos de *The Art of beer*, la cultura de la cerveza artesana en América y tal, y empezamos a hacer *The Art of beer* con las cervezas artesanas vascas y del resto del norte para traer la cerveza artesana. Nosotros hemos puesto también cerveza

artesana en nuestros locales, eh... yo que sé... O sea, cada cosa es porque hay algo que nosotros detectamos que hay una necesidad y buscamos a gente para hacerlo de... “a quién conocéis que podría echarnos una mano para promover un programa para esto”, “a pues mira este”. Empezamos a informarnos, o al revés gente que diga: “mira yo tengo un proyecto y no tengo espacio y eso es lo importante, tú estás generando oportunidad para que la gente con ideas, tú le puedas dar esa estructura o esa infraestructura.

RM: La cosa no es nosotros estar constantemente haciendo nuestro bombo y autobombo, no es nuestra intención. Está bien, pero espacios de programación como tal, eso que decimos nosotros, no somos un espacio de programación. Programamos mogollón. Los que más de Bilbao, seguramente, pero no es una programación que nosotros tengamos un comisariado en ese sentido, que diseñamos. No. Nosotros queremos una programación para todos y tenemos cosas específicas para todos.

RM: Por ejemplo, tenemos muchas actividades infantiles también. Cada semana hay dos actividades infantiles: una de arquitectura y otra de teatro en inglés desde hace años también. Entonces ¿porqué necesitabas llegar al público infantil? Porque el público infantil es lo que será después el público adulto y tenemos que meterle aquí, queremos que conozca el sitio, porque queremos que los padres no se queden... porque confiamos en una educación y en un aprendizaje más que en una educación y una formación clásica, por muchos motivos, pero digamos que, hacer esa programación es más bien tener, generar posibilidades para la gente y hacer una programación para todo el mundo, que para todo el mundo entonces, habrá cosas que sean muy específicas, de un nivel de calidad artística muy cuidado para un público muy selecto, y habrá muchas cosas que sean talleres de fotografía para iniciación, o para... o sea que haya cosas para todo el mundo o cosas para los “txikis”.

**La gestión desde la figura del facilitador. No tienen una línea de programación propia, sino que producen o llevan a cabo las ideas y proyectos de los colectivos o expertos que se aproximan a su estructura.**

RM: Esa es la historia, pero no, no programamos, o sea: “somos expertos en danza somos expertos en foto y hacemos solamente esta cosa...” no, no. No porque además eso ya no es necesario, porque está cubierto más o menos en la ciudad. Hay muchos centros expertos en eso y muy buenos. Esto es más bien como una plataforma para generar oportunidades. Es como un sistema único que favorece el que se produzca aquí movimiento de personas interesantes, que se junten entre ellas, se mezclen y surjan y resurjan otras cosas. Entonces creo que esa es un poco la función esta de ecosistema en el que ocurren cosas.

IE: ¿Cuántas personas estáis en el equipo de ZAWP?

RM: 7 personas es el equipo estable diario de lunes a domingo de 9:00 A 21.

IE: ¿Cuándo vivís?

RM: Nuestra vida y nuestro trabajo es la misma cosa.

IE: Es esto.

RM: Y luego tenemos apoyo los fines de semana. Tenemos apoyos de gente voluntaria entre comillas, colaboradores, porque se les remunera. Vienen a echar una mano en las barras o en la taquilla o para limpiar, pero todo queda aquí, o sea, se hace la limpieza las mismas personas que limpian son las mismas personas que, o sea, que no hay servicios externos. Y entonces ahí tenemos un pequeño apoyo para, por ejemplo, los viernes. El viernes por ejemplo el club de jazz acabará sobre la una y media entre limpiar y recoger y no sé qué, pues te vas a las 3 a casa de la mañana. No, entonces, por ejemplo, para el jazz, como es inhumano, porque el turno sería eterno, pues la persona del equipo estable se va a casa como a las 11 o las 12 y ya se queda el equipo que ya se queda a echarnos una mano, se queda solo con el jazz. Entonces curra solamente esas horas, viene fresco para currar. Por eso la persona que está aquí pues se va a las once, a las doce de la noche. Entonces tenemos como esos apoyos, porque un fin de semana que es una locura... imagina que aquí por ejemplo puede haber un curso de teatro con niños en inglés, en Arabia, y 500 personas en el mercado de música, entonces claro, es muy difícil poder coordinar todo. Necesitas apoyos, entonces hay una persona nuestra que está coordinando todo, pero tiene apoyo aquí o apoyo allí, en los dos sitios para poder, porque si no, es impensable.

RM: Entonces eso, los fines de semana hay dos o tres apoyos. Depende del programa que haya que nos echan una mano porque si no es imposible. Es imposible claro, 7 personas ahora para hacer todos los turnos y de las 7 personas no todas las personas... tampoco. Hay gente que viene de lunes a viernes entonces, es muy difícil encajar para que todo el mundo tenga una jornada un poco digna, entre comillas, y que pueda descansar, ¿no? Pero sí, es una paliza.

RM: El local se pensó hace 17 años Ya ves que para su momento era la leche, no es una cosa pensada para danza. Antes teníamos la vara de danza que ya la quitamos porque ahora todo lo que se hace es contemporáneo, y no hace mucha falta, pero tiene danza, tiene palco para sesiones de fotografía, está preparada para proyectar, tienes la pantalla allí, el control está allí, es un espacio donde se puede hacer casi cualquier cosa.

RM: Aquí puedes ver fotos ahí es más de flamenco, estas son de jazz. Son fotos



de cualquier viernes. El ambiente aquí es más o ¿? lo estás viendo ahora así, con luz blanca. Imagina un viernes a las 22, diluviando, y tal... tú vienes aquí, como diciendo, dónde me estoy metiendo, me va alguien a matar. Casi todos esos que estáis viendo ahí son músicos de referencia absoluta. Y claro, entras aquí, de repente, ves un sitio lleno de mesitas, mogollón de gente, todo luz ámbar y de repente un cuarteto de jazz ahí. Entonces, la imagen es muy impactante entras, diciendo dónde voy, qué miedo, hasta que llegas a la puerta, incluso el paisaje es duro, es muy duro... y cuando llegas a la puerta, de una puerta de nave industrial, realmente... o sea, dices... ¿Qué va a haber dentro, detrás de esta puerta?

## **1.2 Entrevistas sobre el Centro de producción Primary en Nottingham**

### **1.2.1 Entrevista a Niki Russell sobre la gestión y creación del centro de creación y producción Primary**

Interviewer 1: Then the question is what was your initial motivation to set up here and not elsewhere? If there are any specific [features 0:00:09] in this area that attracted you in particular, or was it a random decision?

Niki Russell: Okay. So, this is Primary. I'm Niki Russell. I was one of the founders of the organization and now work for Primary as the programme curator. The journey to creating Primary was one which took place over several years, so the form that it was going to take and where it would be located has gone through several different variations. So, in many ways, the locations that we find ourselves in now where Primary is located is in some sense random. We didn't specifically set out to find a building in this particular location.

The motivating factor to do with setting up the organization was to do with trying to create a studio environment in Nottingham which was secure in the long term. So, having been involved in setting up various other studio organizations in Nottingham, many of which have emerged, lasted a few years and then ceased to exist usually because the building has been taken away or knocked down, the motivating factor was primarily to try and find a location where the building was going to be secure in the long term.

So initially the idea was that the building would be artist owned, which isn't ac-

tually the case in the building that we're in, but we have a 30 year-lease on the property which gives a length of security. So, we perhaps looked at five or six different locations, different building options at different points in its evolution. So, to begin with, we were looking at renovation of a building, then we looked at a new build option, so starting from scratch, then we looked at buying another building, then we looked at buying another building, then we looked at taking this building on a lease, so it went through various different steps.

Interviewer 1: I have to continue this.

Niki Russell: Sure.

Interviewer 1: What is your organization's relationship with the neighborhood, if there is any...? Let's change. How many people are you in the organization, managing the organization [and the building 0:02:56]? And what type of people?

Niki Russell: Okay, yes. So originally the organization was a loose consortium of different individuals, so individuals that were involved in other studio organizations around the city, so there were five people who began the project and carried the project through to the point at which we took on this property. But part way through that journey the structure of the organization formalized, it became a company and then it became a charity. So, the five individuals became board members for the organization, so directors of the company, trustees of the charity, at which point it began to bring in other people to be involved in it.

So, the board expanded to include other people who hadn't been involved in thinking through the initial idea for the project. So, the board expanded to eight or ten people, so the original five people plus four or five other people who came on board with specific skills, or specific sets of networks that they could bring to the table. So it existed as a board up until the point we signed the lease on the property and secured a grant towards setting up the property at which point we employed one member of staff, a development director who was employed for the first two years of the building operating.

Last year, we secured a second grant which was towards programme within the building at which point we employed two further people, so a development director, the programme curator and the engagement curator are the three members of staff, and then there is still a board by the nature of it being a company and a charity there has to be this kind of structure.

Yes, originally the people that initiated the idea were all artists but gradually the board has developed to be made of half artists and half other people generally involved in other types of arts activity, but people who run other arts organisations, people involved with universities, yes, with different kind of backgrounds.

Interviewer 1: When did the project start?

Niki Russell: The initial conversation took place between myself and one other artist in 2003.

Interviewer 1: Wow.

Niki Russell: We held an open meeting in late 2003 where anybody who was interested in developing the idea could become involved, so initially it was a very open process whereby anybody that wanted to be involved in taking the project forward could be. Initially, there were perhaps 12 or 14 different people from different studio groups or independent artists in the city, and gradually over the first-year people realized that it was going to take quite a bit of time and also quite a bit of commitment. That group gradually reduced down to a set of five people who have been involved since the very start through to taking on the building.

Only one person now who was involved in starting the idea is now on the board, so the other four people, myself included, I stepped down from the board and now work for the organization and three other people have left the board, one of whom has a studio in the building but isn't involved in it in another way.

Interviewer 1: Excuse my English, but when you say 'board', what are you referring to?

Interviewer 2: [Conversation in foreign language possibly Spanish 0:07:07 - 0:07:15]. Is it a committee, the board?

Niki Russell: Yes. It's basically a legal requirement in terms of in order to set up a company in the UK there has to be a board, so it's a set of individuals that take legal responsibility for the organizations. So, if anything were to happen financially or in some other respect they are ultimately responsible for the organization and then as a charity you then have trustees of the charity. So everybody on the board is both a director of the company and a trustee of the charity and they are legally responsible for the organization.

Yes, it's a legal requirement. Yes, the decision to set up in that way was largely driven by gaining the support that we needed in order to take on the building. So as a company and then as a charity it was easier to form the partnerships and relationships that were necessary and then some of the funding that was secured to start the organization in terms of when we physically took on the building is only available to charities. So, it's these kinds of steps that we went through in terms of what was necessary.

Interviewer 1: Because \_\_\_[0:08:39] between the situation in Spain and the situation in England regarding to people organizing, coming together to do something like this. I find it very difficult. We find it very difficult in Spain to organise, to associate and there is a gap between the associations and the enterprise or \_\_\_[0:09:13].

Interviewer 2: There is business or enterprises but this kind of \_\_\_[0:09:26] becomes the different legal agreements that perhaps can facilitate these things or perhaps you know really well the law to find what will help you to initiate or to facilitate the...

Niki Russell: Yes. Like there are lots of other studio groups, or artist led spaces that aren't companies and aren't charities and they've chosen not to do that because it provides an amount of certain extra work in terms of paperwork, in terms of submitting things, in terms of the accounts being checked by an accountant etc. etc. that mean that certain people choose not to do that.

But as something reaches a larger scale and the building is owned by the city council, so seeking for the city council to offer us the building in the long term, being a formal company assisted in that process. Then becoming a charity assisted in both fund raising in terms of who we can go to receive grants from.

Also, as a charity we get savings on various things in terms of business rates, for instance. So, on the building, if you were a business you would be paying a lot more money than we're paying for the building, so we get an 80% discount on what that is sort of thing. So, these kinds of formal structures whilst they add a level of work allow us to operate in a way that wouldn't be possible if we didn't have that structure.

Interviewer 1: So, I know a project in [Pamplona 0:11:25] and in London which is similar in what they would like to do but completely different in the relationship with the institutions. They are working with no relationship at all with the institutions, so some of them are occupying [the buildings 0:11:46] so it's going to happen, a great crash when they will look for [the responsibility 0:12:00]. So, I'd like to show them this project and I'd like to find the way to... Anyway, I was thinking of this. The building is similar, and I was thinking as well...

Interviewer 2: It's in a school too.

Interviewer 1: It's an old monastery, the one in [Iruña 0:12:17], it's an old monastery. It was going to be [knocked down] so they went into there, this was after \_\_\_[0:12:32] May 15th, the Spanish revolution. They are in that building and nobody knows, well, most people know but the people in the council don't know they are in there. The case in Pamplona is an old school and they have an agree-

ment with the owners of the building, so it's very different, and that was located in the middle of the high speed train \_\_\_[0:13:16].

Interviewer 2: The layout.

Interviewer 1: So, they are sure they can be there for the following eight years, and it might be more. But it's very different because they don't have the relationship with the institution. Anyway, I'm going forward.

Yes, I wanted you to tell me about the type of people who are here. One type is the people who are organising the building and you have the rest of them are artists. What type of terms are they long, or it's different periods? Or if they come in a group, as a collective or not? Because in Spain it happens that in certain \_\_\_[0:14:18] you cannot go as a group because it's just dangerous. Also, if you can talk about the timetable, the \_\_\_[0:14:29].

Interviewer 2: Kind of building, the access to the building, yes, access to the building.

Interviewer 1: Because in the centres in Spain you have a timetable where you can only go until 10:00 at night or things like that. [There are differences I know, maybe, that I'd like to know 0:14:48].

Niki Russell: Okay. So, the intention for the space was to have it open, an open application process in the initial period. So rather than knowing in advance who was going to move in. The people that were involved in setting up the space could have chosen to set it up and bring all of the artists that they already knew and that they already shared spaces with etc. etc. But the intention from the very beginning was that that wouldn't happen, that it wasn't about a specific set of people setting up a space and getting spaces.

It was about setting something up for the city that then there would be an open application process whereby anybody could apply to take a space in the building. With some kind of restrictions on that to do with the space has within its constitution, or within its description of what it aims to do is to support contemporary visual art. So, anybody applying to take a space in the building has to identify themselves with that, so that have to make a case for how what they do relates to contemporary visual art.

So, it's not a very pinned down idea in that there are people in the building that work with sound, for instance, and obviously sound isn't visual, or it isn't in certain respects. So, the majority of people in the building are artists, contemporary visual artists, but there are people that fall outside of that bracket, so there are art

collectives that have taken studio spaces within the building, so groups made up of two, three, four individuals.

There is also a graphic design company based in the building, and the reason that they're there is that they predominantly work with artists and artist organizations, so working within contemporary art but as a graphic designer. There are also people that predominantly are writers or performance makers, kind of theatre, live art performance makers, so there are people that might not easily fall within that kind of category, but it was for each person applying to take a space in the building to make the case as to why they should get a space within the building.

So, everybody that has a space in the building made an application. The application had, I think, five questions and the five questions related to the kind of content of their work. So, the content of their work, the second question, maybe related to what they were doing, so projects that they were working on, relationships that they had in terms of commissions or galleries or what they were working towards, so to get a sense of that.

The third question was perhaps kind of more around a critical context for their work, how they positioned that within a wider cultural field. Then the fourth and fifth questions were, one, "Why do you want a space in the building?" I.e. what can the building do for you over taking a space in another building in the city? And finally, "What did you want to give back to the building? So how did you want to contribute to the overall culture of the building?"

So, the intention was that anybody taking a space in the building shouldn't see it as a closed off environment where they had their space and they made their work and then they didn't have any relationship to anything else that went on in the building. The sense that it was in some respects a community of artists and there was some overlap between what different people were doing in the building.

So, there were maybe 80, 90, 100 applications and I think there are 30 artists or artist groups based in the building, so there are more people who wanted to take space in the building than there is space to provide. So that's a good thing in some senses in that it shows there's a demand for the space and also the potential that at some point in the future the building could expand in some way to provide additional space and house more artists. Generally, that meant that the level or quality of the artists that were selected was quite high in the context of what is happening in Nottingham at this particular moment in time.

Also, the open application process meant that I think that more so than in certain other studio spaces in the city, there's a greater diversity, particularly maybe

around age. A lot of studio groups in the city are perhaps of a particular age range because either a group of people have graduated from university and set up a space together, so they're all 21, 22 or a particular age. Or they're a set of people that have worked together for 20/25 years, so they're of an older generation.

But in the building, there are people, not recent graduates, but across a whole range of ages from mid 20s up to 60s probably, I guess. And there is quite a diversity in relation to what people make as well, which I think is quite interesting in terms of from what people might consider to be traditional painting, sculpture etc. through to photography, film, digital work, sound, performance, working with other people to make work. So yes, more or less every type of work is represented to some extent within the building, some more strongly than others.

Once people are accepted, once they've had their application accepted, then they go through a process of determining what kind of space they want. So obviously, that was easier at the beginning because all of the spaces were available, so there was a space that suited everybody's requirements, whereas now if people are selected there are limited options as to what spaces are available within the building. So sometimes people are accepted to join the organization but there isn't a space that immediately suits their requirements, so they are on a waiting lists of sorts, so they are waiting for other spaces to become available within the building.

Interviewer 1: What about the programme? I mean, you have a programme for an audience?

Niki Russell: Yes.

Interviewer 1: Do you have a [line 0:22:37] in the programme? Or how do you create and construct that offer? Are you thinking also in certain types of people? Or is it the other way around? Is the programme first and then is it the audience?

Niki Russell: Okay. It's probably worth mentioning that since we moved in three years ago, there was an initial kind of two-year period where there wasn't any formal programme developed by the organization. So, there was still a programme within the building, but it was more of an informal programme that came out of the artists that were based in the building, self-generated activity amongst residents, and also partnerships with other organizations.

So, within the first few years it was much more driven by what people who were resident within the building wanted to see happen, or people contacting us about using the space in some way. So as an organization there wasn't such a clear direction as to what that programme was, it was more about utilizing the spaces that were available in the building to try things out. Yes, that was largely down to finance or capacity in terms of there wasn't money for a programme and there



wasn't anybody who was responsible for developing that side of things.

So, it was only in September of last year when we developed an idea for what the programme might be in the building, we submitted various funding applications to support that proposal, and they were successful and therefore the development of that programme began. It officially launched in May of this year, so it has only been quite recently.

The focus of the programme is on the production of work. So rather than just being about the presentation of work, it's about how does Primary support people to make work? So as a studio organization where there are 30 individuals making work within the building, we wanted the programme also to be reflective of that idea of production of new work, not just being about presenting existing work.

Also, another running theme is this idea of making visible the production of contemporary visual art, so this idea of how do you open up the processes of producing things? So, at what point is there an audience or a public for what is being made? And how do you open that up? What are the mechanisms for doing that? There are a number of different programme strands and each programme strand has different motivations in terms of how decisions are taken about which artists we work with, where the work takes place and who the audience might be for that work.

Predominantly, the starting point is the programme rather than thinking about meeting a particular external demand in terms of having an audience in mind and then making the work for it, but there is a strand of programme which is specifically about how do we commission work outside of the building as well? So, in the public realm. Therefore, there's an immediate connection to people.

Within the building, people obviously have to choose to come into the building to see the work, but if you go outside of the building then that has a different relationship to a set of people and we have been interested from the outset to think about what is the location that Primary is situated within? So, it's a residential area rather than being in a city centre or an industrial kind of area, so we're surrounded by people that live here. What does it mean to have an art space within a residential area, or in this particular location? How does it relate to the people that live around it? But that isn't the sole focus or the sole purpose of it. It's just one way of thinking about what you do within the building.

Interviewer 1: I'd like to check if everything is okay.

Niki Russell: Sure.

Interviewer 1: Because this machine is not recording.

[Aside conversation with background noise 0:28:09 - 0:28:35].

What else? Okay, so we've talked about the programme, the public and the organization, the founding, which means that relationship with the institutions as well. I think we just have left one thing, or a couple of things. I don't like to extend too much. One would be the characteristics of the space, because when I was talking to [Vilen 0:29:15] we were speaking, and she was telling me, "Primary, Primary," and I thought it was some kind of... at the university and then she said, "No, this is a school." So, this is very important to know. So yesterday when we came I realized, "Oh, my God. Okay, this is no school." So, this is a very important thing to talk about.

The other one, we can talk about it later if you want to, is just about the city itself. Okay? So, it's all the time the context. And a third one, that would be if you're happy with the development of the idea. In the question was something like if you feel that you have achieved your initial objective, or if it has changed.

Niki Russell: Yes, okay. So, the first one was about the building itself.

Interviewer 1: Yes, the characteristics.

Niki Russell: Okay. So, the building itself is a 19th Century former school building with various additions that have been made to it over the last 100 years. So, there's an original building, there's an extension to the building, there's a 1960s prefabricated building out the back, and there's an old caretaker's house which is kind of attached to the side of it.

The spaces themselves lend themselves quite well to the studio environment, the fact of all of the classrooms that lead off the corridors within the building, it creates lots of individual spaces. I think they're pretty ideal kind of studio environments in terms of the scale of them, in terms of the light within them. Obviously, they all vary, each room is different, but compared to other studio environments I'm aware of in the city and also across the country, as spaces I think they've got a lot going for them in terms of their physical nature.

I think some of the complications to do with the building come in relation to then where the programme is located within the building, because the spaces that have been left for the programme are the former halls within the building which are large spaces that also function as corridors within the building. So, they're not self-contained spaces so they have this sense of people always passing through them. So, they don't function as gallery spaces which is just the way it is, sort of thing.

They also bring challenges to them about how you use them in relation to installation or exhibition or in relation to events and talks etc. How do you use those spaces in relation to how the rest of the building is being used? Because they are spaces that other people are moving through. So, the building has a complexity to it that sometimes makes certain things quite challenging to do with how you develop a programme within the spaces, how you think about security or access to the building and things like that. So, there are things that provide challenges within the building.

Also, the building is quite large in scale and there are still parts of the site that are not really being used, so the '60s prefabricated building at the back of the building is kind of used but not fully used. That's because it's in very poor condition. So, one of the things is around pulling that down and building a new building to create more space. That obviously requires obtaining much larger amounts of funding to be able to do that.

Also, there is quite a large outdoor area to the building as well. So, it feels like almost at the moment we haven't really taken advantage of the full potential of the site in that there are these other spaces. You look around the building and you think, "We could do that in relation to this particular part of the building," but there's this whole array of different things that you could do and it's about money and time to be able to develop any of those aspects.

So, it is this kind of gradual evolution of the building, so a little bit at a time is developed. So, we took on the building, the first year was doing some refurbishment. The second year was artists moving into the building and beginning to use the studios. The third year is moving towards the development of a programme within the building and that will itself be an evolving thing. So, a two-year period of programme will begin to gradually modify the structure of the space, so the programme itself will begin to develop what the building is in terms of physically develop it in terms of what the spaces look like.

But also thinking about how the building is used, so if you have a programme in the building then what does that mean in terms of what the building is and what the life of the building is, and how it is used etc.? Also, then there are all these further steps to do with, say for instance, the old caretaker's house, raising money to be able to refurbish that, to think about having an international residency space, so there's another aspect of what the building is. Or completely developing the outside area so it has more multipurpose use, so it's in use in a variety of different ways. Further on the horizon is this idea of building another building on site so that that has workshops, or more studios, or live/work spaces.

Yes, all of those options, it's that kind of thing of there are all of these things but having to take it a piece at a time and testing the water, as it were, as to what works, what doesn't work and that then determining what you do next. So, the

artists in the building have changed over the last two years, people have come, some people have left, new people have arrived. So that's artists deciding whether the space is right for them, or whether they're using it. Now the programme is beginning to test the space in terms of what is right for the building, what kind of programme is relevant to do in terms of what's the balance between exhibition or performance or talks or other events? And where are they situated within the building? And who the audience for those things are, because at the moment there isn't a large passing audience, there aren't people coming in through the door on a regular basis.

People more regularly come for specific events, so an opening or a talk or a tour, so in many ways the programme is structured around events at the moment, although there are these elements of installation or exhibition and the building is open, but the audience for that is quite small. Obviously, over time that may change in terms of it becoming a more recognizable feature, recognizable for the people that live around here, but also recognizable in terms of the arts community in the city, in the region more widely.

Interviewer 1: The second thing I was going to say, yes. We have left the associative culture, if that makes sense in English.

Niki Russell: I was going to ask you what you meant by that.

Interviewer 1: Okay. This was a question I was doing to these two areas I interviewed because I thought in the \_\_\_[0:30:03] [country] also there is a tendency for people to meet up and to associate. It has got a political connotation. [It's covered in 0:38:39] \_\_\_ where I am living now, there was a very big tendency of people going together or [putting] together to those things. So, this is what I was saying about associative culture. I don't know if you have a word in English to say association, or maybe it's another type of thing, but it's like...

Interviewer 2: It's getting together, it's working together.

Interviewer 1: It's like the [controlling of individuality 0:39:13]. If people are used to looking for another person to [rise] things, or if it is more common to find people each one working in an isolated way and there is a resulting moment when people get together. How do you think the tendency of working that is in Nottingham?

Niki Russell: Okay. I think that within Nottingham it's largely like anywhere else in the UK in that often when artists think about setting things up they generally do that with other people in that it brings a different set of ideas together, but it also brings a greater capacity to achieve something, I think. So, in many ways, there is kind of associative working for pragmatic reasons in terms of achieving

something.

So, with Primary as an example, Michael who was the person that initially had the conversation with me, initially he had conversations with funders as an individual, so he was kind of trying to do it on his own, and a lot of the advice that he got was to think about how that connected to other things that were already going on in the city. So, the advice coming back to him was to connect it up, which then led onto it kind of involving other people and opening up to wider connections.

I don't think that the project would have happened if it wasn't for all five people that were involved. Although certain members of the five did more in terms of perhaps gave more time to it, or had more of a role within it, each person brought something different to the process. And there were moments within that journey where that individual was important to that thing continuing, especially through these cycles of disappointment.

So, if you've tried to achieve this thing and – as we did a number of times – we've raised money, we were about to secure a building and then the building fell through. On a number of occasions then the money was given back. So, you've gone through this process, you've almost got there and then it's kind of fallen apart. I think it's very easy at that moment to give up and to just stop, and I think that that is something that had happened in Nottingham previously to us trying to develop this idea.

So, talking to people who have lived in Nottingham for longer than I have, there have been other groups of artists that have tried similarly to set up something that had a long-term security to it. They have tried, almost done it and then it has kind of fallen through and then it has stopped. So, I think there was something about having this particular set of people together that when something went wrong, there was always somebody who was willing to push it on in terms of trying again or putting a different perspective on it in terms of how we might do something.

From a personal perspective, I have always collaborated with other people both in terms of pragmatically, in terms of organizing building-based organizations, but also organizing projects and festivals. But also, as an artist, I have worked in various collaborations to make work, so in a nonpragmatic sense in terms of simply the content or the concept of the work, the idea of collaboration and the idea of working with other people as being an important element of that way of working. So as individual, it's something that I'm very familiar with in lots of different ways.

Since I came to Nottingham, it seems like there have been more and more groups of people that have begun to come together and start projects. So, when I first lived in Nottingham there wasn't a great deal of artist lead activity happening in

the city, or what was there was fairly invisible in that there were studio environments, but they never did events or there was no publicly visible element to it.

So, when I moved here, I set up a space with a number of other people and then every few years since then there seems to be a new space, or a new group of people coming together, which often it has been people emerging out of the university. So, people at university seeing that other people are setting things up together which gives the sense that it's possible. Also, I think that in England more widely, there was a kind of peak of activity due to funding.

So, when I first moved to Nottingham shortly after that, more money was all of a sudden more available within the arts which made it a lot easier for artists to self-generate spaces and projects because there was money out there that you could apply to, and you were successful in getting it. So that generates confidence and it also inspires other people to try things out. So, I guess we're on a downward slope at the moment where it isn't quite the same. So, it will be interesting to see whether that means that there are less people that choose to set up spaces and do programmes and projects in that way.

Yes, it seems like often these kinds of things are quite big associations to begin with, lots of people involved and quite often they reduce down quite quickly to three or four or five people that want to stick with something and develop it, because often to do things takes longer than you might initially expect. It depends what it is.

There are a number of projects that I can remember, ones that I've been involved in and that I've seen other people do in Nottingham that have been very spontaneous and very impromptu and they were never meant to have any longevity to them. They were meant to happen and then they'd disappear again. I think that that is equally as valid as something that exists for a long period of time, but I think that the reason for setting up Primary was that this thing that had longevity didn't exist in the city.

I think that in lots of other UK cities, there is much more of a history of artist led culture that has been around for a while, so it's just to create that diversity, or that array of different things that have different lifespans, different reasons for existing, different ways of operating.

Interviewer 1: Okay. Which of the other groups of artists do you have the relations with, being the curator, or as an artist?

Niki Russell: Yes, okay. So, there are a number of levels to that, I guess. Within Nottingham, Primary is beginning to have a close relationship with two other studio spaces in the city. So, One Thorsby Street and Backlit, together those

three studio groups form the New Midland Group, which is a loose association of the three organizations, trying to think about how those organizations can work together to support themselves. But also, to support each other achieve more and also to think in the long term how they can support artists more widely within the city. So, what might the three organizations be able to do together that they couldn't do individually or separately?

So again, I guess it's another level of association, so each one is an association and then associating with each other, and how does that achieve something that isn't possible not doing that? From a programme and a curatorial perspective, I'm trying to connect Primary with other organizations nationally and internationally, so other spaces that I think are particularly interesting in terms of what it is that they do generally around programme, but with some cases of overlap between programme and between residency or studio environments.

So, yes, those networks are beginning to emerge and hopefully they will lead onto more formal relationships. So, one example of that would be with Wysing Arts Centre, they were invited to be involved in an event that happened here, but then we may also collaborate with them at some point in the future to do with co-commissioning work. But then at the same time, there's a collaboration between the artists that are resident at Primary and the artists that are resident at Wysing looking at resident artist collaboration between the venues. So, forms of collaboration can exist at different levels within that, and hopefully as you begin to develop relationships with other organisations that leads onto further opportunities in the future.

Interviewer 1: Okay, so I think we are almost done. I just have one thing left that was if you think you have achieved your objectives, and also I'd like to invite you if you'd like to add something, or ask something \_\_\_[0:50:34].

Niki Russell: In terms of achieving the objectives of what we set out to do, I don't think we have achieved them as of yet on a number of levels. I think that once the programme is up and running and has a history to it in some sense, so maybe after two years of there being a programme within the building, that will be one thing in that the intention from the outset was that it wasn't just a studio environment, but that the building was open publicly.

So that was important that there were other people coming in and out of the building, so having that develop over this year and next year, that will achieve one aspect of we intended to do. So that will mean that we have a building, it's functioning in relation to studios and in relation to resident artists, and it's also then functioning in relation to programme and in relation to other people coming into the building. So that will achieve one aspect.



In that sense, at that point you might say that it has achieved its objectives. I think there's one aspect that's perhaps lacking within that and that is about ownership. So, one of the initial objectives was that the building would be owned by the association or by the organization so that it was secure in the long term. At the moment, there isn't a clear route to which we achieve that aspect. It is still very much there as something that we're looking at and figuring out how we go about doing that. It's written into our lease agreement that we can buy the building if we are able to raise the money. So, it's there in theory, so ultimately, it's about finances again, how we raise the money to be able to do that.

Then I would say on top of that is that you never really achieve what it is that you set out to achieve because in the time that it takes you to achieve it, you expand what it is that you're looking to achieve. So, being based in the building, you're constantly thinking about what are the other things that you could do? So, in particular this element of how do you make full use of the site as a whole? How do you utilize the space? But also, I think something is about how do you get to the point where you feel that all of the building, all of the site is being used as much as it can be used? So how do you make it not seem...? Yes, used in a number of ways as well in terms of just that sense of it not sitting empty, that idea of unused potential.

Interviewer 1: One second, I need to think of something. We're about one hour now. So, the [time is going to end].

[Aside conversation about the recording device 0:53:48 - 0:54:15].

So, this is again we have time to talk. Would you like to talk about your experience, something you think would be remarkable to say? Maybe as an artist?

Interviewer 2: It's kind of just that having a studio is key to develop practice in a sense, and coming here, having a space, working there and meeting other artists, having conversations. So, all of these different things have been really helpful for me and also kind of things that have taken place in the building where we have exchanged ideas, discussed stuff, so these are important things.

Yes, I guess as an artist in relation to my own practice, I also think it's really interesting to see what is going on, how things are developing, changing, I find that extremely interesting, yes. I guess for me what is quite fascinating is that artists have taken a role to initiate the project and what you are mentioning just now about owning the building, because that means that there is a sense of controlling the space at least kind of, okay, we can use the space in comparison to other \_\_\_[0:56:33] perhaps the places are owned by institutions, so they can make decisions and so on.

Interviewer 1: Do you have [a card 0:56:53]? Because we will have to record the voice even if there is five or ten minutes.

Interviewer 2: I've [got one card, yes].

Interviewer 1: You have? [Can I use it?] Are you happy? Would you like to add something?

Niki Russell: No, no, unless there's something specific that you feel hasn't been covered.

Interviewer 2: Can I ask you a question?

Niki Russell: Yes.

Interviewer 2: \_\_\_[0:57:24] was based in \_\_\_ thinking what could be necessary, but also I guess perhaps there were \_\_\_ or other places and trying to decide what could work. How was that done? Does that make sense? Or do you know what I mean? The \_\_\_[0:57:56].

Niki Russell: The what?

Interviewer 2: The \_\_\_, the decisions on the development, how much were you looking outside? How much were you looking to other places? Do you know what I mean?

Niki Russell: Yes. Each person involved in setting up the space had different experiences of being involved in different studio organizations previously. So, everybody brought with them a different set of experiences to do with what worked and what didn't work, so that was a basis for it. But then also in addition to that we made several trips to go and visit other examples both in the UK and also outside of the UK to look at the way that different people did it.

It wasn't so much about finding a perfect example and then trying to mimic that example. It was more building up this wider picture and then deciding what worked in relation to what you knew about a particular place, because it is very place dependent. What we found was that artists' experiences in Nottingham aren't the same experiences as in another city in the UK to do with what the artist led culture is within that city and what people's expectations are.

Because the artist led institutions in that city are so established, people almost accept these things as being the things, so there's less self-generated kind of elements. There are also things to do with cost and expectation. So, Nottingham

has a pretty low rental level and there's an expectation that rent is going to be cheap for spaces, but there's also an acceptance that the spaces aren't going to be very good, or they're not going to be very secure. So, people are used to paying not very much money but for not very good spaces, whereas in other cities there's, again, more formally established studio spaces which means that over a period of time artists have become used to studios being like this and paying this amount of money for them.

So like things to do with just about how much do you charge for a studio space? You look at other examples across the country and their pricing structure just wouldn't function in Nottingham in that it would be far higher, you would be charging a lot more than all of the other spaces in the city, and people wouldn't be able to afford it, or wouldn't think that they can afford it because they're not used to spending that amount of money.

But then, yes, there has been I think over the last 10 or so years - and perhaps also historically but I don't know so much about it - there has been a genuine, in Nottingham, people emerging and making things happen, so there's a bit more kind of... In some cities around the UK, sometimes it feels a little bit static in terms of everything is a bit rigid and formalised and sometimes...

### 1.2.2 Entrevista a Tom Godfrey sobre su galería en Primary

**00:00 Tom Godfrey:** Okay.  
[foreign language]

**00:06 Izaskun Etxebarria:** I normally cut the questions not to repeat. But I'll tell you, because I don't know if you remember. More or less, the things I want to talk about is... How should I tell it? Management, relationship with the institution, yes or no type of... No, I think I have to read a bit, because I'm going to mix it up. The first thing I need you to do is to introduce yourself, "I'm blah, blah, blah. I manage this. We are here," and then what's your motivation for being here?

**00:49 TG:** Okay, do you want me to answer both of those things together? Okay, my name's Tom Godfrey, and I am currently the Director of TG, which is a gallery situated here at Primary. I also work as an independent curator, and I have worked as an artist and graphic designer, and a few other bits and pieces as well over the last 10 years. So, I graduated in 2004 from a BA in Fine Arts. Quite quickly, myself and some friends founded an artist studio here in Nottingham. And very, very quickly, we identified the sort of empty office spaces which we decided to open a gallery within, and the motivation for that was really, we were dissatisfied with the art scene that was in Nottingham, and we felt like if we were to work here

in Nottingham, we wanted to have something a bit more going on, I guess .

**02:01 TG:** And I think Nottingham was very much... It was this kind of ideas... It was very much kind of quite inward looking, it was almost Nottingham artists having exhibitions in Nottingham spaces, and it was very much looking within itself as opposed to really trying to position itself within a national or international context. So, we opened the gallery, but we decided that we would not show anyone from Nottingham at the start, we wouldn't show our own work, and we wouldn't show anyone from the studios which were surrounding the space. So, we received some initial Arts Council funding to do up the gallery and do some travelling, and do some studio visits, and new programs. And the idea was to just try and be as ambitious as we could, invite artists whose work we liked, and then just do that.

**02:50 TG:** So, we just situated there, we integrated the program, and then opportunities started to come our way in terms of being invited to do art fairs. Maybe there was a slight look to how we did the gallery that maybe people sort of felt like maybe it had a commercial gallery certain aesthetic to it, but that certainly wasn't necessarily the intention. But we always believed in a certain professionalism and try and do things on a decent level. So, we started to art fairs, we started to sell certain artist's work. And we did that for about five years, and we gained some really good... We have some really nice pieces of press which came out, and we got a good name for the gallery.

**03:41 TG:** We did have a conversation about turning into a commercial gallery, we decided not to because we were all still making our own work and doing our own projects. We also felt like we wouldn't do a good enough job, and we felt like there was other galleries, young galleries which were starting to represent artists, we felt like they weren't doing a good enough job for their artists. And then thinking if you don't do a good job, you can hold artists back, and you can actually restrict careers. So, we had a big conversation about it, and we decided not to do it.

**04:16 TG:** And then we finished the gallery in 2010, I went up to Glasgow for two years to do my MFA. So, it was an opportunity to focus on my own work, which I hadn't been able to do really solidly, so for two years, I just made loads of work in a studio, had a really, really good time, and then moved back to Nottingham and decided to stop making my own work altogether, quite quickly in a way. I always felt like I was gonna open a gallery one day, but I didn't think it was gonna be as soon as three months after I graduated from my MFA. But, felt very strongly about it. And then, yeah, actually, the gallery was opened probably about a year, 18 months after that initial decision.

**05:03 TG:** But also, during the time that I was running Moot, I ran a commissioning project called, "Keep Floors and Passages Clear," which was situated around a

health and safety poster, which was in the foyer of the building which we moved into when I was running Moot. And I invited artists to make posters in response to this original poster. I did it for about three years, and it got invited to be shown at White Columns, in New York, which is a really lovely place for it to go to. And then I've just found out about two weeks ago, that the Arts Council England purchased the project for their permanent collection, which is a really, really nice thing.

**05:47 TG:** I also run a project called, "Marble Dreams," as well, which I don't know, you may or may not know about. Which was a project, basically again, it was like a publishing auditioning project, where I was inviting the artists to make the work for me. So, I did that for many years... Well, I've done that since 2009. Yeah, but all those projects have kind of now come to, I've kind of stopped a lot of that stuff to focus on doing it in galleries. So, that's really where I'm at, now.

**06:20 IE:** Good. Well... [chuckle]

**06:24 TG:** That's probably a bit of a long answer, too.

**06:26 IE:** No, it's good, because there is a lot of information I will have to review, and think about it, because for me, it's a decision. And you might have answered to many things I have in the script, so it's perfect.

**06:37 TG:** Yeah, yeah, yeah.

**06:40 IE:** Because this is not an association, you have said things about the area, and Nottingham, and this is contextualized..

**06:52 TG:** But Nottingham has changed quite a lot, as well though. What it was like back then, it's quite different now. We opened the gallery in 2005, so that was nearly nine years ago, the first gallery, not this gallery. So, a lot has changed since.

**07:06 IE:** Okay. So yeah, it would be nice if you could talk about that. Because we have to remake all this. Okay, so what is the evolution of Nottingham, of this area relating to the social situation, political, commercial? Or in which sense do you think this has changed?

**07:28 TG:** I probably won't pass too much comment on political or social change in Nottingham, maybe I'll just keep it within the insignificance of the local arts scene in Nottingham, maybe. But maybe that reflects on wider change, possibly.

I think, maybe when we decided to do Moot, there was a lot of emphasis put on festivals, and temporary events in Nottingham, so it was things that would happen for two weeks a year, everyone would get very excited about it, and then that would finish and then that would go, and there wouldn't be any kind of infrastructure left, or there would be a very temporary infrastructure put into place, and it would operate quite nicely for two or three weeks, and then it would go, and then there wasn't anything left

**08:21 TG:** So then there was also this pre-occupation with Nottingham artists having a very local... Becoming a very local scene. So, Moot was about having a permanence and a consistency, so basically there would be an exhibition opening every six or seven weeks. There was a continuous program, and the gallery was meant to be in place, and be there for four or five years. So, when we opened that, there was also a number of other exhibition spaces starting to come about, and also, they looked at what we were doing in Moot and decided that they were gonna do their own projects as well. So, Backlit started up, we moved out of the first building we were in, and they moved into the space which we had. So, they started to run an exhibition program. And there was Tether, as well, which was another art group which was based at Primary for a time, as well. They run an exhibition space and starting to [09:16] \_\_\_\_ do their projects. And then there was other projects, Exit Here was another group. There was obviously Reactor, who you've probably heard about, Niki was obviously... They pre-date Moot, they were around a long time beforehand, but they weren't so much in gallery space. Again, they were, a performance-orientated group. So, I guess we were doing that.

**09:43 TG:** So, the art scene started to become a bit more solidified, there was more stuff that was happening, and there was a consistency to it, there was exhibition programs which were happening, and you could go to Stanton and there'd be two or three things to see, and it was kind of exciting. And then Nottingham Contemporary obviously opened, there was quite an interest in the lead-up to the actual building opening, there was an off-site program as well. So, there was these things which were happening, and Nottingham Contemporary were hosting projects. At Moot, there'd be an artist talk, or something. So, we were starting to tap into this quite ambitious exhibition program, a very international-focused exhibition programme, which was what Nottingham Contemporary were bringing in. So, that became quite exciting, that there was this ambitious, critical base level that was brought into Nottingham, which was Nottingham Contemporary, which felt like a solid platform in a way, that was there, which was here, and things could build further off that. And I think that's what Nottingham Contemporary did.

**10:51 TG:** Yeah, so again, that bought something else, and it also raised the levels again. We as Moot, we started to question our relevance to the city. I think when we first opened, we were really new, there was nothing else like us, but our exhibition program, some of the artists weren't far off from what the artists at

Nottingham Contemporary, similar career positions at some stage. So really, our importance to the city had changed, so to speak. So, that was another reason why we decided to close, I think maybe we felt like we weren't as essential to Nottingham as we originally were. Maybe Nottingham Contemporary was really kind of doing a lot of those things which we were kind of wanting to do at the start. And now, me running this gallery, I don't think this gallery as a model could potentially, really would have happened back in 2005. I think it needed Moot, and the Tethers, and Backlits, and Nottingham Contemporary. And now, this sort of model, and this sort of idea, maybe of a gallery space which functions in a bit more of a commercial sense feels possible now, it doesn't feel as crazy an idea in a way, that this sort of model can succeed here in Nottingham

**12:10 TG:** So, a lot of stuff that's happened over the last 10 years, which has really kind of led to now, meaning that certain things can occur in Primary as a whole. I mean over for the last 10 years, there's been lots of studio groups which have had to exist on a six-month rolling contract, and it's still the case at One Thoresby Street, they might not be around in six months' time. And it's very hard for them to be permanent. Whereas Primary is 30 years, and the idea is they want to buy the building within those 30 years, so that feels amazing, I mean that gives a whole other professional level. That communicates to the authorities that artists are professionals and they need to have office space in a way, like companies do. So, that does something as well.

Comenta la precariedad de los contratos de los estudios de artistas y que esa es la razón de que se hayan unido para entrar a Primary y quieren adquirir el edificio en un plazo de 30 años.

**13:05 IE:** Yeah.

**13:06 TG:** So, a lot of stuffs happened over the last 10 years that kind of led to now, and what feels possible in Nottingham

**13:13 IE:** Because at the beginning of our conversation, I was thinking of the relationship to the space that everyone has, all of us have a position, an ideal position, or a physical position. So, I think I'm understanding, because I do know the scope of the things you're telling me about, that some years ago, the scenery was more ephemeral, and maybe it was related to the public space. And now you're looking for places to settle down, in a sense, your artistic practice. So, I'd like to know, and maybe when I tell you a way I'm thinking of then doing this visual documentation, I was thinking I should find a documentation about that past to talk, to illustrate what you're talking about, maybe?



**14:14 TG:** Yeah, yeah that's fine, yeah.

**14:15 IE:** And I'd like to know your impression about that time, in relationship to this one. If there is something you haven't said, because I think I understood that life is something that makes us change our position of physicality... I don't know how to say it, it's like some existence, no? [14:40] \_\_\_\_ about that?

**14:40 TG:** Yeah, yeah. I think what you're saying, I think using that word, kind of ephemeral, it was quite... Yeah, I think there was less permanence definitely, 10 years ago, in a way, and there wasn't this... I mean you could go back, actually, to the 1970s, where there was a group called the Midland Group. The Midland Group were... I don't know, it's kind of strange, isn't it? Because you can look at cities in 10-year cycles and you think, "Wow, so much has happened in 10 years." And you zoom out to 50 years, and you think, "Actually, nothing much has happened at all." [chuckle] But you can go, yeah, I mean it would be really interesting for you to look at something like the Midland Group, and it's even something I don't know a great deal about, but still... They did the first Gerhard Richter show here in the UK, and they did all this really very interesting stuff. There's this great story about how they had an outdoor sculpture park, and they employed strongmen to come and move... Like the guys on TV who wear the leotards who lift cars, they employed these guys to move...

**15:57 IE:** Yeah, we know something about that. [chuckle]

**16:00 TG:** And they come and move sculptures. And they've got this great light material, and there was talk of them being... Well we, at Moot, we did a little bit of research and we considered doing a show about the Midland Group, but we didn't. But they would be really interesting, I think, to look at. Because you can actually trace a direct line from the Midland Group and Nottingham Contemporary. The Midland Group developed into the Angel Row Gallery, which was here for many years, and the Angel Row Gallery closed to kind of filter on to basically what is Nottingham Contemporary now. So, it goes right back through 40 years, and you can trace a direct line all the way to Nottingham Contemporary.

**16:42 TG:** But yeah, I think there is this really rich history of performance, and it's great, and the festivals, it's not something to at all take the Mick out of, or... Not take the Mick out of, but kind of undervalue that history. But at the same time, I think, a scene or a community sort of needs bricks sometimes, or it needs buildings, it needs places of permanence in a way, for it to kind of build off from. It needs kind of gallery spaces in order to break out of, it needs these sorts of places, it needs some places where people actually know that they can come together, in a way. And sometimes the openings and the parties we used to have

at the gallery were really exciting times, because there'd be 80 to 100 people descending on one place. And it felt really exciting that there was a kind of a central point for everyone to kind of be around. Yeah, and that's really, really good.

Proviene de una escena muy rica de artistas centrados en el arte público que realizaban acciones callejeras que reunían a mucha gente, que sin embargo, con el tiempo, se dan cuenta de la importancia de tener un lugar estable, un edificio.

**17:45 IE:** Yeah.

**17:45 TG:** But I think the really interesting thing about Primary, the thing I like a lot about Primary is that there's representatives in Primary from these different organizations that have occurred over the last 10 years. So, there's people from One Thoresby Street, like myself, there's people from Old Norse, which was when we were young art students, we saw them as being the old guys, they're the really unfashionable old guys, and we were kind of like... But that's just from being young and uninformed. And then there's people here who are kind of like graphic designers, and then there's the bakery. Primary brings all these people together, and I think it's really aggressive, in a way, that there's not a preoccupation about being kind of young and trendy so much, as just it's about having a community being really supportive, and that brings different types of people rubbing up against each other. And I think that's really, really good, and pretty exciting, actually. So yeah. I'm talking about it, and I'm probably not even answering your question.

Sobre el proyecto Primary, lo que supone para la escena local, cómo reúne a personas que representan diferentes grupos de artistas urbanos locales que ya, con otra edad, empiezan a preocuparse por crear comunidad y apoyarse mutuamente de una manera más estable.

18:52 IE: I think it's fine, I think your conversation is very interesting, and I wouldn't worry too much about this.

[background conversation]

**19:13 IE:** So, in Spain I have discovered... I haven't interviewed everyone, just my own steps I've followed. But I have discovered my colleagues, in these years, they have give back to institutions. I don't know if it's a political situation, that I'm also kind of like this. But I'm not sure, what I'm sure is that we can't do things without support

**19:47 TG:** We can't do things without it?

**19:48 IE:** We can't, we can't. Not at all. We are in a very bad condition to do things without institutional support. I don't know if institutions should be the ones, or maybe my idea was going directly to Europe, not through Spanish government, and getting the fundings of the European Union. And I don't know if it's because of that, because my colleagues don't want to have nothing to do with their own government. In Spain, the political situation is divided in regions, each one has a government, and there is a very different situation with my colleagues with the past government, or with the Navarran government, or in Valencia, the situation is different. Another... I don't want to mix. So, yes, I don't want to mix things. Another of the facts is that I'm interested in not too big cities. And this is probably, for a personal reason, for living, no? Finding a way to live. And not only because of the prices of the houses, but also because of the size of the community, and the size of... The distances, a place that is more or less human, no?

**21:11 TG:** Yeah, yeah.

**21:12 IE:** So, what's your impression about the relationship with the English institutions?

**21:23 TG:** That's quite general. [laughter] My relationship to the English institutions?

**21:29 IE:** I don't know, the council...

**21:31 Speaker 3:** The Arts Council?

**21:32 IE:** There is an Arts Council? Okay. In Spain, there is not an Arts Council.

**21:37 TG:** I guess it's kind of different institutions in a way. And yeah, and also in what you were just saying, you were kind of referring to this idea of being... If I talk too fast, just tell me and I can always... Clearly it just... Because I don't wanna talk and you don't understand what I'm saying...

**21:53 IE:** It's because you're saying a lot of things, and you're talking about a scenario that I don't know at all. So, even sometimes when I hear the names, sometimes I'm thinking of something I don't understand. And I don't know if it's because it was a name...

**22:06 TG:** No, it's fine. No, no, no, it's fine. But if I say something, just ask me to explain it. Or if I just say something and I talk too quickly or whatever, just tell me to explain.

**22:16 IE:** Okay.

**22:17 TG:** Yeah, I guess, maybe I'll start wider and zoom in a little bit. I guess Nottingham's relation to the rest of the country, is that it's a so-called region. So, I guess there's the idea that it's a region of London. So, it's a city which is outside of London. So, it's an untraditional arts center, so to speak. I guess there's two main art centers in the UK, and that's London and Glasgow, I think.

**22:54 IE:** Okay.

**22:54 TG:** Probably the two. I mean, as in main major recognized centers of art, there's obviously stuff happening in every single city, village and town everywhere. So, Nottingham obviously sits outside of those places. So, we deal with a kind of a regional Arts Council, so to zoom in a little bit to the Arts Council, regional Arts Council. So, they will have their own, there will be a national agenda for the Arts Council in terms of what they have to support as a part of a national strategy. They'll also be local ideas and strategies and whatnot as well. So, I receive Arts Council funding for the gallery... Well, it's not a regular, I've got one grant, so to speak, that I'm trying to make stretch, as long as possible

**23:49 TG:** And my relation to the Arts Council is really good in a way, because I guess I have a good strong history with the Arts Council, they supported us at Moot, and that was really, really beneficial. It was good, we had a good relationship, they liked the work that we were doing. I think they were really encouraging us to go down a commercial gallery route, they really liked the idea that we were selling work. And I think they also saw it as a way of us being able to sustain ourselves, and make our own money, and not just keep asking them for more money. So, when I met with them to talk about running and opening the gallery here, they were very enthusiastic. And I hope that relationship will continue.

Tiene una relación buena y saludable con las instituciones y espera que así sea por mucho tiempo.

**24:37 TG:** But it just means for an individual like myself, where I'm opening a gallery and I don't exactly know what the gallery will be and how it's going to develop, having the Arts Council funding just gives me a space for two years, and time to experiment, and then I don't have to necessarily be thinking about trying to make money straight away, I can develop a program and those sorts of things would come later. I guess, I don't know if I'm really answering your question, but I don't really quite know in terms of what to talk about relating to institutions. I'm kind of trying to think about what the institutions are. [chuckle]

**25:21 IE:** The first thing I think I didn't know, is that there was some specific Art Council.

**25:27 TG:** Yeah.  
[foreign language]

**25:47S3:** That Arts Council later on is divided into visual arts, into different departments.

**25:54 TG:** Yeah, there is different, yeah. So, there's different sort of categories, I suppose, for funding. There's also sort of different regions, so the country is divided up into pockets. So, it's overall things to satisfying this local thing. So, the local strategy of the Arts Council here in Nottingham is probably different to Birmingham and Manchester, there will be different focuses. I guess it has to, because they have to relate to what's going on in the region, there might be a very, very strong visual arts focus somewhere else, so maybe that's where the emphasis of... Do you know what I mean? So, it has to be quite a flexible organization, I guess, yeah.

Habla de la financiación gracias al organismo Arts Council, una especie de Ministerio específico de Arte.

**26:36 IE:** Yeah, yeah, I understand.

**26:38 TG:** But they are every supportive of things happening which have a national, international focus in places such as Nottingham, 'cause it's really important because it kind of positions Nottingham in a national, international context, and that's really, really vital. And that's all the things that I've been interested in as an individual, and the programs, and things that I've organized over the last 10 years have been about that in a way, and if I'm doing a project which involves many different artists, then it's often I will select someone who's maybe a local artist, or someone who's a friend of mine who lives locally, and then I'll put them right next to someone who's a nationally, internationally exhibiting artist, and then I'm interested to see what happens there.

**27:23 IE:** Cool! I was thinking of doing that, we were talking about that, yes.

**27:25 TG:** That's really important. It's important, but the thing is, coming back to Moot, we started Nottingham-based... I feel like I'm patronizing Nottingham art because I keep saying Nottingham-based, but I guess it's just the best way to describe it. We showed our first Nottingham-based artists after three years of running the gallery, because after three years, Moot had this national, interna-

tional platform, and we were kind of tapped in to this global kind of art scene, and we'd go to do art fairs, and there'd be galleries from New York and Berlin. So, then it felt like by bringing in local artists onto that platform, it wasn't just bringing them onto a local platform, it was bringing them onto a national, international platform. So, that felt really important. We had to wait, and we had to wait until we felt like that was the right time. And we did, and that artist, it was Tomas Chaffe and it was fantastic, probably one of my favorite shows that we did. And we subsequently took his work to an art fair in Turin, and..

**28:30 IE:** Where?

**28:31 TG:** Artists in Turin.

**28:34 IE:** Oh, Turin.

**28:35 TG:** Yeah. So, that was bringing him on. So, we were a Nottingham gallery, we were Nottingham artists, but we were doing this. And I kept forgetting that we were working with the local artists, it didn't seem important. I just think that's very, very important, I think it's vital not to ignore the city you're in, and the community that you're in, but you have to just be thinking about the wider context, and what's relevant. And also, it forces you to have to, like me being here in this little room, these two rooms on the edge of Primary, on the edge of the city, it forces, I have to be really active in terms of trying to make sure people know about the gallery, or that the gallery gets publicized. Because no one comes to see their show, [chuckle] really.

**29:27 IE:** No, but I think it looks great.

**29:27 TG:** Because people come to the openings, and people come... I hardly get any audience here, it tends to be people who come to visit Primary as a whole. And Primary attracts a really a good level of professional individuals, curators, and gallery directors and whatnot, and artists come to Primary, which is great that I am able to benefit from that. But if I have to be really active with people finding out about the gallery, and I've learnt that over the last 10 years, the best way for people to find out about what you do is just by having a really good program. And actually, it's not kind of having adverts in art magazines, or even going crazy on Twitter or Facebook, you have a really interesting program, and that's the thing which actually attracts the most attention. It might not happen really quickly, it might take two or three years time, but in two but or three years time, everyone looks onto your website and see that you've done 20 exhibitions of really interesting programs, that's the best way, I think, anyway. It's probably more a long-term approach, but I think it's solid that way.

**30:46 IE:** It's great. Talking about, one of the main questions of the interview as well, which is the program. So, it's good, situations, the program, and yeah... I think very interesting what you've just said. What else? Okay, I was going to ask you... There is a lot of things we could talk about, but we're going to [31:15] \_\_\_\_ I don't want to take you to lunch.

**31:19 TG:** I don't mind.

**31:20 IE:** You don't mind?

**31:20 TG:** It's fine, it's absolutely fine. It's not a problem at all.

**31:22 IE:** Okay. [chuckle] One of the things, I think you've already answered it, but if your city is traditionally associative, I don't know if that is understood in English, but I think you've just answered that, because, when you described in the very beginning of our conversation, this is that. And another one was the characteristics of this space, of your gallery. So, I think you've talked about the scenery, the building, but maybe if you want to, you can talk about also the characteristics of this place, of the gallery.

**32:04 TG:** First of all, the gallery is situated... So the spaces we're in is where the caretaker lived. So, the guy who looked after the school, lived in these rooms. So, first of all, that's quite interesting to me, I like that, and I like the idea that... Also, you come off the corridor that leads up, and then you sort of leave the school environment, you leave that institutional environment, you go through a little door then you're in a kind of domestic environment. And I like the way that that feels, it feels quite different, that you leave that kind of institutional field and you go into this domestic... I like that, first [32:43] \_\_\_\_.

**32:44 TG:** It's very important as well though, the gallery has a public program, so it's a public venture, it's different from the artists who work here, where it's kind of more of a closed off space. But my position within Primary is identical to everybody else's, so for instance, I repainted the front door of the gallery blue, the same as everybody else's door, because I'm a resident of Primary, I just chose to have a gallery in the space that I rent, not an artist studio. So, it's very important that I have the same position as everybody else, and I really like that, and I like the idea that you come into Primary, you come through Primary. Cause I could have my own front door downstairs, but I like that people coming to the building, they come through the building, and then there's this kind of project, there's this gallery space. So, that kind of sets the scene a little bit.

Comenta la importancia de mezclarse con los demás artistas residentes que ocupan espacio a un nivel igualitario. Pinta su puerta del mismo color que la de los demás, porque,



aunque elige realizar una actividad diferente, por eso elige una ubicación en el edificio que está separada y tiene una entidad distinta (la casa del cuidador/curador) él viene de la práctica artística y se siente uno más en el centro. En la onda total. Relacionar con el concepto cuidar/curar del comisariado, trazar esquema Simposio de Comisariado Bilbao y referenciar en Cap. 5.3

**33:50 TG:** I'm not overly strategic in terms of worrying too much about wanting to make the gallery reputation really, really good, and this, that and the other. But the natural thing maybe about running a gallery in Nottingham, is you start being really aspirational of London. And you start thinking, "I wanna be like a gallery in London, and I want to show the same artists, and I want to be included in that sort of scene." I'm not interested in that. I want to have an exhibition program which is interesting on a whole international level. I know that's really ambitious, but that's kind of what I want. I actually want to supersede London, I mean I wanna sort of step over London, I want to kind of ignore London and actually say my program is interesting on a level beyond that.

**34:43 TG:** And I think that's really important, and I know it sounds very ambitious. I don't mean it in an arrogant way, either, I just mean that it's too obvious that if you exist outside London, or Glasgow and whatnot, you just look to those places, because you want to copy, or you'd want to emulate, and actually I want to just do my own thing. And, also, anyway, I have quite an independent sort of idea of what I like, anyway. So yeah, and then the program is very diverse, so the first exhibition that I had here was a group exhibition of five artists. And I gave the exhibition a really, really bad title, "Peace and Love," which is an awful title for an exhibition, it's...

Comenta la necesidad de definirse en un contexto con el actual frente a los polos mayoritarios que son Glasgow o Londres.

**35:27 IE:** What's the title called?

**35:28 TG:** Peace and Love.

**35:29 IE:** Peace and Love.

**35:32 TG:** Yeah, totally that. And it was really bad. I didn't tell the artists what the title was until the very, very last minute, because I didn't want anyone to pull out. [chuckle] I just sort of knew, I thought it would be really funny to kind of almost open with. It was kind of a bad title, but I also thought it would be quite interesting to do that a little bit, as well. But I don't know, it wasn't deliberately bad, but I just

sort of felt like it was a really... But at the same time, I just thought it'd be really fun to do something like that. But also, it kind of came about because one of the guys in the show he signs off all of his emails, "Peace and love." And I just really liked that, so I thought, "We'll call the show Peace and Love." But there were five artists, and it was very cross-generational. So, there was Ed Fella, who is an American graphic designer, and he's 76 years old now, and he was a very important kind of individual back in the 1980s because he stopped his own commercial graphic design career to focus on his own work, and he stopped using existing typefaces and fonts and lettering, to only hand draw his own by freehand. So, he became this very interesting...

Comenta su primera exposición de la galería, una colectiva de 5 artistas de Nottingham de perfiles y trayectorias completamente diferentes. Sus motivaciones para elegirlos son puramente subjetivas, motivadas por impulsos inconscientes que apelan a las sensaciones y la memoria.

**36:54 IE:** Freehand you say... Sorry, for cutting... Freehand? Not the program, freehand?

**37:00 TG:** No, no, with a pen and paper. So, he wasn't necessarily using... He wasn't using [37:05] \_\_\_\_ he was using freehand.

**37:08 IE:** Yeah, drawing.

**37:11 TG:** And I... So, he was [37:11] \_\_\_\_ very interesting. He was a graphic designer, so he doesn't really exist so much, or work so much in a contemporary art context, so he's kind of more recognized as a graphic designer. And then there was Samuel Jeffrey, who's a young artist, and he's also an artist I've been interested in for a time, but I've not worked with him before. There's another young Los Angeles-based artist. And then there was John Knight, who isn't an artist, and he doesn't claim to be, doesn't want to be necessarily. And I came across his work because there's a music blog I follow, and his iPad drawings appear on this blog every fortnight, one comes up and it just says "JK" underneath it. And I love these drawings, they're really, really good. And eventually I got in touch with the guy who runs the blog and I said, "Who is this person?" And I persuaded him to be in the show. So, he isn't an artist and he doesn't really necessarily claim to be anything like that, but his drawings are incredible, they're really beautiful. So, I just recognize those.

**38:22 TG:** And then Harold [38:23] \_\_\_\_, who's a very established German artist, who has very, very big galleries looking after his work, and he's someone who lots of my friends and artists are very into. So, he kind of bought this great level of...

**38:39 IE:** And this was the first exhibition?

**38:42 TG:** This was the first exhibition, yeah, of here in the gallery. So, in a way, the idea was to introduce in a way what I was interested in. So, I was interested in lots of different types of practices. I was interested in young artists, I'm interested in older artists, and what happens if you put these different people together? So, what happens if you put together John Knight, who produces these drawings and doesn't have an artistic career so much, you put him next to Harold [39:09] \_\_\_\_\_, who has this established artistic career, what does that happen? What does that do? But I was really sort of stating that these things are equally important.

**39:19 IE:** And when was that?

**39:20 TG:** That opened on April 24th, so only about two months ago, two-and-a-half months ago. This is only my second exhibition. And then this show, on at the moment, it's Rachel Bradley, who's an artist who I studied with in Glasgow. And she was the first person I invited to do an exhibition when I decided to open the gallery.

**39:42 IE:** The text that is this way around, is it backwards?

**39:49 TG:** The text?

**39:50 IE:** The text on them is upside down, then this is backwards. What's the reason for that? Is there any?

**39:57 TG:** I don't know if there is necessarily a reason for it in the sense that she assembled that document herself. So, we got it printed at a local printer, and I think she cut it and puts staples through it herself. And the idea was that it would look like this thing that someone has kind of made themselves, there was a kind of amateur level of quality to it, a little bit, I think. And I quite like that in respect to the rest of the work in the space, which is there's a lot of work that's gone into producing those photographs, and the frames are custom-made by an art fabricator in Glasgow. They're welded aluminum. There's a lot of labor and effort that's gone into producing the frames. The photographs are made from using infra-red film, which is photography using heat, not light. So, there's this immense amount of work that's gone into the production of these images, and then she's written an essay, which is on this document, which she very, very quickly assembled, using a stapler and some scissors. And I think it's quite nice, in a way, to have these two things in the space.

**41:13 TG:** But there's only one copy of this document, as well, so it's something you read in this space, it's not something you take with you, something you read in the presence of the work in there. So, she's kind of created an experience through that, as well. It's not something you go and read at home sat on the sofa,

on your own terms, in a way, you're reading this on the terms that she's decided. And I think that's interesting. So, it's photography, it's text, but it's also kind of experience, and there's the idea that's she's using the space to kind of control a certain experience, as well. So, I think it goes beyond text and photography, it occupies an actual physical 3D space as well.

[background conversation]

**42:10 TG:** But the gallery at the moment is... I'm very open to the future, in a way, of the gallery. But I've started to sell artists' work from the gallery, which is something else you're gonna ask? Okay.

**42:24 IE:** Oh yeah. Yes, this is the last question, I think you're already starting because..

**42:31 TG:** What was the question?

**42:32 IE:** The last one is, what were your key objectives when starting the organization? And how have they changed? So, it would be looking into the future and same if... That's what you were starting, I think?

**42:51 TG:** I think when I was first assembling the program for the gallery, and first starting to think about the gallery, I had a very open idea to what it might be. But I knew I wanted it to be a progression from stuff I'd done before. I didn't want to just open another Moot, I didn't just wanna do another publishing project like I'd done before. So, it was important there was another level of kind of ambition that's on it. So, I had certain ideas about working commercially, to selling work and working longer term with certain artists. And I think that that's probably happened. My ideas about the gallery have formed quite quickly, I'm now thinking that, yeah, in a year or two time, I would like to maybe be doing art fairs, or maybe working with certain artists and committing to working with certain artists longer term.

**43:53 TG:** My ideas about the gallery, they're quicker [43:57] \_\_\_\_ than I was thinking. I really love working... It's quite corny, in every gallery owner will say it, but this, it's really lovely and amazing having this long-term dialogue with certain artists. For instance, like with Rachel, it was a really intense conversation that we were having over email and Skype, and meeting in person about this exhibition, and I love that, it was really exciting. And then to open the exhibition and then it would be amazing. I don't know what the future will be at all, but I would hate it for those conversations just to kind of suddenly stop because you've opened the show. I would love to be in constant conversation with artists about how their work is developing and other opportunities to show those artists' work and talk to other people about those artists. That really excites me as a future.

La relación que desarrolla con los artistas que invita a realizar una exposición se convierte en uno de los mayores alicientes de su actividad como galerista. Lo valora por encima de cualquier otra actividad. La conversación, vía email y Skype es la herramienta que utiliza, además del encuentro personal. Se convierte esto en pieza clave del trabajo del galerista: el diálogo y la interrelación personal con los artistas. Dsto se relaciona con el enfoque del proyecto curatorial Diálogos perfectamente. 100% en sintonía.

**44:56 TG:** And I guess the best way for that to kind of occur is through the idea of representing artists, or working commercially with artists, so selling their work and supporting them that way. And it's such an amazing... And also, because I have sold work through gallery, I wasn't expecting to sell anything through the gallery this quickly, but a couple of things have sold, and I guess that's starting to inform things a little bit more as well. I mean, the directness... I look at the directness, for me, of someone saying that they'd like to own something. They pay the money, I don't have to write an application for that money, it's a very simple exchange. And the money comes, and straight away, I keep a portion of that money, the other portion goes straight to the artist. It's very, very simple and it's great.

**45:50 TG:** And for me, running this gallery here, my costs are so low, my overheads are minimal. And the impact of selling just one work, means I can directly fund the next exhibition. The money I make off a sale doesn't have to necessarily go on my rent, or it has to go on paying for the internet, you know what I mean? And at the moment, I'm not drawing any income from the gallery. I'm still doing all my other work. So, the important thing for me is that I know the gallery can exist, and it's supported. So, its great. So, the impact of me selling one work here is probably more than the impact of selling 10 works if I was based in London, that selling one work could directly fund the next show. And that's really great. So, yeah.

El contexto más local de Nottingham le permite no tener que llevar acabo un volumen de ventas grande, con una sola pieza que venda sabe que puede continuar haciendo más exposiciones. Es, en este sentido, más una cuestión de ritmo que de espacio lo que le brinda una ciudad media.

**46:45 IE:** So, it's something about the time and the rhythm, more than the space in this sense?

**46:51 TG:** Yeah, yeah.

**46:52 IE:** The rhythm of the... [46:53] \_\_\_\_ maybe, I was thinking it might be related to the size of the city, the scenery, and your precision, of course, towards your

activity, and the way you're developing these exhibitions.

**47:13 TG:** Yeah, yeah, yeah. The gallery's kind of funny, because I think some people could probably interpret what I do as kind of ignoring Nottingham, to some extent. In a way, the model that I've created for the gallery could almost transfer to other places a little bit, because there isn't a Nottingham preoccupation to the program and this, that and the other. But I think for Nottingham, it's really essential that individuals such as myself just focus on doing this program, which is actually really national, international and these artists are coming into the city, and that there's programs that exist like this within Nottingham. I think that's really essential, that it doesn't become Nottingham preoccupied, it's important that programs are happening here, like they do in any city, there's this transfer across borders, and that's really important.

**Incide sobre la importancia de crear una buena programación y la suerte de poder centrarse en un contexto como el de Nottingham y trabajar a dos años vista, generando exposiciones de calidad, centradas en el territorio, intercalando artistas de reconocida trayectoria con artistas sin carrera o que trabajan en la periferia del sistema del arte.**

**48:12 TG:** So, it's almost not Nottingham-focused, but at the same believe that the approach that I'm taking with the gallery is the best thing possible for Nottingham, in a way. [chuckle] But with Moot, we got criticism for not showing anyone from Nottingham, but the result of that was that Nottingham became more kind of well-known in lots of ways as an artistic center, because often we would go and do an international art fair, and you'd look down the signs, and there'd be New York, Berlin, Nottingham. There were people going, "Where's Nottingham?" You're like, "Oh, it's this little city." That was so important, that was more important, those sorts of things.

**49:02 TG:** But then my fourth exhibition here at the gallery is with Alison Lloyd, and Alison Lloyd used to work for the local Arts Council here, and she's a very familiar person within Nottingham, in a way. She's very familiar, but she's just rediscovering her art practice now. So, she is a very familiar figure, but her art practice is very unfamiliar. And I'm really interested in that. So, in a way, I have a very non-Nottingham focus with the program, but actually, Alison's very Nottingham in lots of ways, she's known by lots of people here. And she's the person when we were running the Moot that we would kind of talk to about trying to gain funding for the gallery. And she was really a very key individual here, but no one really knew her necessarily as an artist, and that's what I'm really interested in for this show, is that she's developing a lot of new work for this show, and it's gonna be quite surprising for people, I think. And yeah, so... Yeah, I don't know.

**50:08 IE:** Good, great. Thank you so much for this interview. It's been really good,

it's been...

**50:14 TG:** Okay. Is there anything else that...

**50:19 IE:** I don't think so**50:20 TG:** No? Okay.

**50:21 IE:** No, I think we've done everything. Is there anything you would like to add?

**50:29 TG:** I don't think so, no. I don't think so

**50:33 IE:** To me, everything is... It's great information for me to start discovering this city.

**50:43 TG:** Yeah, yeah, yeah.

**50:44 IE:** And in particular, your activity. It's really..

**50:54 TG:** I just think it's always with projects and stuff, it just always comes down to the program. And I just think that you can run amazing projects that gain great reputations and notoriety from the most obscure geographical locations in the world, if the projects interesting. And I've managed to secure some really, really interesting artists in projects that I've done. And I just feel like by placing an importance on the kind of initial idea and the integrity of the project... That sounds like... I'm not claiming to have any integrity. But what I'm trying to say is I just think if the program is interesting, then that's really the kind of key thing. Yeah.



**51:52 IE:** Great.

**51:52 TG:** Okay.

**51:53 TG:** Thanks a lot.

### **1.3 Jornadas de Centros de Creación: En Busca de un modelo propio en Logroño**

#### **1.3.1 Programa e invitación La Casa de Las Musas**

Tenemos el placer de invitarte a las  
JORNADAS DE CENTROS DE CREACIÓN:  
EN BUSCA DE UN MODELO PROPIO  
el 29 de noviembre de 2014  
en La Gota de Leche de Logroño.

Organizadas por Casa de las Musas dentro de Artefacto 2014

Casa de las Musas se fundó hace un año con el objetivo de dotar a La Rioja de un centro de creación artística.

Dado el carácter asociativo de nuestra organización consideramos que construir este centro es una labor común donde todo el mundo puede participar.

Para emprender este camino hemos invitado a distintos modelos de centro de creación para que nos guíen en las jornadas, y sus experiencias nos sirvan de cimientos para este proyecto, que es tan nuestro como tuyo.

Tu participación es importante, puesto que este día sentaremos las bases del centro de creación artística que deseamos para La Rioja.

Puedes ir reflexionando sobre el comienzo del centro: ¿Cómo empezamos a

trabajar, aunque no tengamos el espacio? Tendremos la oportunidad de poner ideas en común en el Foro de iniciativas que habrá tras la comida.

Dicha comida está incluida en las jornadas, por lo que necesitamos que confirmes tu presencia antes de siete días en la siguiente dirección:

[casadelasmusasrioja@gmail.com](mailto:casadelasmusasrioja@gmail.com)

La inscripción es gratuita.

#### PROGRAMA

9:30 Recepción y café.

10:00 Conferencia

Cinco años Carpe Diem Arte e Pesquisa: nuevos desafíos para un modelo experimental de producción artística

Ponente: Laura Pérez Pastor, coordinadora de comunicación del centro Carpe Diem Arte e Pesquisa de Lisboa

Presenta: Cristina Fernández Crespo.

11:15 Descanso y café.

11:30 Mesa redonda

Aprendiendo de otras experiencias: modelos efectivos y casos de éxito

Participan:

Joana Cervià, responsable del área de becas y talleres de Hangar (Barcelona)

Martin Etxauri, Txo, miembro de Jazar (Pamplona)

Representantes de Intermediae/Matadero (Madrid)

Ruth Mayoral, Coordinadora de ZAWP Bilbao (Red Transibérica de Espacios Culturales Independientes)

Asistentes a las jornadas

Modera: Susana Baldor.

14:00 Comida

El café de sobremesa se servirá en el Foro de iniciativas.

16:15 Foro de iniciativas

Tracemos caminos: primeros pasos, próximas metas

Intervención de los asistentes a las jornadas aportando ideas para el futuro de Casa de las Musas y su iniciativa de gestionar un centro de creación en La Rioja

Modera: Manuel Aragón.

18:00 Descanso y café.

18:15 Diálogo

Conversaciones sobre emprendimiento en las industrias culturales y creativas

Participan:

José Manuel Pérez Díaz, Pericles, experto en emprendimiento

Fernando Epelde, escritor, músico, artista sonoro, vídeo creador y consumado emprendedor.

19:45 Descanso refrescante.

20:30 Concierto

Raposo (Fernando Epelde) presenta su nuevo disco Viejo

Pop bailable, más viejo que vintage, sintetizadores fuera de onda, canciones sobre colarse en el metro de Berlín, una grafitera, los esqueletos de dinosaurio de los museos de ciencias naturales, plagas de danza imparables, melodías acústicas sobre las secuestradas del caso Cleveland, o el tema central de una

película pornográfica de los años ochenta.

Asuntos, sin duda, que un hombre maduro no debería tratar.

#### INFORMACIÓN DE INTERÉS

Carpe Diem Arte e Pesquisa (Lisboa)

<http://www.carpediemartepesquisa.com/>

Hangar (Barcelona)

<http://hangar.org/es/>

Intermediae/Matadero (Madrid)

<http://intermediae.es/>

Jazar (Pamplona)

<http://jazar.org/>

ZAWP Bilbao

<http://www.zawp.org/es/>

Red Transibérica de Espacios Culturales Independientes

<http://www.transiberica.org/>

José Manuel Pérez Díaz, Pericles

[http://www.educarparaemprender2014.blogspot.com.es/p/blog-page\\_6888.html](http://www.educarparaemprender2014.blogspot.com.es/p/blog-page_6888.html)

Fernando Epelde

<http://fernandoepelde.wordpress.com/category/fernando-epelde/Raposo>

<http://fernandoepelde.wordpress.com/>

### **1.3.2 Laura Pastor. Cinco años Carpe Diem Arte e Pesquisa: nuevos desafíos para un modelo experimental de producción artística**

LP: Somos un Centro de Arte Contemporáneo en el corazón de Lisboa, nos situamos en un antiguo palacete en el Barrio Alto Príncipe Real. Desde 2009 perseguimos tres objetivos: uno es la producción de Arte Contemporáneo, nosotros invitamos a varios artistas para cada trimestre de exposiciones, que después de una pequeña residencia, elaboran obras nuevas específicas para ese espacio; otro de nuestros objetivos es abrir el Palacio Pombal a la comunidad. Estamos hablando de un edificio del siglo XVIII, que anteriormente estaba en ruinas, durante mucho tiempo y que nos ha sido cedido por el Ayuntamiento de Lisboa, Cámara de Lisboa, en régimen de explotación para su dinamización cultural, y por eso, nuestro objetivo es abrirlo a la comunidad y de ahí que en su mayoría el acceso a las exposiciones y la gran mayoría de las actividades sea gratuita. Nuestro tercer objetivo es crear una plataforma de pensamiento y formación sobre Arte Contemporáneo.

LP: Lo que comenzó como un proyecto informal con un equipo algo intermitente y sometido a diversas vicisitudes a lo largo del tiempo vino a formalizarse en 2012, como bien ha dicho Cristina, con el objetivo de que asentar nuestra estructura, de afianzar nuestro equipo de profesionales, de comenzar a crear estrategias de crecimiento. Algunos datos que os pueden interesar para haceros a la idea de nuestro trabajo: por nuestro espacio han pasado más de 150 artistas, hemos producido gran parte del trabajo de ellos, hemos editado más de 110 obras en pequeño formato en nuestras ediciones limitadas. Luego os hablaré de ello, porque es una estrategia de sostenibilidad. Estamos ahora mismo trabajando en nuestra XIX exposición que se inaugurará en marzo. Hemos contado con el trabajo de más de 120 colaboradores y nuestro equipo actual está formado por 20 profesionales. Tenemos una media de 3000 visitantes por exposición y de 600 personas en cada inauguración. Es bastante.

(pasa imágenes y comenta la obra de una artista brasileña de media carrera y otras artistas, muestra tb algunas obras limitadas para solventar el problema de la entrada de dinero público) (sabemos que esto va por fases)

LP: Llegamos a 2014, que para nosotros ha sido un año bizarro. Por un lado, el

proyecto ha cumplido 5 años, se ha consolidado con la publicación de nuestro libro, que podéis ver, pero sobre todo creemos que llegados a este punto ahora, es el momento de repensar nuestra trayectoria y de afrontar nuevos desafíos, el tema que nos ocupa.

LP: Nos situamos ante un momento de reajuste, de redefinición. Estamos intentando desde nuestra experiencia, acotar, centrarnos, ver qué nos interesa realmente, ¿podemos aceptar tantos proyectos externos? ¿podemos querer hacer tantas cosas? ¿tenemos dinero suficiente? ¿somos sostenibles? ¿tenemos profesionales suficientes?

LP: Ese es el trabajo que ahora mismo está sobre nuestra mesa y que nos está ocupando desde el pasado verano hasta marzo, hasta la próxima exposición. De momento esto no es público, pero lo será; las informaciones que os voy a pasar son un poco de antemano o mejor dicho de primera mano, hay algunas cosas que tenemos claras de cara a 2015-2016, es nuestro enfoque.

LP: Queremos continuar presentando trabajos inéditos de artistas nacionales e internacionales, queremos producir arte, ese es nuestro *core* y nuestra misión: facilitar el acceso al arte contemporáneo, como experiencia, como material educativo, como material de discusión, qué funciona, qué no funciona, cómo facilitamos ese acceso a la gente, no queremos ser un centro de arte elitista, nunca lo hemos sido, no es un proyecto para unos pocos, empezó con un público muy específico y muy informal e interesado, como definimos nosotros, pero cada vez acoge a más tipologías de públicos, y nos interesa eso.

LP: Para eso, necesitamos, para mantener esas pequeñas líneas de trabajo, necesitamos algunas cosas y de ahí un poco mi ponencia, o los consejos que yo daría a cualquier asociación que emerja ahora, o a cualquier proyecto que necesite basarse en otros modelos: necesitamos ser sostenibles.

LP: Ya conseguimos la ayuda estatal bienal (nombre en portugués) que es el organismo dependiente de la Secretaría General del Ministerio de Cultura, que nos apoya cada dos años; conseguimos la ayuda a la producción de las exposiciones, galerías de los artistas, embajadas y otras instituciones que apoyan puntualmente cada proyecto. Son proyectos muy específicos; y, el apoyo de instituciones nacionales de renombre, tenemos como la Fundación Pro Helvetia, tenemos el Getty Institute, tenemos el British Council, recibimos también la ayuda del Instituto Cervantes, etc. Y creamos desde 2010, más de 110 obras en pequeño formato, las ediciones de las que os he hablado, que vendemos por un precio accesible, para fomentar el nuevo coleccionismo y para sostenerlo.

LP: Creamos una campaña de crowdfunding, el libro que tenéis en vuestras manos. A través del libro y del apoyo de muchos de los que estáis aquí presentes, conseguimos 4.000€ para esa edición. Fue una sorpresa y fue una

alegría sentir ese apoyo por parte de la gente. Realizamos seminarios de estética, de Historia del Arte, workshops sobre fotografía, dibujo, conciertos, y otras actividades con las que tenemos pequeños beneficios. Incluso fuera un poco de nuestro sector, hasta hemos llegado hacer una boda en nuestro jardín, y desde hace un año tenemos un espacio de cafetería que veis en la imagen, que acaba por ser un punto de encuentro y también un punto de relación con la comunidad y por el que pasan muchos proyectos e iniciativas, porque hace que el centro sea más permeable, ya no hace falta venir a ver las exposiciones o asistir a la conferencia, simplemente pasan a tomar un café y disfrutar del jardín.

LP: Pero para ser sostenibles necesitamos aún, trabajar estrategias de funding privado, patrocinio vía mecenazgo, para tener un modelo de negocio viable. Aumentar el número de colaboraciones con universidades y otras instituciones como proyectos semejantes y como toda empresa, trabajar nuestra vertiente de responsabilidad social. Este verano acogimos un evento de apoyo a la asociación de la víctima, y a los niños el año que viene estamos trabajando todavía, no es oficial, pero estamos trabajando con UNICEF bueno, un poco pensando en nuestra responsabilidad social.

LP: También tenemos una parte de apoyo a startups y a emprendedores. Y ya no es tanto pedir por nuestra parte, pedir, entre comillas, sino hacer también nosotros por ayudar a otras iniciativas a que se consoliden y a darles, teniendo este espacio, apoyo a ese tipo de plataformas.

LP: Queremos ser un equipo profesional. El proyecto ha crecido y el equipo ha ido profesionalizándose, yo estoy ahí desde el 2009, y he crecido profesionalmente ahí, como muchos otros de mis compañeros. Queremos que la estructura actual se mantenga, incluso incorporar nuevas voces, nuevas personalidades de forma coherente y sin favorecer la cultura del trabajo gratis, ese es uno de nuestros principales objetivos, y quizá uno de los más difíciles de conseguir en nuestro sector.

LP: Queremos y necesitamos estar en red, formar parte de un grupo internacional de agentes culturales que sean, entre comillas, embajadores de nuestra causa y que nos respalden. No contentos con el reconocimiento que ya tenemos en Brasil y Portugal, estamos trabajando por consolidar nuestras relaciones internacionales con distintos países como España o Estados Unidos, entre otros. Y necesitamos tener una identidad propia.

LP: Como directora de comunicación, una de las críticas al proyecto es la falta de una identidad visual fuerte que ayude a abrir puertas y nuevos caminos. El libro, por ejemplo, se editó en mayo y aún mantiene nuestra identidad anterior, que no es una identidad, es un logo que no funcionaba. Tenemos críticas externas, pero no internas. ¿Qué hago con un logo que es así, que no nos encuadra? *Arte e Pesquisa*... no nos entienden en el exterior, sólo se entiende en Brasil



y en Portugal y fuera no nos identifica, es un poco anticuado... Bueno no hay nada como un buen logotipo con una coherencia tanto de imagen gráfica como a nivel espacial, a nivel de señalética, y de coherencia en todos los materiales.

LP: Lo que yo voy a enseñaros es otra vez un anticipo de nuestra nueva identidad. Nos hemos asociado a dos designers: Rita Máximo y Margarida Borges. Una de ellas, Rita Máximo ya formó parte de... ya sabe, porque ya nos conoce desde dentro, y cuando yo le fui con el briefing y con la preocupación de "tenemos que hacer algo nuevo, más potente, tiene que ser barato, tenemos que ser nosotros capaces de trabajar los materiales, los layouts tienen que ser abiertos y no podemos depender tampoco financieramente de un equipo". Y ella lo captó a la perfección y lo que os voy a enseñar, un poquito, es la identidad que estamos trabajando y se lanzará a partir de enero.

LP: Ellas, Rita y Margarida, hicieron un trabajo, sobretodo, tipográfico, ya hablaremos de eso después, sino en *Carpe Diem* en sí, queríamos quitarle el toque un poco 90's de la expresión "carpe diem", queríamos aprovechar... qué se hace, nosotros somos, sobre todo, un Centro de Arte Contemporáneo, damos espacio, sobre todo a la intervención damos espacio a los artistas, a las personas, para crear su propio discurso.

18:50 LP: Entonces ellas idearon esta C y esta D, que en el fondo forman un paréntesis y que ese paréntesis es el ahora, el espacio de intervención, y el "aquí vamos a trabajar". Y luego hemos abandonado el *Arte e Pesquisa*, hemos pasado a consolidarnos, a institucionalizarnos, pero en el buen sentido de la palabra, como un Centro de Arte Contemporáneo, en portugués es en femenino. Por ejemplo, estos son algunos materiales que saldrán a partir de marzo, son postales con la programación, ahí veis los paréntesis, bueno vamos a jugar un poco con esta C y esta D y el resto es una comunicación muy sobria, con dos colores, dos tintas. Y este será un primer planteamiento de lo que será nuestra futura web, también mucho más visual, mucho más fácil de consultar. (...) A partir de marzo, esperemos que tengamos una nueva web.

LP: Por último, sólo voy a recapitular lo que estaba diciendo, necesitamos ser sostenibles, ser un equipo profesional, estar en red, tener una identidad propia y ser flexibles, y ahí, hablo del palacio. Somos conscientes de que el espacio que ocupa actualmente *Carpe Diem* es una cesión temporal y necesitamos tener la suficiente sangre fría, para no aferrarnos demasiado a este espacio y que, dadas las circunstancias, el proyecto pueda sobrevivir y desarrollarse en cualquier otro espacio.

LP: Es un ejercicio bastante difícil para nosotros que llevamos 5 años allí, y que toda nuestra programación y toda nuestra vivencia, nuestra experiencia, está muy ligada a este espacio en el que estamos muy cómodos y que impacta mucho en las personas, pero somos conscientes de eso. Actualmente el palacio

está en venta, no es nuestro es del Ayuntamiento, tampoco vamos a.... no, sería polémico que se vendiera, es una cerencia, tampoco podemos hacer otra cosa, y en el fondo, un proyecto si es bueno tiene que funcionar igual en un garaje, que en un palacio. Cambiarán algunas formas, el site-specific, un garage-specific en lugar de "palace-specific", pero no, ya no tenemos miedo y esto es la sensación que hemos ido trabajando sólo a lo largo de este año, de repensar y de plantear las cosas. Cuesta, pero ya lo tenemos claro que no nos importa. Por eso también la comunicación no está tan ligada al espacio, sino que es un poco más neutra.

LP: En este sentido, nuestro método, si tuviéramos que resumir, es el de aprovechar lo que tenemos actualmente, como bien indica famoso nombre, sin acomodarnos, y escuchar las señales de nuestro público y de nuestros consultores, profesionales, coleccionistas, amigos, velando por un equipo profesional fuerte y sin perder la capacidad de reacción y la frescura de un proyecto joven, sin tener recelo de institucionalizarnos o de decir que no, a veces, a algunos proyectos. Tener seguridad y avanzar.

LP: Para concluir podíamos decir que nuestro modelo es experimental, en el sentido de ensayo-error, de proceso, pero, sobre todo, de experiencia, es tangible, es, sobre todo, producción de arte y pensamiento contemporáneo; es matérico, pintamos, cortamos madera, buscamos libros, pensamos con los artistas, con los curadores, los comisarios, con los ponentes; convivimos alrededor de una mesa y creamos todo ese contenido. Como decía, producción de arte y pensamiento contemporáneos, mano a mano, artistas, gestores, estudiantes, críticos... y en aras de la continuidad de un espacio, que creemos, tan necesario.

LP: Aquí podéis ver, simplemente, para también quitarle hierro al asunto, una selección de fotografías de nuestros seguidores en Instagram, si vais luego también, si utilizáis Instagram, si estáis acostumbrados a esta red, vais a Carpe\_CD y veréis varias fotografías. Este tipo de trabajo nos hace ver lo que los otros piensan de nosotros, ver cómo viven nuestra programación es muy importante.

LP: Por ejemplo, me acuerdo de estar en esta inauguración, en el cuadro inferior izquierdo, este el niño estaba dando vueltas a la pieza que habéis visto, que es una construcción con papel bastante frágil y estaba en una inauguración, estábamos todos por ahí y él dando vueltas, tocándola, con la mano, en teoría o museológicamente, no se puede tocar, pero también ¿qué mal está haciendo este niño? Él, dando vueltas viviendo ese espacio, viviendo esa pieza, nos tenía a todos con la boca abierta y luego descubrimos esta foto. Es muy importante saber que llega así este tipo de trabajo de esta manera, es muy enriquecedor.

LP: El nombre de mi equipo, quiero daros las gracias por vuestra atención y vuestro interés en nuestro proyecto y ahora, tras esta breve presentación de *Carpe Diem*, estoy disponible para todas las preguntas que tengáis que espero que sean muchas. Y bueno vamos a empezar lo que os he dado son unos pequeños puntos, pero puedo profundizar en todas las cuestiones que os interesen, este proyecto es enorme, pero he intentado ceñirme a los nuevos desafíos por eso, estoy a vuestra disposición.

## 1.4 Entrevista a Maribel Doménech sobre Portes Obertes en el Cabanyal

Primera parte

M- Tenemos otra iniciativa, dos más. Ahora hemos... se ha creado en el Cabanyal, —porque no solamente somos algunos, gente de Salvem, venimos de allí, pero hay otra gente que no tiene nada que ver con Salvem— Cabanyal Obert, Observatori Ciutadà. Y entonces es un espacio solo de cultura. Así como Salvem El Cabanyal tenía la parte de cultura y la parte político-social, la parte de cultura la hemos explotado durante esos 14-15 años que ha durado la contienda, pero la hemos abandonado en estos... mientras el proceso político duró, de resistencia.

M Una vez durante este periodo, en el que han llegado ya... pues el tripartito al poder, en estos dos-tres años, hemos estado de actividad político-social, no cultural, un poco cerrando esa etapa, diferenciándola. Un poco ese periodo ha cerrado y ahora hemos abierto el Cabanyal Obert como un área de reflexión —y de... de trabajo también, pero más de reflexión desde la cultura, de aquellos aspectos políticos, repensando la situación que hay ahora a nivel cultural, los derechos humanos que están destrozando, y un poco pensando en lo que pasa en la sociedad ahora.

M- Y hemos empezado con un ciclo de conferencias, con una mesa redonda que, en la primera invitamos a Javier Marañón de *Infolibre*, que se celebró ahí en la Fábrica de Hielo. Un éxito total, estaba lleno hasta la bandera. Y había también dos periodistas más. Vino mucho periodista también. Hubo mucho debate. Estuvo muy bien la verdad, y un poco hablando de periodismo, un poco poniendo en jaque los medios de comunicación y un poco la supeditación de los medios a la política... como los debates estos que estamos viendo en to-

das las cadenas. Cómo hay una fórmula para la manipulación de la información y bueno, encontrar una vía... La verdad es que estuvo fenomenal. Vamos a hacer 6 mesas redondas más, pero estarán distanciadas, cuando podamos, porque la energía... hay que poner mucha energía.

M- Y luego también un club de lectura. Vamos a hacer en la biblioteca de aquí de La Reina; lo local, a nosotros nos gusta mucho trabajar aspectos locales y vamos a empezar por ahí. Y luego también haremos cosas con el arte. Haremos cosas, pero vamos... cuando podamos... pero estamos ahí, con ganas.

M- Cuando empezamos nosotros, por ejemplo, lo que me has preguntado con respecto a... en el año 98, porque en el año 98 se creó la plataforma y empezamos ya la primera edición de Portes Obertes, es decir que no tardamos ni... 0 minutos, en pensar en usar el arte como una herramienta de movilización ciudadana. Entonces fueron las asambleas, fue un acto como de agitación con la que nos fuimos a casa todo el mundo, en el que desde la Asamblea todos dijimos: "aquí tenemos que irnos a casa a pensar qué podemos hacer cada uno. Tenemos que pensar qué podemos hacer cada uno de nosotros por el barrio. Tenemos que irnos a casa a pensar y la próxima asamblea de la semana siguiente venir con propuestas".

M- Entonces ahí hubo una tormenta de ideas brutal y claro allí... Emilio y yo propusimos. Porque yo había estado en Gante cuándo se hizo Chambres d'Amis, y conocía el proyecto, me compré el catálogo y la experiencia... bueno allí fue una experiencia desde el Museo, porque Jan Hoet lo que hizo fue elegir 50 artistas en 50 casas de Gante; y lo que él propuso fue relacionar cada artista con una casa, Sacar el museo a la ciudad y hacer un acto en el que la vida cotidiana... que fuera un acto en el que el espectador pudiera ver el arte pero en las casas de las personas de la ciudad. Y había gente rica y céntrica, y gente periférica y más modesta. Y cada artista tenía que trabajar en el contexto; pero claro, tú veías las mesas de Mario Merz; veías trabajos pues que eran de los artistas más conocidos que mantenían su lenguaje y su discurso en esos espacios... pero no había reivindicación de nada. Era el arte. El arte sale del museo y se introduce en las casas y en la vida cotidiana de los habitantes de Gante. Y eso ya solo eso me pareció revolucionario. Me pareció maravilloso. Yo nunca lo había visto; en el año 86.

I- ¿En el año 86?

M- En el año 86. Eso me pareció brutal. Entonces, repensando esto, pensé pues esto es algo que se puede hacer maravilloso aquí, porque la playa... la gente puede venir a la playa, pero nadie pasea por el Cabanyal. Era una época en que a esto nadie le había hecho caso nunca. No estaba degradado, pero tampoco tenía la atención. No se le prestaba atención. No tenía la atención de nadie. Na-

die venía aquí a nada. Entonces dijimos: esta es la manera de llamar la atención sobre lo que pasa en el barrio, que conozcan el barrio, que conozcan que esto es un barrio histórico, que conozcan el interior de las casas, que conozcan a las personas, que hablen con la gente que vivimos aquí y que se den cuenta de la brutalidad de lo que significa ese proyecto... era un poco traer a las personas de Valencia... porque claro a ti te dicen: “oye, van a abrir una avenida y vamos a llegar 5 minutos antes al mar, a la playa”. Y nadie piensa que eso tiene daños colaterales de primer orden, sino que la gente dice: “ah, ¡qué bien!”. Nadie piensa en nada más; pero claro eso tenía un coste altísimo.

M- Luego claro...

[interrumpe el camarero, sonido de platos]

M- esa... Entonces nos parecía como una buenísima idea el poder utilizar las casas como espacios expositivos... fue una movida ver quiénes... y claro, no te puedes imaginar la calidad humana que hay aquí. Es que a mi, toda esa problemática lo que ha hecho ha sido descubrirme a mis vecinos, porque enseguida... “pues sí, sí...”. La primera fue un poco de... llamada a los profesores a la Facultad de Bellas Artes... llamamos a... lo lanzamos por correo electrónico a todas las facultades de España, para ver a ver de qué manera... También lo lanzamos a facultades que yo había estado en el 94, que había estado con intercambios en... y Emilio también. Él estuvo en Bruselas, estuvo en la Cambre, estuvo en Lieja, en la Facultad de Bellas Artes, yo había estado en París...

M- Entonces lanzamos ahí pues todas las propuestas a nivel internacional, a ver si alguien... no tuvimos reparo en hacer algo local sino... expandir. Había venido mucho Erasmus aquí, eso son altavoces brutales; pero vamos nosotros queríamos hacer algo local no teníamos esa visión que luego alcanzó y entonces hablamos con los vecinos: “¿quiénes podríais permitir abrir vuestras casas?” —durante fines de semana, que es cuando la gente está en su casa, no podía ser entre semana, que todo el mundo trabaja— “¿Qué podéis dejar... el comedor, la entrada, algo... el lugar que vosotros queráis. Nosotros llevaremos a los artistas, les enseñaremos el lugar. Podréis convivir con la obra. Diremos que sean respetuosos. Si vosotros tenéis una habitación que no vais a usar, si vais a tener una habitación que no vais a usar se puede hacer una instalación allí.”

M- Total, vimos las características de cada sitio. Y entonces conseguimos espacios impresionantes. Chen, un chico de Taiwán, en la nave central de la Lonja, hizo una intervención bestial, vamos los pelos de punta se me pusieron... La gente hizo cosas espectaculares... no sé cómo decirte, fue algo... y la gente encantada. Monique Bastiaans, Morea... es que vino... todo... el Equipo Límite, estaban Mavi Escamilla, pues Polo Coronado, estaba todo el mundo. Bueno, no sé. Todo el mundo se sumó al evento; y la verdad... Mau... También estaba, por supuesto, Mijo, también estaba... Mogollón de gente. Entonces lo que hicimos

fue irlos incorporando a casas... y se hizo. Anja Krakowski... Se abrieron 25 casas. Entonces hicimos un plano; pusimos qué había en cada casa; al principio...

M- Al año siguiente... eso era cada año... eso es un trabajo que no te puedes imaginar lo que es... organizar eso... y luego, hasta 5 años más tarde no empezamos a editar también un catálogo. Estuvimos 5 años sin catálogo simplemente editábamos el plano. Hacíamos algún audiovisual, proponíamos también pinturas murales, arte en la calle, performance, actividades, ciclos de cine en el *Escorxador*; en la playa también performances, itinerarios... bueno... había un programa alternativo... música... Era brutal... era brutal... yo no sé cómo pudimos hacer eso; una capacidad desbordante, pero todo con contenido político. Quiero decir, que muchas veces, los primeros años... Luego cada vez era más de contenido político pero el primer año, Carmen Calvo vino con sus pinturas a casa de la tía Lola donde es mi estudio ahora y era: aunque tú pintes un bodegón, pero tú quieres exponer en Portes Obertes, es decir, ese bodegón se transforma, como era una pintura solidaria para salvar un barrio, tú estabas aquí porque tu pintura servía; como dar soporte a un movimiento social que necesitaba tu ayuda, tu obra se transformaba en una obra política, porque se sumaba a ese movimiento político.

M- Entonces, muchas veces hemos sufrido mucha crítica, de los críticos, que nos decían: "Claro, es que no hacéis selección...". "Es que no queremos hacer selección; es que aquí estamos en un movimiento social; estamos haciendo una llamada a la solidaridad; porque estamos en una situación de hacer un llamamiento al arte, ¿no? De... ¡súmate! Y lucha con nosotros, para dar visibilidad a esto. ¡Qué vamos a hacer una selección! No... El llegar hasta aquí... "Claro que yo te voy a hacer hueco" (a la persona que venga). Y han venido... que yo he llorado... de Estados Unidos, que se han enterado por tal y cual, y han hecho coincidir su viaje; porque no es que hayan venido, lo han hecho coincidir... y han hecho un trabajo de arqueología con sustrato; y han hecho un trabajo maravilloso. Te quiero decir, que ha sido como un desbordamiento emocional y político, brutal.

M- Entonces, a mí eso me ha causado un impacto impresionante, impresionante... porque, además, luego es toda la interrelación; toda la relación que han establecido los artistas con la gente del barrio: las entrevistas... se han sentado a merendar, ¿sabes? "Siéntate" Y tal... o les han preparado comida... Han hecho ahí una... no era solo venir y "dónde pongo mi cuadro" y me vo., Es otra manera de trabajar.

M- Entonces claro, el que no haya podido estar, vivirlo, no lo puede sentir, no lo puede analizar, no lo puede comprender... pero, esta onda expansiva que tuvo el Cabanyal Portes Obertes, por ejemplo, a la tercera edición, yo llamaba a Ana Cabello Carceller, a Jordi Colomer, a... Todos: "sí, sí, sí." ... y nos mandaban sus cosas; ellos no han podido venir, pero les hemos expuesto. Marisa González, a Pello Irazu, a... Todo el mundo. Entonces... ha sido como gente que ha venido

desde Galicia y ha hecho pues a lo mejor nos ha pedido: “oye dime las casas que ha comprado el Ayuntamiento porque quiero marcarlas con esa cruz, cuando... porque... son como las que están sentenciadas.” son las que ahora ya estaban compradas por el Ayuntamiento. Pues le dabas el listado y las iban tal... que un artista estaba contabilizando, se estaba impregnando de la situación; que se pasaban dos o tres días. Vino el Circo Interior Bruto, la compañía de teatro; pues los alojábamos en nuestras casas, porque eso sí que lo dijimos: nosotros no teníamos dinero, pero si venía alguien y si se quedaba dos o tres días, los alojábamos en nuestras casas y les dábamos de comer. Entonces, eso era... formaba parte del proyecto.

M- Todo ha sido, pues, algo como muy próximo y todo empezó... y empezó a desarrollarse... Hasta el 2001 (esto empezó 98, pues...) creo que el primer catálogo lo hizo la Universidad de Valencia con la exposición de Josep Renau, que fue el primer monográfico que nosotros hicimos, que mi cuñado Luis Cerveró que falleció el año pasado se lo curró mucho, porque él era, es uno de los socios de Acció Cultural, entonces allí como estaba la Fundació Renau, tenía los fondos en el IVAM, entonces hizo, bueno estuvo ahí, pues, mediando para que nos pudieran dejar los fondos. Y nos dejaron todos los fondos. Entonces abrimos 11 casas y la casa 0 (siempre había una que era la casa como punto de partida), entonces, 12 casas en total, con toda la colección que nos dejaron de la Fundació Renau.

M- Ahí hicimos talleres; la gente se ha formado así; decíamos, “¿Quién puede estar?” necesitamos Taller de enmarcado y tenemos que hacer otra de Taller de historia del arte, porque tenemos que clasificar las series, tenemos que organizar tal, o cual... Luego, pues montaje... entonces nos dividíamos por grupos y entonces, pues allí, claro, ahí ha habido terrorismo a veces, porque había quien decía “yo me apunto para el montaje” y tú decías “Mare de Déu... tengo que estar atenta” porque tenías que estar atento, porque son personas que no saben lo que es montar, tenías que estar, porque decía: “Ya está, ya he hecho cuatro agujeros, dame cuatro fotos.” Y tú tenías que ir... “Tú no, tú con el taladro no, yo te pediré que me pongas...” pero había esa cosa de... volcados para ayudar, para hacerlo todo. Era agradecimiento todo el rato, y claro, fue... Era la primera vez que hicimos un catálogo; eso nos animó mucho porque vino de gente... eso fue brutal... fue brutal... y eso nos animó mucho para continuar.

M- La siguiente edición fue también de “artistas solidarios” y la siguiente ya fue de Agustín Centelles. Ya nos atrevimos, porque, pues uno de los vecinos en del Teatro La Estrella, Gabi Fariza vio el documental de Agustín Centelles en la tele, en La2 y dice: “He visto un documental de un tío que nació en El Cabañal pero con un año se marchó a Barcelona; un artista...” Claro, yo conocía a Agustín Centelles porque además había visto la exposición en el IVAM que habían hecho hacía nada. Y digo, “hombre... es verdad, sí”; dice: “yo no lo he visto, pero qué maravilla, pues sus hijos viven en Barcelona... que no nos dejarán las fotos de



su... de Centellas, que además, claro, son hiperconocidos y tal...”

M- También mi cuñado y gente, Emilio, todos dijeron “ostras, eso sería brutal...”. Total que como lo había comisariado José Vicente Monzón, que era uno de los curadores del IVAM, lo llamamos por teléfono y quedamos con él, porque lo conocía: “Oye, mira que queríamos hablar contigo, porque sabes que hicimos esto y tal... estamos con este proyecto y el caso es que nos gustaría hacer un monográfico de Agustín Centelles, y nos gustaría que nos dejarán la obra los hermanos. ¿Tú conoces a los hijos?” Dice: “Uy, es una pareja de hermanos que no se habla, es muy difícil; están peleados pero, me gusta tanto vuestro proyecto... porque, ese proyecto en las casas del Cabanyal en lucha a Centelles le encantaría, vamos, él diría que sí. Me voy con vosotros a Barcelona.”

M- Cogemos el coche y se va Monzó, Luis, yo no pude ir porque tenía clases y ya que podían ir ellos... bueno, Luis, Gabi y Emilio. Creo que se fueron como los cuatro y se vienen con una maleta con 270 fotografías de Centelles y los dos hermanos hablándose, y vinieron a la inauguración, que hicimos con una mesa redonda que se presentó la exposición en el Ateneo Marítimo, de lo más emotiva, e inauguramos las casas. Un catalogazo... Vendimos 750 catálogos en dos fines de semana. ¡Pensábamos reeditar, pero dijimos... no... porque lo mismo nos quedamos... no ves que nosotros no estábamos acostumbrados al éxito! pero se vendieron, eh... como pipas, además, un documento único, no nos lo podíamos creer.

I- Y esos catálogos están en la biblioteca del IVAM, por ejemplo, ¿en la biblioteca del IVAM o en el MUVIM? Ah... ¿Los tienes tú?

M- Eso yo creo que nosotros hemos llevado a todos, deberían estar porque yo creo que nosotros a todos estos centros los hemos llevado y sino, ahora podemos llevar. No sé, Centelles no. No quedan.

I- Eso hay que grabarlo.

M- ¿Eso? Está online, está online...

I- Digo así, por verlo... ¿sabes?

M- Está online, lo puedes ver online... pero... fue emocionante... Lo hicimos muy bonito porque ahí también, claro, una maleta, sin título ni nada, la foto: “160” ¿Eso qué era, eso no era nada? Y ahí nos pusimos Maura Soldevila historiadora, también Olga Fabriener, mi cuñado Luis, Emilio... estaba yo, estaba mi cuñada Adelina, con una mesa grande y la maleta abierta y era... no sé cuántos libros de Centelles que habíamos reunido para poder ver: “y... esta foto...” todos catalogando... “esta foto es esta”; “vale”; datos... poniendo detrás los datos. Luego, el enmarcado. Monzó nos ayudó a comprar súper barato, que además una empresa de esas de plástico que, ese tan barato de marcos que no valen un

pimiento. Y luego con cartulina, no con paspartús que no teníamos dinero para eso, pero con cartulina negra, enmarcando, cortando...

M- Montamos una timba de mesas y todo el mundo ahí apuntado, haciendo... emocionante... emocionante... Entonces, hemos hecho cada una... y hemos aprendido mucho, y la gente de fuera del arte, que no te puedes imaginar, que ha habido muchos que se han dedicado al arte luego. Te lo digo de verdad. Rosi, estoy segura de que, su iniciativa que se quedaba ahora, que ha hecho fotografía y que está dedicada al arte y al audiovisual, y metida en todo esto, ha sido por Portes Obertes que le ha abierto el camino, ha sido así.

I- Pues eso es muy interesante que hay como un entramado que...

M- Y la gente participaba... porque luego hicimos también, en 2005 hicimos una de las ediciones, que invitábamos un artista a una casa, un poco lo que hacía "Chambres d'Amis", y entonces, hicimos una gran comida en casa de Bia y de Emilio y luego los caseros venían a tomar café que trajeron postres y tal, y se llevaban al artista que tenían asignado y ya para el que vieran la casa y tal. Era un poco más específico; y allí ya se creó ad hoc, la obra se creaba específica, ya no era como otras veces que funcionaba. En esa edición... fue maravillosa; hubo también un ciclo de conferencias.

[(Ilega la camarera) "El entrecot..."]

M- Y, el catálogo que sí que tenemos ese, de los más bonitos que hemos editado; todos los catálogos editados por Emilio, diseñados. Todo hecho en casa.

I- Pues un día vamos a tu casa y los miramos, los grabo con... como para meter un inserto, porque... queda como muy bonito el propio objeto, ¿no? el verlo, no? Más que... luego que sí, poner el enlace, claro que si se puede consultar, súper bien, pero de cara a lo que es el libro, no? el...

M- Perfecto.

I- ¿Y ese catálogo? Porque... ¿todo este proyecto empieza en el 98? dijiste... bueno en el 86 dijiste que era lo de Gante, ¿no? o...

M- Lo de Gante, 86

I- 86. Y aquí se empieza en el 98, y a partir de ahí aquí llega hasta el 2000...

M- 2014.

I- Que es cuando se paraliza... que es cuando sale la ley de Madrid y paraliza el plan... el decreto aquel...

M- La última edición no tiene catálogo, porque estábamos en una crisis económica. Entonces la gente no compraba catálogo. Siempre se habían vendido. La 2000...entonces era, "Cabanyal Portes Obertes, el arte de Resistir" y entonces fue el cartel, lo bordó, esta... Teresa Marín.

Segunda parte

I- Pues ya tenía ganas de que me contases un poco este proyectazo porque son 17 años y además, me parece muy interesante esto que cuentas de la no selección; la no criba, no? que la gente va por una implicación de resistencia, de alarma...

M- Claro, porque a nosotros nos criticaban mucho porque era un proyecto que no tenía selección, y que eso no era calidad, pero... "¿qué me estáis contando? No os habéis enterado lo que es esto." ¿Entiendes lo que quiero decir? Es que yo digo... "no entendéis nada".

I- Claro. Es que ahora lo que estaba viendo yo —que no me había parado a mirar ese tipo de proyectos— es un poco eso... unos proyectos que tienen una raíz con una implicación comunitaria que hace que la comunidad esté volcada...

M- ...y social, es que tienes como que... tú quieres involucrar a la comunidad artística... "Qué más me da, tú ven... y súmate a..." "¿Cómo voy a ir yo, ahora, a decir no? "Es que no me gusta tu..." No... "Es que no cumples los criterios..." Aquí no era eso. No estábamos montando una exposición con criterios de comisariado para una exhibición...

I- Sí... en un sentido estético...

M- No... no estábamos en eso... no era ese el objetivo... estábamos en otra.

I- Claro, lo estético está en la dimensión social...

M- ¡Claro! Y política...

I- No en el objeto artístico.

M- Porque quien venía, es decir, a estas exposiciones era un punto político, es

decir, que no quería que le sumara a nivel curricular. ¿Qué te ponen 0 puntos en la universidad por exponer ahí?

I- Ya, claro...

M- No sé cómo decirte.

I- Sí, si es que el problema es que el sistema del arte está montado en esa meritocracia absurda que hoy día está como inundando todo en el que...

M- ... pero nosotros no hemos entrado en eso; no nos interesaba.

I- Claro, sí.

M- No es el objetivo.

I- Claro.

M- ... porque no es hacer carrera artística, el objetivo es salvar toda una zona.

I- Claro.

M- ... lo nuestro tenía carácter político-social, entonces... ahí eran otros los criterios, entonces... era una llamada a la solidaridad y había otros aspectos interesantes e importantes, entonces... ahí lo que yo no, no veíamos Emilio y yo, y la gente que estábamos en el... en los comités... no; esto era "cómo vamos a tú sí, tú no, esto me gusta, esto no me gusta, esto se ajusta..." de los proyectos que además tenían un contenido político-social... mejor o peor... pero ya era ese el criterio, comprendes? personal. Cada vez había más. Al principio a lo mejor había más bodegón, había más "mi obra" lo que yo hago, aunque esté desconectado del lugar. Y cada vez, incluso los mismos se ajustaban ya, pensaban en lo social, ¿entiendes? No pasa nada. Entonces, esto es otra cosa. Entonces, aquí el arte tenía otro... En el libro de...

I- Claro

M- ...en el libro de José Miguel Cortés y Aliaga este que publicaron hace 2 años sobre... ahora no me acuerdo, pero era como movimientos sociales... como... ¿ese no lo tienes? Ese lo tendrías que tener...

I- ... ya me lo voy a apuntar...

M- ... o si subes a casa te lo dejo y te lo llevas porque no está en la biblioteca. Es difícil de encontrar. Te lo dejo y ya me lo devuelves. Tengo un artículo... Emilio y yo, que compartimos el artículo, hay una pequeña introducción que hace él una primera parte y yo una segunda y hablamos de Portes Obertes.

I- ¿de?

M- Portes Obertes...

I- Portes Obertes, claro... es que te he entendido participación es que como estoy con el rollo participación, pero sí, claro es que lo es también, es que lo es...

M- Y hay otros artículos que también te pueden interesar porque está Pepe Miralles, Ana Navarrete, creo que Teresa también está. No sé... había algunos proyectos... Mijo a lo mejor también está.

Tercera parte

I- Es muy interesante tal cómo estamos ahora, lo que hablábamos esta tarde, no?; la situación del precariado; cómo estamos en un extremo en el que es fundamental reconectar el arte con lo social, reconectarnos y anclarnos un poco, enraizarnos en algún lugar, el tiempo que sea posible, pero enraizar, porque no tiene sentido producir arte sin tener una vinculación y sin tener una relación social, o sea sin que tenga eso, no? esa vuelta... y el arte no puede ser un proyecto empresarial... yo pienso que no puede serlo. Y luego yo cuando he conocido gente (desde AVVAC) he conocido gente que se va... que lleva años intentando labrarse una carrera política [seguramente quería decir artística]; han acabado haciendo un tipo de carrera que está totalmente deslocalizada, que es el paradigma neoliberal, está deslocalizado y no tiene horarios, no tienes un salario reconocido, o sea, no tienes... y tú te das cuenta que ese es el perfil exacto de hacia donde luego hemos ido todos, pero es que más allá de ahí es que, además, ves problemas a nivel... como humano, emocional, como a unos niveles que dices... ostia es que a ti lo que te pasa es que todo en tu vida está muerto... o sea mete una planta en tu vida, mete gente... o sea, vincúlate de una manera humana... no puede ser que estés despegado así, o despegada así...

I- Hace eso... como un mes fui a Vitoria a ver una exposición de una amiga, que estaba en Nottingham que fue la razón por que me fui a Nottingham y es muy buena amiga y ella está dando clases allí, hizo la tesis allí y ella se especializó en fotografía. De hecho, vino a hacer el Máster aquí, el de fotografía. Y me pasó

eso... a mí me llamó y... como nos conocemos mucho pues yo le ayude un poco como a... a sacar no? qué le estaba pasando a nivel vital, a nivel personal... estaba en un bloqueo... y me encontré con eso... le dije... o sea, me llamó para una movida que se llama el Summer Lodge, que no sé muy bien cómo traducir... que es un encuentro que hacen entre investigadores y comisarios y pues, cada uno que está allí en residencia pues llama a alguien y entonces fui yo.

I- y la cosa es que ella estaba trabajando sobre la fotografía y el vídeo, y en un momento dado la cogí y le dije: "Belén, vámonos de aquí. Vámonos ya." Salimos de allí. Nos fuimos a uno de estos bosques maravillosos ingleses, que la naturaleza es como...

M- Exuberante.

I- ... un castaño de no sé cuántos metros... unas hojas sobre la hierba... y le dije: "Tienes que vincularte aquí... a esto, o sea... toca la tierra, toca lo orgánico, deja todo eso... porque te estás, o sea... te estás yendo del mundo! ¿sabes? y el arte no puede ser algo que esté despegado del mundo, entonces reconéctate ahí.

I- Y hace un mes inauguraba en Montehermoso, en Vitoria y... ha hecho una exposición preciosa, que le ha puesto una cámara... ha hecho como una relectura y ella ya hizo su tesis y... y yo llevaba como 2 años sin hablar con ella... y a hecho una relectura del videoarte o la videocreación a un nivel... ¿cómo le ha llamado? un término así... muy técnico... Bueno el caso es que es como una mirada sensorial desde el vídeo y como si fuera una piel; cómo sería, de alguna manera como... ver a través de... de una manera animal a través de la cámara. Entonces le ha plantado la cámara a un perro, a varios perros... entonces ha hecho como diferentes niveles que la verdad que todavía no me ha dado tiempo a analizar la exposición... y me lo preguntó y no le supe decir nada. Pero la cosa es que le ha dado como la vuelta totalmente, entonces entrabas a Montehermoso, que es un depósito de aguas antiguo, es una sala impresionante, era una exposición impresionante, con unas pantallas de 5 metros cada una, con una tela de columna a columna y tal. Y eran todo paseos de perros por el campo... la hierba... había un plano del agua que brota del suelo... o sea nada que ver con lo que estaba haciendo... o sea, en un sentido totalmente vivencial, buscando lo táctil del vídeo y la exposición se titula "Vivir el día". Entonces es como que de alguna manera entre mi conversación y todo el proceso que lleva ella...

M- Le había ayudado muchísimo.

I-... y todo lo que ha vivido, de repente como que... como que se dio cuenta que... si tú te vas a vivir allí a Inglaterra 4 años y eres española y al fin y al cabo vives allí, pierdes tus amigos pierdes tu entorno social y solamente te motiva en la vida hacer una carrera artística... te mueves a... esta chica ha estado en

Murcia currando, en la Documenta... en la Manifesta, en Madrid, ha estado en... no sé... ha expuesto en un montón de sitios! Entonces su vida va motivada por su carrera artística; su vida artística es lo primero y su vida personal va después. Entonces, llegó un momento que yo la vi a nivel personal como... como internamente muerta, como a nivel humano; y es una persona súper sensible y cariñosa y la veía muerta... porque si tú la ves que está bien pues no hay ningún problema pero cuando la ves a una persona que está bloqueada y dices conéctate con la vida porque la verdad es que antes que tu carrera artística eres una persona... eh... y toda esa mentalidad a mí me entristece mucho porque la he visto mucho en gente que estaba vinculada a la Asociación... aquí... y de hecho es que me han llegado a decir: "es que hay gente por ahí, en residencias artísticas, que son lo peor, no saben comportarse ante una relación social, no tienen vínculos afectivos, no saben desarrollar una relación con nadie, no tienen lo mínimo para ser un ser humano"; o sea, al final estás tan despegado... que luego igual sí, a través de tu trabajo reconectas y sí, pues igual eres capaz de hacer un buen discurso y volver a reconectar con la vida y con lo humano y hacer algo que te sirva y que le sirva a la sociedad desde tu posición, pero desde tu posición en Marte.

I- Entonces... yo creo que a todo el mundo no le sirve esa carrera artística; hay gente a la que no le funciona, pero no a todo el mundo le sirve, no se puede cortar por un mismo patrón cómo tiene que ser un artista contemporáneo, qué vida tiene que hacer, qué carrera tiene que tener, por qué fases tiene que pasar para ser considerado un artista... ¿y eso qué lo dice el rey y la reina?

I- Es como, claro, tan... es que cuando ves que la gente, de a pie, está tan despegada de esos discursos del arte... pues yo pienso que es básico reconectar el arte y la vida pero, la vida de tu barrio, de tu vida directa, familiar, de tus amigos... y no... no pensar que hasta que no vayas a Nueva York no te vas a realizar como artista, porque igual como artista te puedes realizar en... yo qué sé... Y yo eso lo veo problemático; y lo veo que... que hay un mito ahí, creado...

I- En la charla que daba Oriol Fontdevila en la mesa redonda que organizaba Rafa, hay una frase que dice que es muy chula, que dice que el arte contemporáneo está muy instituido, o sea que el arte contemporáneo en origen es lo disruptivo, lo que genera discontinuidad, es lo que genera en el pensamiento un clack que hace como avanzar, sin embargo, dice que hoy en día, el arte contemporáneo tal como está tan instituido que entonces para hacer arte contemporáneo lo que tú produces o haces se tiene que parecer a, formalmente o conceptualmente, pero que tiene ya unos límites muy definidos y eso claro, es problemático porque se desvincula de todo lo demás, se encierra y acaba siendo, pues otra vez, una cosa cerrada en sí misma, que claro la puedes deslocalizar la puedes llevar de aquí para allá, pero pierde totalmente el contacto con la gente que te rodea... y tiene, claro, no sé para mí es que ahora tienen un sentido estos proyectos ya.



I- Y hace muchos años yo no lo entendía esto porque igual tenía una pulsión más personal una necesidad de hacer algo que, que a mí, que a mí me hiciera entenderme a mí y entender lo más próximo.

I- Pero hay un chico muy joven, por ejemplo, ahora, que ha estado trabajando con el Centro Huarte de Pamplona que creo que está en Hangar, además, que además llegue a él a través de la Anaïs y Huarte y me dije: “uy... mira qué conexión más rara, de repente estas dos personas” el Centro de Pamplona (Huarte) y está colega que es de Valencia que la conozco mucho y este chico que creo que es chileno y es bastante joven, tiene como 30 años creo y hace unos proyectos súper vinculados a comunidades; trabaja directamente con la comunidad; y sí, llegué a él porque este trabajaba sobre una riada que hubo en Huarte, en Pamplona y Anaïs estaba trabajando sobre la riada de Valencia aquí, y claro, de repente, lo he encontrado, y me he dado cuenta de que este chico está trabajando en Barcelona y toda la gente está flipando con él, que se llama Francisco... tiene un apellido muy raro ahora no me acuerdo, pero lo menciono en el trabajo y... además súper accesible, porque me escribió por Facebook porque el editor de la revista lo citaba en un post y me escribió y me empezó a mandar todo lo que estaba haciendo: “pues ahora estoy haciendo esto y esto, a ver qué te parece...” como muy accesible, muy humilde, muy normal, como que es una manera de trabajar muy habitual para igual... para otros hemisferios, no?

M- Claro.

I- ... es que pienso... ostras, tiene más sentido... igual es que aquí nos hemos chinado con no sé qué idea de... que vamos a conseguir no sé qué o...nos hemos eclipsado con algo...

M-... no... y que no vemos que a lo mejor las cosas, textos tan importantes como el de Lucy Lippard, “Mirando alrededor”.. que no tienes que mirar qué pasa allá, sino lo que pasa tan cerca de ti, no? pues...

[ Vuelve el camarero... ]

I- Se nos está quedando helado, no me había dado cuenta.

## **1.5 Entrevista a Isidro López-Aparicio, Presidente de La Unión de Artistas Contemporáneos de España**

Izaskun — Los proyectos que se hacen ahora, artísticos, de unos años para aquí tienen un enfoque curatorial mucho más dinámico o mucho

más mezclado de lo que es el archivo, de lo que es, no una obra de arte producida ya y luego expuesta en un espacio, sino lo que es el proceso, y me interesaba un poco eso. Yo he visto algunos de tus proyectos y creo que tiene mucho interés para lo que yo quiero plasmar en la tesis: que un artista no solo trabaja en un estudio y luego expone un trabajo, sino que todo el proceso que se desarrolla tanto en un contexto social como incluso de la mano con la institución, produciendo ya desde el principio pues es lo que ahora más se hace y creo que es lo más desconocido para un público general.

Entonces pues ese es uno de los enfoques y el otro que tengo es porque yo soy parte de AVVAC desde hace 2 años, pues es toda la lucha que se está haciendo, la demanda a nivel sectorial, o a nivel de colectivo como trabajadores de la cultura y cómo los procesos políticos de estos dos últimos años pues han hecho que mucha gente haya podido saltar a las instituciones y de qué manera se puede flexibilizar la institución, si la institución puede ser transformada desde fuera o cómo ves tú desde tu posición estas cuestiones. ¿Qué te parece?

Isidro — Hazme alguna pregunta como más concreta...

— Sí... Podemos empezar, igual, por el Estatuto del artista, si te parece. ¿En qué consiste la demanda del Estatuto y cuáles son los puntos que se están intentando conseguir?

— Acercándonos al mundo del arte, sin ningún tipo de mitos ni poéticas, sino desde un ámbito meramente profesional, como trabajadores, entendiendo el artista como un trabajador, como en cualquier otro sector, necesitamos de una estructura profesional que defienda al artista como trabajador. En ese sentido, el mundo del arte, quizás, sea el único sector económico —porque detrás hay una economía y no solamente una economía en un sentido monetario, sino en muchos contextos de valor que se generan— el único sector que no está estructurado socialmente, económicamente, financieramente, a nivel de seguridad social es principalmente el de los artistas, y en concreto, además, los artistas visuales; por que artistas de cine o de teatro han conseguido ciertos pasos, quizá por un carácter más... el cine quizá por el hecho de que mueven económicamente unos presupuestos mayores, hay también otro tipo de trabajadores dentro, entonces han conseguido pues cierto tipo de regularizaciones, en concreto.

Pero a pesar de eso los artistas como trabajadores estamos muy desregularizados entonces necesitamos de ese Estatuto del artista como un primer

paso para tener claro cuáles son nuestras necesidades fiscales y cuáles son nuestras necesidades a nivel de seguridad social. Porque la realidad es que hasta el momento la manera en que se desarrolla la economía de muchos de los artistas no corresponde con la realidad que bien viven los artistas.

Entonces hay una necesidad de transmitir al mundo político que la realidad del mundo del arte es bastante... bueno, por un lado, es inestable en el sentido en que los ingresos tienen una gran discontinuidad, por otro lado, la comprensión de los tiempos de investigación y producción como tiempos en los cuales no hay una actividad sino que tienen que estar de alta porque son espacios y momentos de trabajo, no solamente en el momento en el que se expone es el momento en el que precisamente se está trabajando, sino todos esos espacios se tienen que considerar espacios de alta y tienen que estar reconocidos aunque no haya ingresos.

Hay una gran cantidad de cuestiones que, sobre todo, son cambios de paradigma, de comprensión social y política de cuál es la realidad del mundo del artista, y es... entonces que se legisle con respecto a esas situaciones, porque la realidad es que en el mundo del arte, los artistas principalmente son autónomos; por otro lado, la mayoría de los artistas que no son autónomos tienen que compatibilizar el trabajo de artista con otros trabajos que les permita la subsistencia. Y eso tiene que estar adecuado para que permitan poder entrar dentro del sistema; y que puedas llegar al final una jubilación, una jubilación contributiva porque la realidad es que la mayoría de los artistas visuales, —en un 0,8% solamente llega a tener los 35 años cotizados, que es lo que en la actualidad nos exigen para poder tener esa jubilación. El estatuto del artista tiene la pretensión de que eso se comprenda y se legisle de manera que se corresponda a esa situación.

— Me interesa tu trabajo porque aunque lo conozco muy poquito, lo poco que he visto me interesa porque trabajas desde una perspectiva social, entonces, ¿qué me puedes contar sobre alguno de tus últimos proyectos?

— Para mí, el entendimiento del arte contemporáneo implica que la co-sificación final sea muy mutable. Yo no pienso en las apariencias cuando estoy generando una obra de arte y creo que es un paradigma que tiene que cambiar también en todo lo que son comisarios o instituciones porque, al final, el concepto proyecto está haciendo muchísimo daño en todo el mundo del arte. El arte se celebra en el proceso. No existe en el proyecto. El proyecto es solamente una herramienta de concreción, de inter-

locución para poder concretar cosas y llegar a llevar a cabo una realidad de una manera exitosa. Pero el arte no se genera a través del éxito sino, también, a través de los errores. Y si no se asumen los errores, entonces el sistema del arte, basado solamente en éxitos, impide el propio proceso creativo que incluye probar, experimentar, etc.

Ese entendimiento es fundamental para que, a la hora de mostrar el arte a la sociedad responda, y no esté alienado por las propias instituciones o por los propios comisarios. Porque todo el mundo comprende que hay un comisariado de alcayata, que yo denomino, en el sentido de que hay una medida, una obra que me dicen que entra en un sitio. Bueno y da mucha tranquilidad. Pero cuando lo que realmente se propone es algo dinámico, mutable, «be water my friend», no? es agua, pero tiene distintas formas, y se va alterando, incluso no es estable durante todo el tiempo que se está mostrando si no que va alterándose, eso genera ciertos desequilibrios. Pero son fundamentales para poder transmitir el arte contemporáneo. Yo intento mantener esos criterios.

Por ejemplo, ahora lo que estaba mostrando en el Pompidou es una obra que llevo desarrollando unos 15 años, en los cuales yo intento escapar de Europa a África remando en un kayak y no lo consigo. Pero entre una de las cosas por las que no lo consigo es porque llega una patrullera y te da la vuelta. Porque es una manera de mostrar el grado de vigilancia que hay en el Mediterráneo. Cuando decimos que llegan inmigrantes y parece que han llegado cuando nadie se ha enterado. No. El control es tal que claro que saben. Y las cosas que suceden, suceden porque se permiten, porque se dejan y pasan cuando tienen que pasar. Pero el control de vigilancia que existe en la actualidad es enorme.

Yo empiezo a hacer una obra que no surge de un espacio artístico. No surge de una propuesta comisarial, no tiene una intención sino, es simplemente un comportamiento creativo de un artista en el que se relaciona con la sociedad de una manera diferente en la cual hay una búsqueda pero como mis herramientas son creativas, son artísticas, lo empiezo a cosificar; lo empiezo a concretar. Por eso empiezo a hacer grabaciones en audio porque me gusta mucho el sonido, porque veo la importancia del sonido en el mar, esa soledad que te encuentras... y empecé a hacer grabaciones. Otro momento te pones a hacer dibujos, y te llevas una libreta en mitad de un kayak, en mitad del mar lo cual es un desastre porque lo primero, lo único que ves es una línea de horizonte; es una línea, tienes poco que... y encima estás en un kayak, que te mueves, que te salpica agua, pues son unos dibujos imposibles, pero los haces, porque lo necesitas, lo buscas, lo pretendes, y vas progresivamente creando y vas descar-

tando cosas, e incorporando cosas.

Finalmente, eso el Pompidou te lo demanda y se termina de concretar, pero forma parte de un proceso. No he tenido una intención de que es una convocatoria porque dan dinero para hacer cosas en kayak y demás voy y hago, sino respeta el proceso creativo del propio artista y en el momento en el que se celebra a la hora de mostrarlo pues bueno, como tengo los elementos los construyó.

En esta historia que yo hago hablo de transformación de conflictos, pues es un conflicto en este caso lo que quiero mostrar, y además yo lo tengo que mostrar con piezas, en este caso hago una proyección en vídeo, genero un espacio en el que cuando tú entras hay tres paredes y además con un reflejo en el suelo, con vinilo. Cuando entras, estás como en el mar. Y mi grabación hace que la gente entre y se siente dentro de ese espacio, pero al mismo tiempo este proyecto tiene una doble piel. Yo no podría solamente quedarme en un acercamiento esteta, sino que además, alrededor hay una segunda piel. Hay una serie de información cartográfica y elementos más sencillos como el propio agua, pero que permiten ver de una manera, que la problemática no es tan sencilla, de que alguien viene y que en este caso yo lo que intento es ponerme en el lugar del otro sino, que el mundo migratorio en Europa viene desde siglos. Es una movilidad que ha tenido unas direcciones, otras, constantemente, es visualizar la complejidad del hecho migratorio. Porque a mí me interesa, en este caso, también, que el acercamiento del artista a lo social, a lo político no sea anecdótico sino que implique verdaderamente un grado de profundidad. O sea no esta cosa de coger un suplemento dominical y ver un problema (...) sino, verdaderamente comprender y conocerlo.

Mi trayectoria de vida tiene este doble elemento: de compromiso social, de activista social, en el cual participo con cosas constantemente; y, por otro lado, mi manera de expresar es el artista visual. No sé, si fuese músico, pues lo proyectaría con esa herramienta, yo lo proyecto con esta herramienta y es donde construyó el discurso.

— Bueno, muy bien. No te voy a quitar más tiempo porque son ya casi las 12... yo me quedaría aquí muy a gusto, pero...

— No, no, tranquila... no, mientras no entren...

— Claro... es que además has apuntado una cosa que a mí me parece muy interesante que es el tema de las convocatorias, sí, ahora hay muchas convocatorias cada vez hay más. Pero es eso, haces proyectos que al final

tienen que encajar en un tiempo y si no suceden ese proyecto muchas veces no lo llevas a cabo, cuando realmente es un proyecto que a ti te motiva y es lo que realmente te interesa hacer, pero como no encaja en este sistema es como que ahora mismo yo no veo muy claro, de qué manera se va a articular la regularización del sistema del arte con la propia dinámica de creación del artista y los tiempos que necesita que tú decías, tiempos de reflexión, los tiempos de aproximación a una problemática y de implicación... entonces, yo ahí, sí que veo para mí, personalmente, veo un problema, porque no consigues financiación si no entras en ese sistema y en esos tiempos, pero de otra manera igual acabas haciendo proyectos que encajan en una dinámica que a ti no te interesa. Entonces no sé... por ahí... he estado también muy atenta a lo que estaban haciendo en el Centro Huarte de Pamplona, que lleva una dirección compartida y que justo esta semana vi el vídeo que ha hecho una compañera, sobre cuál ha sido el proceso de reflexión de qué queremos del Centro de Arte, cómo lo vamos a hacer, qué necesidades tenemos, y qué esperamos. Entonces se han hecho unos encuentros los han grabado en vídeo, leyendo... que... el vídeo está muy chulo porque leen los *post its* que cada uno ha escrito...

[conserje]

— Me preguntan si pueden entrar ya... son las 12...

## 2 Publicaciones

### 2.1 Comunicación para el Congreso ANIAV II (2015): Prácticas artísticas desde el postcapitalismo. De la crítica institucional a las instituciones críticas

#### RESUMEN

El cambio de una sociedad de consumo de objetos físicos, a una sociedad de consumo de servicios o bienes inmateriales ha generado múltiples mutaciones en el ámbito social y económico. Nuestra relación con los objetos ha cambiado de manera sustancial, así como las categorías significantes en nuestro entorno cotidiano.

De la misma manera, el papel del artista ha cambiado en las últimas décadas,

pasando de ser productor de objetos a generador de contenidos inmateriales. Este nuevo paradigma ha generado la necesidad de identificar un contexto y unos agentes transformados, así como sus relaciones e interdependencias.

La hiperconectividad se ha convertido en uno de los rasgos que caracterizan esta época. La comunicación constante entre individuos ha dado lugar a que surjan multitud de comunidades virtuales sin que muchas veces se materialicen en el entorno físico.

Sin embargo, los artistas siguen estando fuertemente ligados a una materialidad con el mundo y, como analistas de las realidades de sus propios contextos, muchos se han convertido en interlocutores de sectores sociales sin representación. Al fin y al cabo, el arte es un método de conocimiento, de descubrimiento y de representación del mundo basado en el desarrollo de las capacidades críticas.

El desarrollo de estas capacidades para la observación, el análisis y la síntesis de una realidad híbrida ha dado como resultado, la necesidad de encontrarse de manera física y colectiva en el espacio tangible en el que habitan nuestros cuerpos. En unos casos, el resultado ha sido la proliferación de grupos que trabajan juntos bajo un espacio común, en otros, colectivos que comparten unos mismos objetivos a nivel conceptual y se juntan para realizarlos.

Esta comunicación muestra el estado de la cuestión de esta investigación, aludiendo a casos concretos que establecen una primera tipología contextualizada en estados de crisis sistémica del capitalismo.

#### ABSTRACT

The change from a physical object consumerist society into a service and immaterial goods based one has generated multiple mutations in the social and economic scopes.

In the same way, the artist roll has changed in the last decades from being an object producer to be a generator of immaterial content. This new paradigm has created the need to identify a new context and its transformed agents, the connection between them, and its interdependencies.

Hyper-connectivity has become into one of the main features of this era. The constant communication between individuals has given room to the arising of dozens of virtual communities, which very often do not meet and materialize in the physical environment.



However, artists are still bound to the material world greatly and, as being themselves analysts of their own contexts' realities, lots of them has become into representative of social sectors without representation. After all, art is a method of knowledge, discovery and representation of the world based on the development of critique abilities.

The development of these abilities for observation, analysis and synthesis of a hybrid reality has turn out the necessity of meeting physically and collectively in the tangible space where our bodies live. In some cases, has been the proliferation of groups working together in a common space the result. In some other cases, collectives sharing conceptual aims have met to carry them out.

This communication shows the status of the issue of this research, alluding to specific cases to set up a first typology contextualized in states of systemic crisis of capitalism

## CONTENIDO

### “Una experiencia colectiva”

Durante el verano de 2013 realicé un documental titulado “Una experiencia colectiva. Colectivos artísticos con o sin espacio”. En él entrevisté a 9 colectivos artísticos autogestionados divididos en dos ejes geográficos. Por un lado, el País Vasco, La Rioja y Navarra; por el otro, Valencia. El trabajo mostraba a los propios colectivos, quiénes son y a qué se dedican, dónde se ubican, qué tipo de programación desarrollan, el tipo de público que acogen, cómo es su relación con las instituciones, cómo se autogestionan y su visión sobre el propio concepto “cultura asociativa”.

Mi investigación comienza con una experiencia personal: la creación colaborativa de un espacio taller compartido donde se ofrece una programación cara al público. El proyecto abarca desde 2012 hasta 2014. He tenido varias experiencias de talleres compartidos, pero ninguno tuvo antes la voluntad de ser tan visible. La autogestión en arte es una necesidad en estos tiempos en los que las estructuras del sistema del arte están desmanteladas, o como mínimo, reducidas a la mínima expresión.

Hasta la actual crisis económica las estructuras creadas permitían que un buen número de artistas, comisarios y críticos constituyesen parte del sistema del arte internacional. Sin embargo, el sistema nacional nunca ha sido capaz de absorber la gran cantidad de productores culturales en activo. Por un lado, debido a la retirada de apoyo económico de fondos públicos a las instituciones artísticas, lo que ha producido en muchos escenarios el vaciamiento de contenidos. Por el otro, debido a que los artistas no han podido acceder a los canales tradicio-

nales del mercado del arte o bien porque los propios canales han dejado de existir debido a una lógica de mercado o bien porque la lógica de los artistas ha cambiado.

El panorama nacional se ha visto tremendamente afectado a raíz de la crisis económica iniciada en 2007. El cierre de galerías y la retirada de financiación a las instituciones artísticas ha puesto de manifiesto un sistema decadente que viene años arrastrando una incapacidad para la consolidación de un modelo vinculado a la sociedad. La brecha entre contenidos y la falta de herramientas o conocimientos para comprender el valor de las producciones artísticas se ha convertido en uno de los factores determinantes que actúan en contra de su propia sostenibilidad. El giro en los programas educativos hacia un conocimiento de las técnicas en lugar de los contenidos y la falta de sensibilización hacia el arte ha supuesto una situación de enorme riesgo para la conservación de un legado cultural y artístico reciente.

El sistema desarrollado durante los 90 y primeros años del 2000 por las instituciones se basó en potenciar el arte como innovación y dio cabida a un pequeño número de artistas noveles, dejando a una gran parte de artistas sin vías de profesionalización. Las actuales estructuras siguen repitiendo el mismo modelo de becas y ayudas a las personas más jóvenes sin tener en cuenta una muerte prematura de estos profesionales por no generar continuidad en sus estructuras. Muchos artistas que llegaron a un estadio profesional antes de la crisis gracias a este sistema se han visto abocados al vacío más absoluto tras la crisis del mercado del arte, teniendo que abandonar su actividad para dedicarse a otra cosa o salir del país en busca de oportunidades.

Durante las últimas décadas se ha desarrollado un modelo económico híbrido (público-privado), que ha puesto en marcha un proceso de transformación de un campo artístico que ha sufrido la atomización de sus actores sumiéndose en gran medida en una disolución de su práctica tal como la conocíamos hasta el momento.

Las prácticas artísticas han venido a convertirse en productos inmateriales insertados en un entramado difícilmente sostenible tanto a nivel económico como social. Conocer de qué manera actúan hoy los artistas en el campo social, cómo se organizan internamente y qué papel desempeñan son algunos de los objetivos de esta investigación.

### **Modelos de autogestión en arte**

Desde hace unos años asistimos a la eclosión de iniciativas autogestionadas de creación de espacios nuevos y modelos propios de gestión cultural por toda la geografía nacional y transnacional. ¿Es un fenómeno propio del momento socio-

político actual y se basa en nuestros usos y costumbres de la tecnología o está vinculado a la actual crisis económica? Mi propósito es registrar estos procesos y analizarlos para desarrollar herramientas que sistematicen los procesos para que puedan servir de guía a futuros artistas y creadores. Por ello, nos interesa conocer en especial modelos que propicien la profesionalización de sus actores.

Constituyéndose -o tratando de hacerlo- en agentes legítimos de acción al margen de los centros legitimadores del sistema, muchos artistas han creado espacios nuevos y han generado grupos colaborativos vinculados al territorio. La situación de aislamiento sumada a una falta de ingresos económicos ha convertido estos reductos en lugares de creación, un ejemplo para estudiar su estructura social y económica. Desde las prácticas artísticas asistimos a un cambio constante en las estructuras propias del sistema del arte que requieren de su análisis y reformulación.

Uno de los objetivos principales de esta investigación es viajar a otras ciudades tanto nacionales como británicas para conocer de primera mano otros modelos de gestión y otras relaciones interinstitucionales. Asimismo, se realizará un trabajo de campo que vincule los modelos actuales a otras prácticas realizadas en el pasado en la Comunidad Valenciana, y se trabajará activamente dentro del grupo investigador CCCV y como parte de la junta directiva de AVVAC.

### **Antecedentes del tema de estudio**

Existen estudios anteriores en el campo de los movimientos sociales y en concreto en el estudio y análisis de las prácticas artísticas desde la autoorganización dentro de la línea de arte público, resistencia y nuevos medios. Concretamente, desde esta facultad contamos con la tesis de Mijo Miquel Bartual "De la autoformación como práctica instituyente en las metrópolis postfordistas" (2013), que se asienta sobre referentes como "Producción Cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional" de Traficantes de Sueños (2008), "Contracultura y asentamientos alternativos en la España de los años 90: un estudio de antropología social", Martín Gómez-Ullate García de León (2004), la serie de "Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español" en sus 8 volúmenes desde 2004 hasta 2014 producido y editado por el MNRCRS, o la Editorial Brumaria en sus múltiples publicaciones.

### **Estado actual de la investigación**

En verano de 2014 viajé a Nottingham (Inglaterra) con intención de seguir mi periplo. Mi búsqueda consiste en encontrar modelos sostenibles, económicamente estables que permitan que sus miembros puedan vivir de su actividad profesional. En definitiva, caminar hacia el encuentro de la profesionalización del sector.

En Nottingham hay un movimiento de autogestión muy importante, pero decidí central mi investigación en un solo lugar por una cuestión de recursos. Tuve la gran fortuna de caer en el lugar adecuado: *Primary*. Este centro era el que mayor grado de profesionalización tenía. De hecho, como centro de producción artística contaba con un equipo de gestores muy cualificados con una larga trayectoria. Este trabajo sólo fue posible gracias a la inestimable labor de interlocución y gestión de mi amiga Belén Cerezo, artista e investigadora residente en esta ciudad que acordó el encuentro.

*Primary* es una antigua escuela de primaria reconvertida en centro de producción artística. Han sido los propios artistas los que se han ido organizando en torno a un grupo local que lleva muchos años desarrollando iniciativas de arte público. Las instalaciones son realmente impresionantes y la calidad y dedicación de los artistas residentes y los gestores es enorme. Cuentan con medios suficientes para desarrollar una programación que abarca todo el año y en 2014 realizaron dos publicaciones semestrales, siendo capaces de alojar y producir proyectos de artistas locales y residentes. Se han constituido bajo la forma legal de Charity y se financian con fondos nacionales y locales dependientes del Arts Council England, Nottingham City Council, The Henry Moore Foundation y Foyle Foundation. Las entrevistas se centraron en Niki Russell, comisario programador de *Primary* y miembro fundador de *Reactor* y Tom Godfrey, galerista en *Primary*.

El 29 de noviembre de 2015 se organiza en Logroño por parte de la asociación cultural Casa de las Musas “Jornadas de centros de creación: En busca de un modelo propio” a las que asistieron Carpe Diem Arte e Pesquisa el colectivo Jazar de Pamplona, Intermediae de Madrid, Hangar Barcelona, etc.

A principio del mes de febrero asistí a las jornadas por “[Un nuevo modelo de ciudad. La lucha de las naves de Ribes en Russafa](#)” organizado por la [Plataforma per Russafa](#), un proyecto muy interesante cuyo proceso vecinal es muy similar a otro ubicado en Bilbao.

A finales de febrero de este año comencé un segundo encuentro con gestores culturales, esta vez en ZAWP Bilbao, en el barrio de Zorrozaurre y de la mano de Ruth Mayoral, socióloga y gestora cultural y una de las fundadoras de este proyecto que nace fuertemente vinculado a una iniciativa vecinal de resistencia ante el plan urbanístico del Ayuntamiento de Bilbao consistente en derribar gran parte de las fabricas desmanteladas y desplazar a los vecinos de sus viviendas. El proyecto cultural ZAWP nace de la asociación Hacería Arteak que cuenta con 17 años de andadura. ZAWP que surge a partir de ahí, ha recorrido ya 7 años y cuenta con un proyecto cada vez más consolidado.

¿Por qué no se paga a un artista?

Desde finales de abril de este año formo parte de la Junta de la Asociación AV-

VAC (Artistes Visuals de Valencia, Alacant i Castelló). Existe una creencia social muy extendida que considera que los artistas no deben cobrar por exponer. Hace poco nos topamos con esta pregunta, cuya actitud desafiante encontré tremendamente interesante. Yo pensé, ¿se paga a un artista fallero y no a un artista contemporáneo? Si pensamos con qué elementos trabaja uno y otro, en que espacios muestran su trabajo y a quienes se dirigen, caeremos otra vez en la tediosa diferenciación entre arte y artesanía, y corremos el riesgo de acabar hablando de iluminaciones místicas y lucha de clases. El hecho de hablar de creatividad no significa hablar de musas ni de inspiración. Otra cuestión es cómo cada individuo quiera vivir esa experiencia. Esos términos se refieren más bien a ciertos mitos que hemos heredado de los artistas de la modernidad.

Allá por el año 1995 ya se hablaba de posmodernidad en el campo artístico. Estaría bien recuperar el eslabón perdido. La caída de los grandes relatos y la heterogeneidad en la naturaleza de las propuestas viene dada por la democratización en el acceso a la universidad y en concreto a las enseñanzas artísticas. Este panorama propicia una pluralidad de manifestaciones artísticas, que en la primera década del s. XXI se materializó en el concepto de posproducción.

Pero es posiblemente ese panorama ecléctico el que haya hecho que actualmente aún se confundan cuestiones relativas a la naturaleza del trabajo del artista, ya que todavía cada individuo se acerca al arte desde una posición muy diferente. Aunque esto no significa que no haya un sector profesional en este ámbito.

Lo que es un hecho es que el arte es un método de conocimiento, de descubrimiento y de representación del mundo, basado en el desarrollo de las capacidades críticas. Algo que, sin un desarrollo extraordinario de las capacidades para la observación, el análisis y la síntesis, sería imposible. Y en esto los artistas llevan toda la vida entrenándose. El ejercicio del pensamiento es un trabajo que se paga, no hay más que ver a los profesionales de otros campos y a nadie le parecerá extraño que un abogado cobre o que un músico cobre. El quid de la cuestión está más bien en porqué no se permite que este sector se desarrolle y se profesionalice.

### **Metodología a utilizar**

Esta investigación se basa en la realización de entrevistas a los agentes activos en centros sociales y autogestionados que se materializará en una instalación audiovisual y un documental. Para ello se comienza con un trabajo de campo a través del que recabar la información necesaria para construir una visión útil a partir de estos modelos. Se establecerán diversas tipologías como vías de hibridación para la financiación de los centros.

- Viajar a las ciudades con nodos autogestionados más importantes.
- Entrevistar a los gestores. Grabaciones sonoras y en video. Fotografíar los espacios.
- Transcripción de entrevistas para editar una publicación.
- Plantear una instalación audiovisual y sonora con el material registrado.
- Realizar un documental divulgativo de los modelos económico-sociales estudiados

### **Planificación temporal y utilidad de la investigación**

Durante los próximos 2 años se pretende mantener contacto y recabar información, así como desarrollarla propiamente de los proyectos que se citan a continuación:

Una primera investigación a través de redes sociales, en contacto con la [Red Transibérica de Espacios Independientes](#).

La colaboración con el grupo de trabajo del [cccy](#) liderado por Teresa Marín del que formo parte que consiste en desarrollar una nueva interfaz y ayudar en la coordinación de una parte del trabajo realizado por [lacolectivalab.org](#): el diseño y volcado de la base de datos a una web dinámica donde poder realizar búsquedas múltiples del panorama valenciano de los últimos quince años.

Establecer contacto con los centros vinculados a la *Fundación de los Comunes*: Zaragoza (*La pantera rosa*), Málaga (*La casa invisible*) y viajar a Barcelona y Madrid (*Centro Tabacalera*) fundamentalmente.

Realizar el seguimiento de los proyectos de Pamplona y Logroño con los que ya hay relación personal.

—El proyecto [Jazar](#) de Pamplona en la antigua *Ikastola Jaso*, cuenta con cerca de 70 asociados y funcionan. Están montando talleres de todo tipo, grabado, foto, escultura, arquitectura, danza, etc. donde ofrecen cursos de formación. Es un edificio de 5 plantas con un espacio alrededor con árboles y un frontón. Es totalmente autogestionado. El edificio lleva cerca de ocho años abandonado porque

está ubicado en el trazado del tren de alta velocidad cuyo plan está paralizado por falta de financiación.

—El *Centro Cívico Madre de Dios* en Logroño. Actualmente se está rehabilitando el antiguo convento Madre de Dios, contiguo a la antigua iglesia de Madre de Dios, un edificio cuyo primer asentamiento data de siglo XVII, y cuenta con cuatro alturas, un claustro y un huerto. También lleva cerca de ocho años abandonado. Está siendo gestionado por gente de la Asamblea 15M, entre ellos, un ex-componente del colectivo MURAC, Logroño.

## FUENTES REFERENCIALES

AGUIRRE, Peio. *La línea de producción de la crítica*. Ayerbe, N. (ed.) 1ª Ed. Bilbao: Consonni, 2014. 241p. ISBN-13: 978-84-16205-06-6

CANOGAR, D. *Ciudades efímeras. Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología*. Ollero, J. (ed.); Madrid: Imaginario, 1992. 125p. ISBN: 84-7896-037-6

COLLER, Xabier. *Estudio de casos*. 2ª Ed. Madrid: CIS, 2000. 144 p. Cuadernos Metodológicos. ISBN: 978-84-7476-387-4

DELGADO, Manuel. *El espacio público como ideología*. Plaza, V. (ilus.). Madrid: Catarata, 2011. 106p. ISBN: 978-84-8319-595-6

FEDERICI, Silvia. *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. ISBN: 978-84-96453-78-4

FLICK, Uwe. *Introducción a la investigación cualitativa*. 3ª Ed. Madrid: Ediciones Morata, 2012. 324p. ISBN: 978-84-7112-480-7

GARCÉS, Marina. *Un mundo común*. Monclús, J. (dis.). Barcelona: Bellaterra, S.L., 2013. 154p. ISBN: 978-84-7290-609-9

GIELEN, Pascal. *El murmullo de la multitud artística. Arte global, política y posfordismo*. Corbeira, D. (dir.); López-Castrillo, H. (ed.trad.), Arozamena, A. (trad.); Miñano, J. (dis.). Madrid: Brumaria, A.C., 2014. 277p. ISBN: 978-84-939935-6-6

GUTIÉRREZ BRITO, Jesús. *Dinámica del grupo de discusión*. Madrid: CIS, 2008. 148 p. Cuadernos Metodológicos. ISBN: 978-84-7476-450-5



HARAWAY, Donna J. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Morant Deusa, I. (dir.coor); Talens, M. (trad.); Randolph, L. (il.); Pérez-Bermúdez, C. (dis.). Madrid: Cátedra, S.A., 1995. 431p. ISBN: 84-3761392-2

KVALE, Steinar. *Las entrevistas en investigación cualitativa*. 1ª Ed. Madrid: Ediciones Morata, 2011. 200p. ISBN: 978-84-7112-688-7

MÖNTMANN, N. *Art and its institutions. Current conflicts, critique and collaborations*. Möntmann, N., Stakemeier, K. (eds.); Robinson, M. (trad.); Bode, N., Schmidt, S (ilus.). London: Black Dog Publishing Limited, 2006. 191p. ISBN: 1904772 50 1

V.V.A.A. *Brumaria 3*. Corbeira, D., Expósito, M.,(ed.); Corbeira, D.(dis.); Bilbao: Brumaria, A.C. 2002. 311p. ISSN: 1696-361X

MIQUEL BARTUAL, Mijo. "De la autoformación como práctica instituyente en las metrópolis postfordistas". Directores: Marina Pastor Aguilar, Vicente Ponce Ferrer. Universitat Politècnica de València, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, 2013.

V.V.A.A. *Producción Cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional* [en línea]. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008. 245p. ISBN 13: 978-84-96453-31-9 [ref. de 10 de junio de 2015] Disponible en Web: <<http://www.traficantes.net/libros/produccion-cultural-y-practicas-instituyentes>>

GÓMEZ-ULLATE GARCÍA DE LEÓN, Martín. "Contracultura y asentamientos alternativos en la España de los años 90: un estudio de antropología social" [en línea]. Director: Ricardo Sanmartín Arce. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Antropología Social, 2004. [ref. de 10 de junio de 2015] Disponible en Web: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/BUCM/tesis/cps/ucm-t27859.pdf>>

V.V.A.A. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* [en línea]. 1-8 vol. Madrid: MNCARS. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA arteypensamiento (ed.) 2004-2014 [ref. de 10 de junio de 2015] Disponible en Web: <<http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos#numero-1>>

V.V.A.A. *Jornadas de centros de creación: En busca de un modelo propio* [Grabación sonora]. Logroño: Casa de las Musas, A.C., 2014.

## 2.2 Artículo publicado en AUSART Vol. 4, Núm. 2 (2016): «Estado de sitio; gesto de coleccionar». Conversando con Rafael Tormo Cuenca

*ESTADO DE SITIO; GESTO DE  
COLECCIONAR: CONVERSANDO CON RAFAEL  
TORMO CUENCA*

Izaskun Etxebarria Madinabeitia

Universidad Politécnica de Valencia (UPV). Dpto. Escultura. Doctorando

### Resumen

A partir de la conversación con el artista valenciano Rafael Tormo Cuenca surge una reflexión en torno a nuestra relación con el mundo en este momento en el que nos relacionamos a través de dispositivos tecnológicos y pareciera que nuestro entorno social físico ha quedado abandonado. Esta comunicación parte de un proyecto de comisariado que consiste en dar forma a ciertas ideas que rodean esta hipótesis y las vincula al pensamiento contemporáneo, con la figura central de Walter Benjamin visto desde la mirada de Hito Steyerl y el propio artista. El acto de coleccionar, la incidencia de la tecnología y otras formas de economía son analizadas aquí desde el fenómeno de las grandes exposiciones universales en contraposición a la práctica artística en sí misma.

**Palabras Clave:** PRÁCTICA ARTÍSTICA; PENSAMIENTO CRÍTICO; EXPOSICIONES UNIVERSALES; COMISARIADO; COLECCIONISMO

*STATE OF SIEGE; GESTURE OF  
COLLECTING: A CONVERSATION WITH  
RAFAEL TORMO CUENCA*

### Abstract

From the conversation with the valencian artist Rafael Tormo Cuenca comes a reflection on our relationship with the world at this time in which we interact through technological devices and it seems that our physical social environment has been abandoned. This communication begins from a curatorial project consisting in giving shape to ideas surrounding this hypothesis and links them to contemporary thought, with the central figure of Walter Benjamin seen from the perspective of Hito Steyerl and the artist himself. The act of collecting, the impact of technology and other forms of economy are analyzed here from the phenomenon of the great universal exhibitions as opposed to artistic practice itself.

**Keywords:** ARTISTIC PRACTICE; CRITICAL THINKING; UNIVERSAL EXHIBITIONS; CURATING; COLLECTING

.....  
Echevarría Madinabeitia, Izaskun. 2016. "Estado de sitio; gesto de coleccionar: Conversando con Rafael Tormo Cuenca". *AusArt* 4(2): 155-167 DOI: 10.1387/ausart.17093

Izaskun Echevarría Madinabeitia

---

## INTRODUCCIÓN

Este relato narra el proceso de trabajo de “*Implosió Impugnada 22. Estado de sitio; gesto de coleccionar*” del artista Rafael Tormo Cuenca que se desarrolla a lo largo de dos años con la producción de vídeos, textos y la instalación en sala de las obras en tres espacios diferentes: Antiguo Ayuntamiento de Alberic (Valencia, noviembre 2014), Sala Portalea de Eibar (Guipúzcoa, marzo 2015) y octubre Centre de Cultura Contemporània (Valencia, mayo 2016).

“El proyecto gira en torno a los que coleccionan y no sobre los objetos coleccionados. Este trabajo se cuestiona cómo nos relacionamos hoy día con los objetos del presente y del pasado que comparten escena contemporánea con nosotros. Al mismo tiempo, trata de explorar la potencia de estas cosas y cómo afectan a la cultura que vivimos; ayudándonos, a veces, a repensar y criticar aquello que nos rodea, o a hegemonizar, más si cabe, aquello que nos condiciona para estar en el mundo de forma más liberada. Comenzar a escuchar a aquellos que recogen, etiquetan, ordenan o patrimonializan estos objetos es un primer paso para pensar en común el poder de transformación social que tienen y no sólo aceptar el hecho de seguir con su aislamiento museístico.” (R. Tormo Cuenca, comunicación personal, 8 agosto 2014)

El 8 de agosto 2014, el artista y yo mantuvimos una conversación. Me recomendó dos textos que estaba leyendo y constituían el marco de referencia de lo que tenía entre manos para partir de un lugar común: *El lenguaje de las cosas* de Hito Steyerl y *Ni folklórico ni masivo. ¿Qué es lo popular?* de Néstor García Canclini.

Mi idea inicial fue crear un texto general que enlazara el estilo ligero de la conversación con un análisis más profundo como material de sala. Pensé hacer una transcripción de nuestra conversación para construir una buena conversación porque rescatar esa idea de “lo popular” en nuestra propia práctica implicaba elaborar un texto ágil. Lo que no pensé es que nuestra conversación llegase a crecer como una planta veloz por todos los rincones del pensamiento.

El objetivo fue contextualizar la práctica artística que se estaba desarrollando a partir de los ensayos y la conversación para anclarlos finalmente en un marco general. Al artista le pareció interesante dejar que todo fuera mutando, incluso nuestra posición en esta historia. Pero todo empezó antes, con una serie de pasajes descriptivos que se sitúan en un tiempo y un lugar concretos —a veces presentes, otros pasados y otros futuros— y parten de mi propia

*Estado de sitio; gesto de coleccionar: Conversando con Rafael Tormo Cuenca*

experiencia; porque es inevitable escapar a nuestro propio cuerpo y como cuerpo, a su tránsito.

## PREÁMBULO

Nuestro barco no salía del puerto debido al temporal, así que decidimos pasar el día en el pueblo y volvimos a recorrer la misma calle estrecha que subía por la empinada colina. La casualidad nos llevó de frente a un portal que habíamos pasado de largo, una especie de museo antropológico local. Como en casi todos estos sitios, en él podían verse herramientas para las labores del campo y de la mar, utensilios de cocina y del hogar como planchas antiguas, ollas y perolas, una máquina de coser, diferentes tipos de tijeras, motores antiguos y un sin fin de objetos más o menos reconocibles. Precisamente en este ejemplo, se veía claramente cómo el objeto había quedado disociado de su función y no sabíamos si aquellas tijeras servirían para limpiar pescado o para esquilaer ovejas ni si los cencerros serían para las cabras que vimos en el monte.

Evidentemente, la antropología hacía un desesperado intento por preservar el saber antiguo con aquella colección de objetos cuyos usos quedaban un tanto indefinidos; pero ¿de qué servía en realidad preservar aquellas cosas, para quién eran? Y, sobretodo, ¿quién se encargaba de coleccionarlas y clasificarlas? A nosotros, como turistas nos daba una imagen de un pasado bastante común, ya que a pesar de separarnos todo un mar, compartíamos una sabiduría sobre la tierra y la vida cotidiana.

*“La 55ª Bienal de Venecia se tituló Il Palazzo Enciclopedico. Este título estaba inspirado en la obra del artista autodidacta italo-americano Marino Auriti, que en 1955 registró su diseño del Palazzo Enciclopedico en la oficina de patentes de Estados Unidos, un museo imaginario cuya función sería albergar el conocimiento acumulado en todo el mundo, conteniendo los mayores descubrimientos de la especie humana, desde la rueda hasta el satélite. Atrincherado en su garaje en mitad del campo en Pensilvania, Auriti trabajó en su creación durante años, y construyó una maqueta de un edificio de 136 pisos que se alzaría 700 metros y ocuparía 16 manzanas en Washington, D.C. Su plan jamás fue llevado a cabo, evidentemente, pero el sueño de un conocimiento*

Izaskun Echevarría Madinabeitia

*universal que abarcase todo, se presenta inesperadamente a lo largo de la historia del arte y la humanidad, como algo, que excéntricos como Auriti, comparten con otros muchos artistas, escritores, científicos, o autoproclamados profetas que han intentado, a menudo en vano, confeccionar una imagen del mundo que capture su variedad y riqueza infinitas.”*

(Gioni 2013, 18 [Traducción personal])

Massimiliano Gioni, comisario de la Bienal, resumía la muestra aludiendo a “esas cosmologías personales —con su delirio omnisciente— como un fenómeno que arrojaba luz sobre la constante de reconciliar el sujeto con el universo, lo subjetivo con lo colectivo, lo específico con lo general y lo individual con la cultura de su tiempo” (2013, 18). La Bienal de 2013 giró en torno a las diversas formas de transmitir, tipificar o clasificar el saber a partir de los más dispares actores y sus obras. Pocos meses después, Rafael Tormo Cuenca se preguntaba rabiosamente cuál era esa relación que tenemos con los objetos y por consiguiente, con el mundo, ahora que todo parecía haberse virtualizado.

## PRIMERA PARTE. EL ACTO DE COLECCIONAR

*“La lengua nos indica de manera inequívoca que la memoria no es un instrumento para conocer el pasado, sino sólo su medio. La memoria es el medio de lo vivido, al igual que la tierra viene a ser el medio en que las viejas ciudades están sepultadas. Y quien quiera acercarse a lo que es su pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. Y, sobre todo, no ha de tener reparo en volver una y otra vez al mismo asunto, en irlo revolviendo y esparciendo tal como se revuelve y se esparce la tierra.”*

(Benjamin [1927-1940] 2010, 350)

¿Cómo surge este proyecto?

*La idea inicial fue hacer un proyecto en homenaje a Mossèn Antoni, un coleccionista muy conocido dentro de la ciudad, pero sobre todo en la comarca, que había hecho una colección de cerámica, libros y esculturas sacras. Estas colecciones se diseminaron a su muerte. El 12 de mayo de*

*Estado de sitio; gesto de coleccionar: Conversando con Rafael Tormo Cuenca*

1998 se editó un libro inventariando toda su colección. Una colección con miles de altibajos.

¿Crees que se debería retomar ese proyecto en algún momento?

*Posiblemente. Creo que su figura fue fundamental en que hubiera tantos coleccionistas hoy día en Alberic. Habría que trabajar sobre su figura especialmente, pero cuando te acercas a algo, de pronto descubres que hay otras muchas cosas. Así que, en vez de focalizarlo hacia la figura principal, intenté hacerlo de una forma más coral y contemporánea. O sea, hablar de cómo nos relacionamos con los objetos, más que sobre qué colecciones tienen, que es más la función de un museo. Yo me dediqué a buscar transversalidades, tangencias y posicionamientos a la hora de coleccionar. Por eso, evité mostrar ningún objeto de este tipo de sus colecciones, porque todas son colecciones que datan entre el siglo XV y el siglo XX. Preferí hacer algo que no tuviera nada que ver con los trabajos que tienen ellos ya hechos. Aunque ellos son la base fundamental del proyecto.*

Parece que trates aquí, de manera transversal, el cambio de una sociedad de consumo de objetos físicos a una sociedad de consumo de servicios y bienes inmateriales. Aunque el hecho de coleccionar objetos parezca algo residual o menos relevante para las generaciones futuras, ¿porqué sigue existiendo el coleccionismo?

*“Implosió impugnada 22” consta de tres piezas. La primera, es videográfica y expone las motivaciones, las colecciones y la necesidad del hecho de compartir. La segunda, es una instalación sonora generada a partir de un breve taller con miembros del IES Consuelo Aranda de Alberic donde trabajé a partir de la relación afectiva y utilitaria de algunos de los objetos más importantes de sus vidas. Y la tercera, los libros, expone a los coleccionistas de una manera fragmentada y coleccionada para posibilitar otro tipo de experiencia relacional con ellos.*

*“El hechizo más hondo de que dispone el coleccionista consiste en encerrar al interior de un círculo mágico el objeto individual, mientras el postrer escalofrío (ser adquirido como mercancía), lo atraviesa y lo va petrificando. Todo lo recordado, como lo pensado y lo sabido se convierte en zócalo, pasa a ser el marco, el pedestal, más aún, el sello de su posesión. (...) Coleccionar que es forma del recuerdo remitida a la praxis, es la más decisiva de las varias manifestaciones profanas correspondientes a la ‘cercanía’.”*

(Benjamin 1927-1940, 340)

Izaskun Echevarría Madinabeitia

“*Els llibres*” muestra una serie de imágenes que nos producen una experiencia estética. Podríamos empezar a hablar de un lenguaje plástico específico. No somos muy conscientes de lo que estamos viendo aún. Es el propio retrato despiezado y compilado de los coleccionistas, un procedimiento que se utiliza en talleres de impresión para coleccionar las páginas que configurarán una encuadernación.



Imagen 1. ELS LLIBRES. Octubre Centre de Cultura Contemporània. València. Mayo 2016

## SEGUNDA PARTE. CAPITALISMO ≠ VIDA POÉTICA

*“Hoy en día, tanto los gobiernos como el mundo empresarial abrazan la creatividad, la innovación, la autenticidad y la idiosincrasia. El emprendedor ‘progresista’ ha comprendido los beneficios de abrir paso al espíritu artístico para su negocio posfordista, y el político abraza las artes con miras a una ciudad atractiva creativa que se sostenga a sí misma en la competición global de ‘lugares donde hay que estar’. En otras palabras, al cabo de 20 años, el arte —o, cuanto menos, ‘lo artístico’— ha pasado de los márgenes de*



*Estado de sitio; gesto de coleccionar: Conversando con Rafael Tormo Cuenca*

*la sociedad a su mismo núcleo. O, como afirma el filósofo italiano Paolo Virno, haciendo eco al escritor alemán Hans Enznesberger: el arte se ha diluido en la sociedad como una aspirina efervescente en un vaso de agua.”*

(Gielen 2008, 11)

Recibí esta idea con cierta melancolía, porque me parecía demasiado real y trágica. Esta crisis económica nos ha enseñado que el capitalismo, por su naturaleza, necesita expandirse para sobrevivir porque sus crisis son sistémicas. El colonialismo que llevó a los europeos a colonizar todos los rincones del planeta en busca de mano de obra y materias primas baratas fue —en particular durante el último tercio del s.XIX— en busca, también, de nuevos mercados donde dar salida a sus excedentes de producción.

En esa época surgen las grandes exposiciones universales como motor económico y estímulo al consumo, pero al mismo tiempo como tentativa para mostrar a los trabajadores europeos cómo era el mundo, ese mundo que ellos mismos estaban construyendo con su esfuerzo como actores de la revolución industrial. El interés por el conocimiento y la cultura, así como muchos museos surgen en esta misma época como forma de entender enraizada en el conocimiento enciclopédico, la clasificación y el estudio de objetos.

En la 55ª Bienal, el Pabellón de Grecia mostraba una obra audiovisual sobre el valor de las cosas tremendamente interesante: “*History Zero*” de Stefanos Tsivopoulos. La idea se contaba a través de tres relatos dispuestos de manera simultánea y complementarios entre sí: uno protagonizado por una coleccionista de arte; otro por un artista conceptual; y el tercero por un inmigrante africano que recogía chatarra. Las tres escenas se desarrollaban en Atenas y nos hablaban del valor de las cosas; de lo anecdótico del valor del dinero.

Según Pascal Gielen (2008, 71), “*por un lado está la economía informal, que se basa en la confianza y la amistad, el reconocimiento mutuo y el respeto. Dentro de éste, el intercambio basado en el principio de reciprocidad se encuentra dentro de las posibilidades. Luego existe una economía simbólica, (...). Si una obra tiene una gran cantidad de capital simbólico, puede ser utilizado para adquirir otras obras con un valor simbólico importante. (...) Por último, se hace presente una economía monetaria: si una obra no es donada, siempre se va a tener que comprar. Lo interesante aquí es la interacción que se produce entre estas economías informales, simbólicas y monetarias*”.

Izaskun Echevarría Madinabeitia

En el sistema económico actual la cultura se mide en términos de producción mercantil. Néstor García Canclini (1987) reflexiona sobre la noción de “lo popular” y diferencia dos disciplinas: la antropología y los estudios sobre comunicación. En el primer caso, lo popular queda vinculado al *folklore* y de esta manera a lo territorial e histórico, y en un sentido a lo oral, lo tradicional y lo manual. Pero los estudios antropológicos hasta el momento han venido aplicando una descontextualización de lo global que acaba por recontextualizarlo bajo un orden interno y crea así, una referencialidad propia. Los procesos de industrialización, las migraciones y la urbanización de grandes masas sociales han provocado una acción homogeneizadora de la industria cultural. Pero lo popular atraviesa lo territorial y se sitúa en un lugar mucho más impreciso, aunque evidente.

### TERCERA PARTE. CÓMO NOS RELACIONAMOS CON EL MUNDO

*“Se dice Historia desde que hay conciencia histórica, que esencialmente se caracteriza por ser capaz de considerar su propio tiempo como una época histórica, y por aplicar el nombre del género literario Historia a los sucesos supuestamente reales; de modo que en ella se hace historia, con una fe implícita en un Destino de la Humanidad.”*

(García Calvo 1983, 14)

*Agustín García Calvo habla de ese ámbito de lo real que hablabas tú. ¿Dónde está, qué es lo que está sucediendo, quién constata lo que está sucediendo y cómo se transmite eso? Antes la tradición tenía un cierto sentido y había una posibilidad de intervención. Ahora se ha vuelto como un acto repetitivo y de dominio identitario. La tradición iba contra la historia porque la historia era de los poderosos. A veces, tengo la sensación de que hemos traicionado ese espacio idílico, porque del hecho de cuestionar la historia ha venido también el proceso inverso, en que por una cuestión científica se le hubiera otorgado el poder de la objetivación frente a lo tradicional polisémico.*

Eso me recuerda un proyecto de la 55ª Bienal ubicado justo a las afueras de uno de los lugares oficiales de la muestra: “The Museum of Everything”. Este

*Estado de sitio; gesto de coleccionar: Conversando con Rafael Tormo Cuenca*

proyecto ponía de relevancia, precisamente, un tipo de arte extraoficial, no validado por los agentes legitimadores del sistema del arte.



Imagen 2. EL DOCUMENTAL. Rafael Tormo Cuenca. Sala Portalea. Eibar, Marzo 2015

*Precisamente en el texto de Hito Steyerl se desmonta todo ese entramado, quiénes eran los especialistas que hacían la traducción entre objetos. Eso era lo que ha sostenido un relato del mundo del arte, pero eso ha caído. El mensaje de Benjamin es que había que traducir cómo se relacionaban los objetos y ha sido en cierto modo el relato que ha mantenido el discurso del arte contemporáneo hasta el momento, el de los especialistas, los críticos que son los que dan validez y evalúan qué artistas, qué líneas de trabajo, etc. Y eso, sí que está anunciando que un cambio está próximo, o ya está aquí; y sí, se mantendrá un mundo del arte, el de la compra-venta, pero el arte irá por otro lado. Estaremos en otro sitio.*

Izaskun Echevarría Madinabeitia

Antes comentabas que las personas entrevistadas que están coleccionando objetos tienen un posicionamiento político, ¿en qué sentido?

*Cada entrevista a los coleccionistas dura 3 o 4 minutos. En total son 37 minutos en los que se nos muestran las respuestas a estas preguntas: cómo se iniciaron en el coleccionismo; qué colecciones tienen; y en qué momento sintieron que aquello que había surgido de una necesidad individual y casi secreta tenía que expresarse desde un compartir con los demás. Este trabajo de lo que trata es, en definitiva, sobre cómo nos relacionamos con el mundo. Los objetos hasta hace un tiempo habían sido una parte esencial para poder leer el mundo, pero ese tipo de relación se ha roto. No solamente cae un sistema o una representación—una institución como la familia, la Iglesia o la monarquía—, es nuestra relación con los objetos lo que ha cambiado y por ende nuestro entorno. Repetimos las maneras que hemos tenido de relacionarnos con él hasta el momento. Por eso, el omitir que ninguno de los objetos de estos coleccionistas sea lo que se vea, sino que lo que prime sea la relación que ellos tienen con estos objetos y ellos sean considerados los objetos mismos; que recaiga sobre ellos el deseo.*

Te interesa el video como herramienta artística más allá de la comunicación de ciertos contenidos. Desde el proceso artístico, ¿cómo ha intervenido su uso?

*El proyecto tiene una forma de producción documental comprometida en transformar su propia representación formal. En definitiva, quiere contraponer aquel proceso relacional ante el de la verificación; aquello no significativo, frente a aquello que significa; o una interpretación idealista frente al hecho de potenciar y experimentar la ausencia de parámetros y el abandono del conocimiento meritorio. Estos coleccionistas y sus colecciones nos hablan más de contenidos que de formas; de procesos afectivos y no de listas de valores. En consecuencia, dan un toque de atención “desfetichizado” para buscar otras formas de conexión que posibiliten el negativo de aquello que está por venir.*

*“Una imagen documental traduce el lenguaje de las cosas al lenguaje de los humanos. Por una parte, está firmemente anclada al reino de la realidad material. Por otra, también participa del lenguaje de los humanos, especialmente del lenguaje del juicio, el cual objetualiza la cosa en cuestión, fija su significado y construye categorías estables de conocimiento para su comprensión.”*

(Steyerl 2007, 2)

*Estado de sitio; gesto de coleccionar: Conversando con Rafael Tormo Cuenca*

## CUARTA PARTE. RECONSTRUYENDO ALGUNOS RELATOS EN TORNO AL ARTE

Las voces van escuchándose aleatoriamente pero no se asocian a las imágenes que acompañan la instalación. No se comprende bien el mensaje. No se sabe muy bien qué está sucediendo. Esté o no el espectador, las ondas atraviesan el espacio. Parece que los altavoces dialoguen entre sí pero no alcanzan a establecer una conversación. El que mira esta orquesta desafinada tiene que variar el foco de atención ya que la voz va cambiando de sitio. Consulta las imágenes, pero sigue sin comprender.

La pieza sonora se compone de unas 32 grabaciones, de 1 a 3 minutos cada una. La voz, componente emocional fundamental, aparece como elemento plástico representado en ausencia del cuerpo, y aunque bastante desfigurada, estas grabaciones sin retoques gustaron especialmente al artista porque



Imagen 3. LA PEÇA SONORA. Rafael Tormo Cuenca. Sala del Antiguo Ayuntamiento de Alberic. Valencia, Noviembre 2014

Izaskun Echevarría Madinabeitia

---

había un punto complicado de lectura, “porque cuando lees, interpretas, cierras” decía.

*“La traducción es profundamente política, ya que toca directamente cuestiones de poder en la formación del lenguaje. Concierne a la relación de los humanos con el mundo en general. Está relacionada con la emergencia (...). Es así como Benjamín relaciona directamente la traducción con el poder: observando la forma de la traducción, no su contenido. La forma de la traducción (...) será decisiva para que el lenguaje humano cree sujetos dominantes o subordinados, para que concuerde o no con las energías del mundo material”*

(Steyerl 2006, 2).

Rafael Tormo Cuenca nos propone una mirada sobre un mundo que ha cambiado, atravesando el pensamiento contemporáneo para reflexionar sobre el sistema de poderes en el que nos encontramos inmersos y entender cómo nos hemos convertido en sujetos objetualizados, al tiempo que nos propone liberarnos. “*Estado de sitio; gesto de coleccionar*” abre toda una serie de interrogantes para poner en tela de juicio cuestiones que tomamos como irrefutables: por un lado, el propio concepto de Historia al revisar el papel de los especialistas; por otro lado, la idea de interpretación y traducción, cuestión que nos aleja del hecho en sí y nos subordina ante los expertos y sus narrativas dominantes.

Como conclusión y en definitiva interpretación, podemos aventurar que la obra de los libros fragmenta la imagen fotográfica de los coleccionistas convirtiéndolos en obra coleccionable; en el documental relatan sus motivaciones y preocupaciones en torno al acto de coleccionar para mostrar esta crisis de historia en la que nos encontramos, donde ya no es posible un eje dominante; y finalmente, la pieza sonora pone de manifiesto cómo ha cambiado nuestra relación interpersonal mediada por la tecnología y nuestra relación misma con los objetos a través del relato ininteligible de unos adolescentes.

#### Referencias

- Benjamin, Walter (1927-1940) 2008. *Obras. Libro I / vol. 2*. Editado por Rolf Tiedemann; Schweppenhäuser, Hermann; traducido por Navarro Pérez, Jorge. Madrid: Abada
- (1927-1940) 2010. *Obras. Libro IV / vol. 1*. Editado por Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser, traducido por Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada

*Estado de sitio; gesto de coleccionar: Conversando con Rafael Tormo Cuenca*

- (1927-1940) 2013. *Obras. Libro V / vol. 1. Obra de los pasajes*. Editado por Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser, traducido por Juan Barja, Félix Duque & Fernando Guerrero. Madrid: Abada
- Canogar, Daniel. 1992. *Ciudades efímeras: Exposiciones universales, espectáculo y tecnología*. Editado por Julio Ollero. Madrid: Imaginario
- García Calvo, Agustín. (1983) 2016. *Historia contra tradición: Tradición contra Historia*. 3ª ed. Madrid: Lucina
- García Canclini, Néstor. 1987. "Ni folklórico ni masivo: ¿Qué es lo popular?" *Diálogos de la Comunicación* 17: 6-11. [http://www.infoamerica.org/documentos\\_pdf/garcia\\_canclini1.pdf](http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf)
- Gielen, Pascal. (2008) 2014. *El murmullo de la multitud artística: Arte global, política y posfordismo*. Dirección por Darío Corbeira, traducido por Hugo López-Castrillo & Alejandro Arozamena. Madrid: Brumaria
- Gioni, Massimiliano. 2013. "Il Palazzo Enciclopedico [The Encyclopedic Palace]". En *Il Palazzo Enciclopedico, Short Guide*, curated by Chris Wiley. Venezia: Fondazione La Biennale
- Steyerl, Hito. 2006. "Hito Steyerl: El lenguaje de las cosas". Traducido por Marcelo Expósito. *Transversal- EIPCP Multilingual Webjournal* 6. <http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/es>

(Artículo recibido 26-09-16; aceptado 20-12-16)



## 2.3 Artículo publicado en ANIAV Vol. 2 (2017): ZAWP Bilbao. Posproducción cultural en espacios de creación postindustriales



REVISTA  
DE INVESTIGACIÓN  
EN ARTES VISUALES

| Año 2018 | Enero | Nº. 2  
<https://doi.org/10.4995/aniav.2018.9116>

### ***ZAWP Bilbao. Posproducción cultural en espacios de creación postindustriales***

### ***ZAWP Bilbao. Cultural postproduction in postindustrial creation spaces***

***Etxebarria Madinabeitia, Izaskun***

*Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València*

#### **PALABRAS CLAVE**

Centros de creación, Cogestión, Políticas culturales, Entrevista, Resistencia y nuevos medios

#### **RESUMEN**

En primer lugar, se analiza el libro *Cultura Libre de Estado* de Jaron Rowan, que describe un amplio mapa con los diferentes agentes del sistema cultural. Trabajadores, interlocutores, consumidores o partícipes de la cultura y otros agentes e instituciones son enfocados desde tres puntos de vista: la cultura como recurso, como derecho o como bien común. Para conseguir una transformación de la cultura, el autor plantea que los recursos sean puestos a disposición de los consumidores, convirtiéndolos así, en productores.

En segundo lugar, se contrapone el análisis de Vilém Flusser, especialista en nuevos medios. En su libro *El universo de las imágenes técnicas* (aunque hay que destacar que el contexto es muy diferente) recordamos que gran parte de la cultura, hoy, se crea y se difunde a través de dispositivos que están mediatizando nuestros mensajes. Su análisis presenta un escenario de ilusión diseñado para facilitar el consumo, pero que sólo permite un tipo de producción superficial, ya que los productores no conocen el funcionamiento de las cajas negras.

En tercer lugar, se revisan los conceptos de ciudadanía y espacio público desde *El espacio público como ideología* de Manuel Delgado, donde se repiensen los usos de estos conceptos, planteando la necesidad de hablar de 'esfera' en lugar de 'espacio' para llamar la atención sobre las relaciones interpersonales y las tensiones existentes entre grupos sociales que habitan el espacio público.

| Etxebarria Madinabeitia, Izaskun |

---

Este corpus teórico enmarca la entrevista a Ruth Mayoral, joven socióloga del equipo ZAWP Bilbao. Este centro cuenta, actualmente, con financiación de las principales instituciones vascas y surgió de la asociación La Hacería Arteak, junto a la demanda de la Asociación de Vecinos del Barrio de Zorrozaurre para rehabilitar el barrio, que fue apoyada gracias a años de actividad por la demanda de permanencia en la zona.

#### KEY WORDS

Creation center, co-management, cultural policies, interview, new media & resistance

#### ABSTRACT

First of all, the book *Free Culture of State* by Jaron Rowan, describing a wide map with the different agents of the cultural system, is analyzed. Workers, partners, consumers or participants in culture and other agents and institutions are focused from three points of view: from culture as resource, as a right or as a common good. To achieve a transformation of the cultural scope, the author proposes that resources be made available to consumers, thus making them into producers.

Secondly, this idea contrasts with the analysis of Vilém Flusser, new media specialist. In his book *The universe of technical images* (although it should be noted that the context is very different), we recall that great part of the culture, today, is created and disseminated through devices that are mediating our messages. His analysis presents a scenario of illusion designed to facilitate consumption, but that only allows one type of surface production, since producers do not know the functioning of the black boxes.

Thirdly, we review the concepts of citizenship and public space from *Public space as an ideology* of Manuel Delgado.

In it, the uses of these concepts are reconsidered, raising the need to speak of 'sphere' rather than 'space' to draw attention to interpersonal relationships and tensions between social groups that inhabit public space.

This theoretical corpus frames the interview with Ruth Mayoral, a young sociologist at team ZAWP Bilbao. Currently, this center has funding from the main Basque institutions and emerged from the association La Hacería Arteak, along with the demand of the Association of Zorrozaurre Neighborhood to rehabilitate the neighborhood, which was supported by years of activity by the demand for permanence in the area.

## INTRODUCCIÓN

La transformación de la actividad económica industrial de grandes centros urbanos ha acarreado desajustes en las tramas urbanas afectando de lleno a la vida de sus habitantes. El empobrecimiento, como consecuencia de la crisis económica, de sectores sociales vinculados a la producción de recursos manufacturados, ha dado paso a grandes áreas urbanas desmanteladas en las que han quedado atrapadas viviendas que poco a poco han ido perdiendo interés para las instituciones, más preocupadas por las grandes cifras que por una política de cercanía.

Arquitectos, sociólogos, actores, artistas, músicos y profesionales de la cultura en general, se han interesado y posicionado en contra de la pérdida del tejido social de estos lugares, algunos de ellos con una considerable tradición cultural. El caso de Bilbao es un ejemplo paradigmático, pero uno más, al fin y al cabo, de los innumerables ejemplos que recorren la península ibérica y Europa.

En esta tipología, encontramos casi en todas las ciudades españolas proyectos de reconversión de edificios públicos (fábricas, pabellones, naves, atarazanas, escuelas e incluso iglesias) a modo de espacios comunes con fines sociales como respuesta ante los procesos de privatización del suelo y los planes urbanísticos de recalificación de terrenos. Entre estos proyectos existen procesos de todo tipo: iniciativas ciudadanas desde plataformas, colectivos y asociaciones sin ánimo de lucro; iniciativas privadas como microempresas, fundaciones o cooperativas; y organismos oficiales públicos que apoyan, mediante instituciones de todo tipo, este tipo de proyectos.

Según expresa Manuel Delgado (2011) el concepto de espacio público, queda definido por dos aproximaciones: por un lado, es el conjunto de lugares de libre acceso; por el otro, es un ámbito en el que se desarrolla una determinada forma de vínculo social y de relación con el poder. En este sentido, según la filosofía política deberíamos hablar de esfera pública más que de espacio físico como tal, ya que las consideraciones que se pretenden mantener pertenecen a otra categoría.

El concepto de espacio público no se limita a expresar hoy una mera voluntad descriptiva, sino que vehicula una fuerte connotación política. Como concepto político, espacio público se supone que quiere decir esfera de coexistencia pacífica y armoniosa de lo heterogéneo de la sociedad, evidencia de que lo que nos permite hacer sociedad es que nos ponemos de acuerdo en un conjunto de postulados programáticos en el seno de los cuales las diferencias se ven superadas, sin quedar olvidadas ni negadas del todo, sino definidas *aparte*, en ese otro escenario al que llamamos *privado*. (Delgado, 2011, p.20)

Si, como sugiere Delgado, la noción espacio público es un invento contemporáneo, éste debe haber surgido precisamente para reivindicar espacios de poder; sin duda, es una forma de lidiar la batalla por la ocupación de esferas de poder y

representación. Fábricas, iglesias, pabellones, naves, plazas y calles, en definitiva, espacios que en otro tiempo eran lugares comunes donde podíamos transitar o permanecer, se han convertido, paulatinamente, en espacios de flujos.

Aunque debiéramos revisar este último concepto tan utilizado en este ámbito, no es el propósito de esta comunicación. Proponemos, consultar la revisión que Esteban Torres desarrolla de él, en su comunicación “El concepto de flujos de Manuel Castells” (Torres, 2103) para profundizar en su significado a través de un análisis más contemporáneo.

### Zawp Bilbao, un caso de estudio

Nos hemos propuesto estudiar este caso por considerar de especial interés la sensibilidad con la que el equipo de ZAWP Bilbao ha desarrollado, durante 10 años, un proceso de integración de empresas, colectivos, asociaciones e individuos bajo un proyecto con un objetivo común: intervenir activamente en la transformación del plan de renovación de un barrio, desde sus demandas vecinales.

La entrevista a Ruth Mayoral, miembro del equipo ZAWP, se realizó en febrero de 2015 y fue grabada en vídeo, así como el itinerario que seguimos a medida que nos iba mostrando un proyecto que ocupa varias naves industriales del barrio. Nos habíamos conocido pocos meses antes, en las ‘Jornadas de Centros de Creación: En busca de un modelo propio’ en Logroño, organizadas por ‘Casa de las Musas’ dentro de ‘Artefacto 2014’, a las que ambas fuimos invitadas por los organizadores del evento. En aquella ocasión, Ruth presentó una ponencia sobre la ‘Red Transibérica de Espacios Independientes’, sin embargo, su mayor motivación era hablar de ZAWP. Por ese motivo, viajé a Bilbao, para conocer el proyecto al que ella pertenecía.

ZAWP son las siglas de Zorrotzaurre Art Work in Progress, un proyecto iniciado por la Asociación Cultural Hacería Arteak que nace en 2008 para afrontar el *mientras tanto* del plan urbanístico aprobado para los Barrios de Ribera de Deusto y Zorrotzaurre. ZAWP ya es hoy un movimiento consolidado de muchas personas que trabaja en la revitalización social, económica y cultural del barrio a través de la creación, la intervención y la puesta en valor de la memoria. (ZAWP, 2017)

Mediante el proceso vecinal ‘Foro por un Zorrozaurre Sostenible’<sup>1</sup>, se consiguieron salvar las viviendas ya que muchos de los edificios iban a desaparecer en pocos años, según el plan de ordenación urbanística. Dentro de ese plan de reconversión, sólo una docena de edificios industriales se mantendrían, algunos considerados bien de interés patrimonial; otros, óptimos para alojar nuevas empresas. Tras un largo y duro proceso de rehabilitaciones se llevó a cabo la reordenación urbanística.

<sup>1</sup> [http://zorrotzaurre.org//content/view/full/5/5/lang,spanish/#Foro\\_para\\_un\\_Zorrotzaurre\\_Sostenible](http://zorrotzaurre.org//content/view/full/5/5/lang,spanish/#Foro_para_un_Zorrotzaurre_Sostenible)



**Ilustración 1.** Vista aérea de la zona.



**Ilustración 2.** Vista panorámica de Zorrozaurre en la actualidad

En unas declaraciones en el programa de Cadena SER *Hoy por Hoy*, el Gerente de la Comisión gestora de Zorrozaurre Pablo Otaola (2017, febrero 9) anunció que las demoliciones de 30 pabellones industriales ya estaban en marcha, se mantendrían 19 edificios industriales y todas las viviendas. El proceso de negociación para el realojo de las empresas se presentó como un proceso largo, que abarcó desde 2004 hasta el presente, y contó con multitud de acuerdos, aunque también algún desacuerdo.

El relato de la socióloga y gestora cultural Ruth Mayoral se muestra como un modelo ejemplar, y parece ser capaz de solucionar algunos de los clásicos conflictos que genera la lucha por el poder. Cómo se gesta la convivencia entre colectivos y empresas interesadas en el nuevo proyecto es uno de los puntos fuertes de ZAWP. “El proceso consistió en realizar mesas de trabajo con gente de diferentes disciplinas, pensando en cómo construir unos espacios que fueran útiles para las personas” (Mayoral, R, Entrevista vídeo, febrero de 2015). Así es como llegaron a la conclusión de que podían articular diferentes colectivos y empresas en función de diferentes necesidades y que, en ocasiones, podían complementarse y posibilitar relaciones de cooperación.



**Ilustración 3.** Vista del espacio de exhibición Garabía Arteoa



**Ilustración 4.** Vista del espacio de creación ZAWP Lab.

Este fue su enfoque desde el primer momento: cooperación y diseño de espacios a partir de necesidades humanas analizadas directamente a través de un proceso de trabajo directo con los colectivos interesados en el proyecto. Y fue después, a partir de esas mesas de trabajo, que se pensó en qué tipo de espacio podía dar cabida a todas las propuestas, o al menos a una gran mayoría de ellas. Acondicionaron una sala multiusos de gran tamaño y la prepararon técnicamente para todas las necesidades presentadas por los grupos.

El proyecto ZAWP, ya denominado movimiento ZAWP, nace de una asociación: la Hacería Arteak, una pequeña sala de teatro y conciertos con 17 años de antigüedad, que sigue existiendo. Actualmente, el complejo de pabellones cuenta con espacios de exhibición (Garabia, la hACERIA o la Terraza) y espacios de creación (ETC02, ZAWPLab, LoftZAWP, Herreros y RD47) que se han ido anexionando a medida que el proyecto ha ido creciendo. También apoya el Pabellón nº6, la Papelera ZAWP, RD45 y Karola Zirka Espazio.

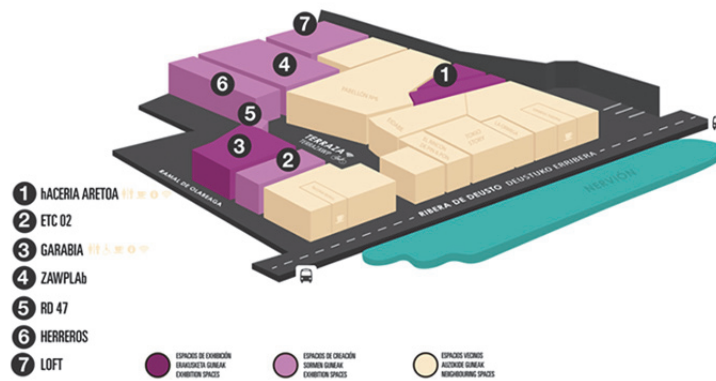
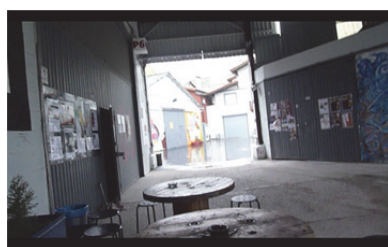


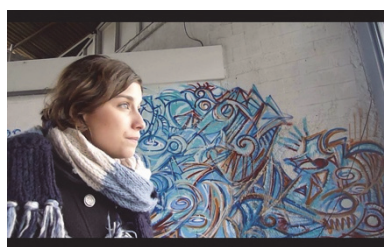
Ilustración 5. Vista de los espacios de exhibición y creación articulados con los espacios de vecinos.

En concreto, el espacio 'Garabia', es un espacio multiusos que cuenta con la empresa 'Atomic' como proveedora y asesora de equipamiento técnico en todos los espectáculos y programaciones. ZAWP se dedica a crear acuerdos de colaboración entre empresas y colectivos que entran y quieren hacer uso de las infraestructuras y medios.

El complejo cuenta con una residencia de artistas y creadores ubicada en ZAWPlab. Esto es lo primero que vemos en nuestra visita: “Son espacios que utilizamos para residentes artísticos, programación que tenemos, traer artistas por si duermen aquí, un poco más barato y que podemos asumir.” (Mayoral, R, Entrevista vídeo, febrero de 2015). Utilizando módulos reciclados de obra han creado un espacio autónomo que, en función del uso que le han dado, ofrece espacios bien para trabajar, bien para dormir. Este pabellón es donde están las habitaciones, la cocina y los baños.



**Ilustración 6.** Vista exterior de los pabellones ZAWP.



**Ilustración 7.** Ruth Mayoral durante la entrevista.

Tras dos años desde el inicio del proyecto surge el programa ‘Fábricas de Creación’<sup>2</sup> del Gobierno Vasco, inspirado, en gran medida, en las ‘Fábricas de Creación de Cataluña’<sup>3</sup>. El Gobierno Vasco apoyó un proyecto que ya estaba formado y concedió un dinero público con el que se pudieron rehabilitar las naves donde hoy se alojan. El programa apoyaba no sólo empresas o la rehabilitación de edificios públicos, sino asociaciones y colectivos de toda Euskadi.

De hecho, una de las características más notables es que, el movimiento ZAWP Bilbao ha producido un ecosistema heterogéneo, un modelo que fomenta la cooperación frente a la competencia como una manera de coexistir. Es un modelo que se presenta así, y cuando menos resulta llamativo y admirable su empeño por escapar de la lógica capitalista como única opción a la que nos hemos visto abocados en los últimos años. Aquí, entretejer comunidad parece la mejor opción, dado que la crisis económica ha aumentado las diferencias entre las clases sociales y muchas personas se han quedado fuera del sistema.

Destacan también, tanto los proyectos de conservación de la memoria del barrio como las redes internacionales de las que forman parte, que impactan desde lo global hasta lo local. Hay desarrollada una labor ingente en la recuperación de la

<sup>2</sup> [http://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/r46-19123/es/contenidos/informacion/art2\\_3\\_0912/es\\_art1/art1.html](http://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/r46-19123/es/contenidos/informacion/art2_3_0912/es_art1/art1.html)

<sup>3</sup> <http://www.fabriquesdecreacio.bcn.cat/es/enllacos.html>



memoria de la zona. Desde su página web puede verse cómo mediante vídeos de corta duración han investigado acerca de las empresas originarias del barrio, han entrevistado a sus habitantes, que forman una pequeña comunidad de 400 personas, aproximadamente, y han retratado algunos bares y la única carnicería que permanece.

En los 10 vídeos, denominados “Cápsulas MVZ (Memoria Visual Zorrozaurre)”<sup>4</sup>, podemos ver a personas del barrio como J.M. Macho ‘Machito’ o Ascen Egia que regenta la carnicería; aproximarnos a la historia de la zona y conocer el canal de Deusto, la idiosincrasia actual de la comunidad de La ribera, a modo de pequeño pueblo dentro de Bilbao; descubrir la historia de Las Galleteras, trabajadoras de la antigua fábrica de Artiach, una fábrica fundamentalmente de mujeres; conocer el proceso de desindustrialización; el bote que atraviesa la ría y conecta con la ciudad; y los proyectos urbanísticos que acecharon la península.

También han desarrollado una sección específica para vecinos y empresas. La primera cuenta con 11 entrevistas, con interesantes relatos personales muy diversos, de antiguos y nuevos habitantes de la zona y sus motivaciones para vivir allí. En la segunda, podemos profundizar en la vida e historia de sus 20 empresas, la más antigua, Abet Laminati, de 1907, derribada en 2016. El propio edificio de oficinas ZAWP, llamado ‘El Loft’ es el edificio Colomina, antigua sede de Vicinay Cadenas, fundada en Otxandio hace más de 200 años.

Cabe destacar, por último, un proyecto desarrollado en abril de 2007 denominado “Las Galleteras”<sup>5</sup>, que ahondó en la herencia histórica de la actividad industrial de la fábrica Artiach, desde una perspectiva de género. El proyecto realizado por ‘Pripublikarrak’ un colectivo de artistas, ponía en valor las huelgas y manifestaciones que se produjeron por parte de las trabajadoras de la fábrica de galletas<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> <http://www.zawp.org/memoria-visual/capsulas-mvz/>

<sup>5</sup> <http://www.zawp.org/memoria-visual/publicaciones/galleteras-memoria-activa/>

<sup>6</sup> <http://www.ideatomic.com/19.html>



**Ilustración 8.** Foto antigua de las trabajadoras de Artiach.



**Ilustración 9.** Vista de la ría y La Ribera.

El proyecto fue ideado y realizado por 'Pripublikarrak' por encargo de las Áreas de Urbanismo y Medioambiente, y el Área de Mujer y Cooperación al Desarrollo del Ayuntamiento de Bilbao, con la colaboración de Arteleku-Diputación de Gipuzkoa y Cofesa. La coordinación la llevó a cabo Saioa Olmo, el trabajo de campo, Aiora Kintana y la comunicación, María Mur Dean. Se reunió documentación bibliográfica utilizada para la investigación sobre género y trabajo, y como colofón, se realizó un evento-homenaje a las antiguas trabajadoras de la fábrica de Galletas Artiach en la propia fábrica.



**Ilustración 10.** Imagen de la portada de la publicación "Galleteras" realizada por el colectivo Pripublikarrak.

## CONCLUSIONES

A modo de conclusión, señalaremos algunos riesgos a los que se expone el proyecto presentado. Vamos a enmarcarlo en las corrientes de pensamiento propias de la sociología, la creación artística y la cultura contemporáneas y en el análisis crítico de las industrias culturales desde la gestión cultural.

Algunos planteamientos derivados del 'ciudadanismo', plantean como objetivo armonizar espacio público y capitalismo para alcanzar la paz social. Sin embargo, acarrear otros problemas que toman cuerpo en los movimientos de reforma ética del capitalismo, cuyo objetivo se orienta a aliviar las consecuencias de éste, dando a entender que la exclusión y el abuso no son factores estructurales, sino meros accidentes o contingencias de un sistema de dominación. (Delgado, 2011)

Entendemos que las movilizaciones urbanas que no problematizan la desigualdad, sino que la intentan combatir exigiendo regulación estatal a los gobiernos neoliberales, son una medida insuficiente y, por lo tanto, un primer riesgo. Creemos que el modelo que propone ZAWP trata de dar soluciones de base a un grupo social concreto, aunque no podremos medir los resultados sin una segunda aproximación al lugar desde la posición de los agentes afectados, ya que, desde esta perspectiva, sólo tenemos una visión del modelo presentado.

Nos planteamos como segundo riesgo no perder de vista el contexto global en el que vivimos. Por este motivo, rememoramos el pensamiento de uno de los filósofos más influyentes de los 'new media': Vilem Flusser. El fenómeno de la caja negra que él describe puede ser extrapolado al modus operandi en el que la industria cultural considera al espectador como alguien que recibe imágenes e información ya imaginada o producida de manera técnica. El universo de las imágenes técnicas presenta un escenario de ilusión que facilita el consumo, pero que permite sólo un tipo de producción superficial, ya que los productores no conocen el funcionamiento de las cajas negras. Metafóricamente, si la cultura es vista como una gran caja negra tampoco podrá ser otra cosa que un dispositivo de entretenimiento, que muestra únicamente su naturaleza estética ya escenificada. (Flusser, 2015)

Desde esta perspectiva, Nicolas Bourriaud (2009) analiza las prácticas artísticas tomando como punto de partida este hecho, en su famoso libro *Posproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, donde analiza cómo la transformación, que se ha producido desde la revolución de las imágenes técnicas, tiene su impacto en todos los órdenes de la cultura contemporánea.

La pregunta artística ya no es: "¿qué es lo nuevo que se puede hacer?", sino más bien: "¿qué se puede hacer con?". Vale decir: ¿cómo producir la singularidad, ¿cómo elaborar el sentido a partir de esa masa caótica de objetos, nombres propios y referencias que constituye nuestro ámbito cotidiano? De modo que los artistas actuales programan formas antes que componerlas; más que transfigurar un elemento en bruto (la tela blanca, la arcilla, etc.), utilizan lo dado. (p.13)

Desde el punto de vista de la creación artística, nos encontramos con personas trabajando con otras disciplinas más propias del campo de las ciencias sociales que de las reconocidas tradicionalmente como propias del campo de las bellas artes. Esto sucede de manera recíproca en ambos campos, de forma que se desarrolla una actividad artística y/o social que se adscribe a campos intercambiables, a veces al artístico, a veces al social.

Lo que sí podemos decir con firmeza, desde nuestra perspectiva, es que lo que define al arte es su posicionamiento crítico con respecto a la realidad. Por ello podemos afirmar que el propio proyecto ZAWP posee características de obra artística, pero realizada con herramientas y procedimientos propios de la sociología. Una vez más, nos topamos que el método artístico ha sido asimilado por otros agentes culturales que, aunque en origen, no pertenezcan al ámbito artístico propiamente dicho, cumplen la función del arte: aportar pensamiento crítico, lo que lo convierte en un elemento esencial del sistema; un fenómeno que ayuda a reequilibrar los desequilibrios que el sistema capitalista origina. En este sentido, ZAWP tiene interés como obra artística colectiva.

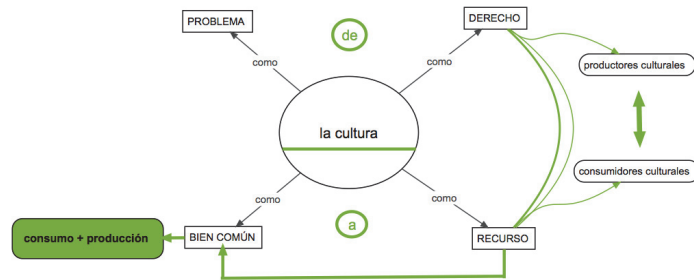
El concepto de negatividad (tal y como la desarrolló la Escuela de Frankfurt) tiene lugar continuamente en el arte, algo que distingue al arte de otras esferas de la cultura, como por ejemplo de la cultura pop o del consumo, donde todo gira alrededor de la afirmación. La negación es uno de los atributos de todo arte, y ella se constituye en una de las funciones del arte en la sociedad, esto es, confirmar las operaciones de negación o rechazo del mundo tal y como éste se nos presenta. (Aguirre, 2014, p.44)

Como tercer riesgo, es de gran interés analizar el proyecto desde la perspectiva de la propia gestión. Partiendo del trabajo de Jaron Rowan (2016) el modelo propuesto por ZAWP parece un modelo de cogestión híbrida, aunque para encajar en esa tipología debería ser de origen público, cosa que no es. Surge de una iniciativa asociativa por partida doble, la vecinal y la cultural y se articula por un equipo de sociólogos respaldados por entidades públicas, por lo que también podría ser un modelo público no estatal.



**Ilustración 11.** Esquema “Lo público Estatal y No Estatal” elaborado a partir de *Cultura Libre de Estado* de Jaron Rowan.

Según Rowan (2016) para conseguir una transformación de la cultura es necesario que los medios sean puestos a disposición de los consumidores, haciéndolos así, productores también. Este es el mismo planteamiento que hace Bourriaud (2009) pero desde una perspectiva política, por lo que va más allá, al plano físico de realización, al suscitar la reapropiación de los medios de producción.



**Ilustración 12.** Esquema “La Cultura según enfoques” elaborado a partir de *Cultura Libre de Estado* de Jaron Rowan.

Como conclusión, queda añadir que el ámbito de la producción artística ha rebasado su campo específico. Esto implica una vuelta de tuerca más si cabe: debemos apelar a la creación de imágenes digitales en la actualidad como un cambio de paradigma en la conciencia y el pensamiento contemporáneos, ya vaticinado por Flusser (2015), y que este cambio de paradigma nos ha alejado de la acción y la incidencia del cuerpo como soporte de realización.

Redefinamos "imaginar" con el significado aquí planteado: imaginar es hacer que los aparatos provistos de teclas computen los elementos puntuales del universo para que formen imágenes y de esta manera permitir que vivamos y actuemos concretamente en un mundo que se ha vuelto impalpable, inconcebible e inimaginable por una abstracción desvariada. (...) esta definición de "imaginar" fue formulada para articular la revolución epistemológica que estamos atravesando. (p.69)

En esta lucha por ser o parecer visibles de manera incansable, Flusser (2015) nos alerta sobre nuestra cultura occidental global, una especie de huida hacia delante en la que la maraña de árboles no nos deja ver el bosque.

Nuestros velos no cubren la nada, sino que son nuestra respuesta a la nada. Por más que nuestros velos se asemejen a los orientales, invitan a un compromiso opuesto. No a rasgarlos sino a tejerlos. No a darles la espalda para encarar la nada sino a darle la espalda a la nada para orientarse en el universo de los velos a fin de poder volverlo más denso. (p.68)

#### FUENTES REFERENCIALES

Aguirre, P. (2014). *La línea de la producción de la crítica* (1ª). Bilbao: Consonni.

Bourriaud, N. (2009). *Posproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo* (4ª). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

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

Flusser, V. (2015). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad* (1ª). Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Otaola, P. (Entrevistado). (2017, febrero 9). *Hoy por Hoy*, Cadena SER. Recuperado de <http://play.cadenaser.com/audio/006RD01000000251604/>

Rowan, J. (2016). *Cultura libre de Estado* (Traficantes de Sueños). Madrid: lemur Lecturas de Máxima Urgencia.

Torres, Esteban. (2013) El concepto de flujos de Manuel Castells. *Revista Estudios Sociales Contemporáneos*, 9, 55 – 64. Recuperado de [http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/5200/torresesc-9.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/5200/torresesc-9.pdf)

ZAWP. Página web institucional. <http://www.zawp.org/que-es-zawp/>

ZAWP. *Cápsulas MVZ*. [vídeos] recuperado de <http://www.zawp.org/memoria-visual/capsulas-mvz/>



## 2.4 Artículo publicado en BARAHÚNDA #1 (2018): Prácticas artísticas participativas desde lo propio y lo ajeno para simbolizar el común



BARAHÚNDA NÚMEROS

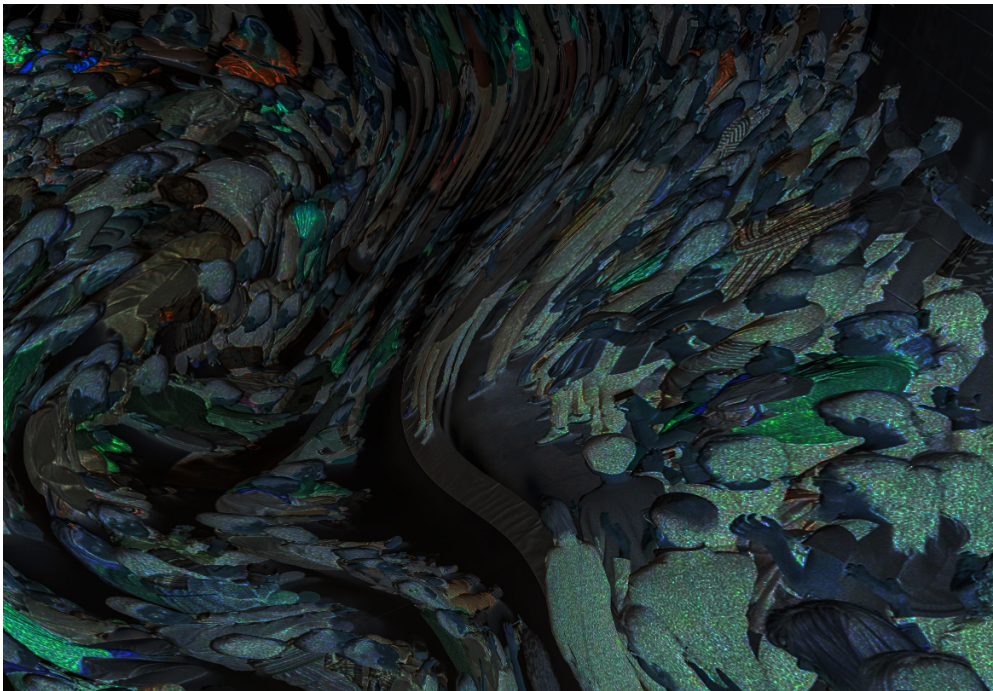
FUGAS

CONVOCATORIA

INFO



### PRÁCTICAS ARTÍSTICAS PARTICIPATIVAS DESDE LO PROPIO Y LO AJENO PARA SIMBOLIZAR EL COMÚN (IZASKUN ETXEBARRIA)



#### Resumen

Hace un par de meses me propuse trabajar a partir de un audio grabado de la mesa redonda "Más allá de lo Coetani. Cultura popular post-contemporánea" que tuvo lugar en el IvamLab en mayo de 2017, organizado por el artista Rafael Tormo a propósito de su trabajo IP23. En aquel momento, la idea era reflexionar en torno a qué pasaba entre los términos cultura popular y arte contemporáneo. Evidentemente, un gran abismo parecía cernirse sobre el tema propuesto. Este artículo desgana los planteamientos que Antonio Méndez Rubio, Amador Fernández-Savater y Oriol Fontdevila desarrollaron, y cómo se relacionan entre sí, con el contexto de la crítica institucional como trasfondo sobre el que operan algunos de estos discursos en el arte. Pero también trata acerca de mi experiencia personal, porque en realidad, así como al arte contemporáneo se le atribuye un carácter eminentemente intelectual e internacional, a la cultura popular se le presupone estar anclada a épocas muy concretas de la vida y, sobre todo, circunscrita a la comunidad en la que se crece.

*Nada es permanente a excepción del cambio.*

*Al mismo río entras y no entras, pues eres y no eres.*

Heráclito

#### Introducción

Se podría pensar que cada sujeto pertenece exclusivamente a una cultura popular local, la de su lugar de origen, pero no es así. Sería absurdo pensar que no podamos comprender la idiosincrasia de otros e integrarnos en su cultura. Tal vez sea porque hemos ido labrando, a lo largo de años, un proceso de construcción identitaria fundamentada en la diferencia.

Así pues, tenemos una enorme resistencia al cambio y superar estas pretendidas certezas no es nada fácil, ni parece estar al alcance de cualquiera, pero la cuestión de renacer una y otra vez —en sentido figurado, claro está— nos permitirá seguir disfrutando sin bloqueos de la emoción que es, sin duda, el hilo conductor del éxito de la cultura popular.

Durante varios años comencé diversos proyectos a modo de bajo continuo en tierras valencianas. Esa especie de colaboración persistente en varios frentes me ha llevado a investigar qué es la cultura popular desde un plano intelectual. La verdad es que de entrada no tenía ninguna intención de hacerlo, pero mi paso por Valencia —si puede llamarse paso a una estancia constante de 4 años más otra intermitente de otros 4— ha cambiado radicalmente mi forma de mirar y de estar en el mundo.



No es sólo que lo popular reapareciera como algo extraño que acabó por instalarse dentro de mis órganos. Aquellos estruendos, que activaban dramáticos recuerdos y muchas ganas de correr, reajustaron mis sentidos hasta hacer brotar sensaciones de euforia y fraternidad irracionales. Esas bombas pirotécnicas ensordecedoras, ordenadas de alguna manera totalmente incomprensible para aquella extranjera que yo era, hicieron sucumbir mis postulados más honorables y transformaron mi vasquismo en un refrito mediterráneo raro. Las *mascletas* de las que huía acabaron por ser el futuro realizado donde despojarme de mi identidad anterior: la de mujer postindustrial ubicua, ilocalizable, algo así como una bala virtual sin rumbo fijo; del norte, eso sí, del norte, por supuesto.

A partir de aquí, mudarse de piel pareciera más fácil; no lo es. Algo me hizo comprender que sólo aquello vivido que se convierte en conocimiento significativo perdura, y qué sería algo así sino la emoción animal misma que nos hace seres corporeizados. La capacidad de emocionar es mucho más poderosa que todos los libros de filosofía juntos; hablo de la emoción que surge vinculada a experiencias vitales transformadoras, porque sólo se comprende aquello que ha pasado a formar parte del ser y estar en el mundo que nos constituye.

Para quien haya vivido en varios lugares con una fuerte tradición cultural local, lo que digo le sonará. Para quien haya tenido que sobreponerse a cambiar constantemente de círculos sociales, también. Vayamos ahora más allá de lo cotidiano. Adentrémonos en el plano del arte y sus procesos de legitimación, porque la presentación y representación de aquello vivido —que no es sino la función misma del arte—, implica su puesta en común simbolizada.

#### **“La cultura como derecho”, aquellos maravillosos años**

El discurso que habíamos mamado de la academia y los grandes centros del saber, museos y salas de exposiciones institucionales un par de décadas atrás, sólo miraba de reojo a las manifestaciones populares para reprobárselas; como si no se tuviera derecho a tener una cultura propia y la masa fuera un cajón vacío que llenar con discursos más refinados.

De hecho, el gran problema era que esos espacios de legitimación parecían seguir vinculados a otro orden mundial que desprestigiaba lo que se arraigaba a lo comunitario y escapaba al control global del mercado y, por ende, quedaba fuera del panóptico.

El ser, el constituirse como clase, frente a los desarrapados de las fábricas y las barriadas, como herencia de los hábitos de la burguesía respecto a la cultura como elemento simbólico para diferenciarse, siguió siendo algo que los grandes centros culturales hacían fácil a los que ya de serie tenían un pasillo directo, invisible, conectado a la sala de máquinas del buque insignia. No había vasos comunicantes para los demás. Éramos demasiados. Sólo podíamos ser consumidores o en el mejor de los casos, sirvientes instruidos.

Afortunadamente, ese paradigma ha cambiado. Aquella alfabetización cultural a la que tuvimos “derecho”, hasta la primera década del s. XXI en España, nos dotó de herramientas con las que crear estrategias para reapropiarnos del buque insignia. Desde el 15M en 2011, hemos puesto en crisis esos espacios de poder. Quizás hoy, el problema no esté tan centrado en esos espacios de legitimación ya desmantelados, sino en si seremos capaces de mantener nuestra esencia en ellos para que el lujoso buque no nos devore. Y aunque estamos lejos de poder siquiera identificar algo semejante, existen casos dignos de mención.

¿Qué ha pasado desde que muchos de esos centros locales construidos para el arte desde los gobiernos de “la cultura como derecho” han sido despojados de sus recursos económicos y humanos durante la crisis iniciada en 2008?



*Imagen tomada del proyecto "Cuando tu materia deviene desborde"[1] de Francisco Navarrete Sija instalado en el Centro Huarte (Navarra), 2017*

Indagando un poco, encontramos discursos que interrelacionan la cultura local, la memoria histórica y la comunidad con el lenguaje del arte contemporáneo y los centros de exhibición tradicionales. Algo que podríamos aventurar como una suerte de reapropiaciones de estos espacios de legitimación por parte de la comunidad mediante resignificaciones de esa idea de lo popular, de la mano de artistas profesionales individualmente o en colectivo. Es muy llamativo, además de su interés intrínseco, la afluencia de público local, que forma parte y se identifica con estas representaciones.

Aunque la colonización a la que hemos sido sometidos y la negación sistemática de la diferencia en nuestras sociedades den fe de que el estado de colonización es avanzado y se ha convertido en síndrome, cuando se ancla un discurso en un contexto todo cambia. Cambia el modo en el que se produce el discurso y la intención hacia donde se dirige.

La producción de obras vinculadas a esa idea, desde lo popular, está siendo especialmente agitada en las periferias. Son discursos que encuentran su lugar natural en el espacio público, en un contexto vecinal o situado, a veces, en vallas publicitarias con intención de recuperar un espacio de representación para comunidades que no han tenido la posibilidad de alzar su voz.

Son recursos que, además, constituyen una manera de hacer con una larga tradición en el arte conceptual, la crítica institucional o el activismo perpetrado desde el arte. Es el caso de las actuaciones de Mijo Miquel & Anaïs Florín en el proyecto *Ciudad Sensible*[2] de Orriols (Valencia) o el proyecto *Ni oblit ni perdó*[3] de esta última.



*Intervención urbana. "Ni Oblit ni perdó". Anaïs Florín. Valencia, 2017*

### **Reflexiones en torno a la idea de "pospopular"**

La pieza que se muestra a continuación fue producida para la exposición individual del artista Rafael Tormo en L'Alcudia (Valencia), que tuvo lugar entre el pasado mes de enero y febrero de 2018. A partir del diseño y desarrollo de la interfaz gráfica elaborada con los audios de la mesa redonda anteriormente citada, se muestran ahora tres imágenes. Son tres esquemas para la visualización del discurso de los tres ponentes citados: Amador Fernández-Savater, Oriol Fontdevila y Antonio Méndez Rubio. Gracias a ellos podremos seguir la estructura de su pensamiento. En la pieza interactiva podremos escuchar también cada fragmento organizado en secciones y subsecciones. («IVAM – Institut Valencià d'Art Modern | Mesa redonda "Més enllà de lo Coetani. Cultura popular post-contemporània"», s. f.)

El recorrido discursivo es el siguiente: en primer lugar, se analizará desde la sociología el problema de la cultura popular y su posible reinterpretación a modo de vínculo social; en segundo lugar, desde las prácticas artísticas y su relación institucional, se presentará el problema de fondo del arte actual contextualizándolo en un proyecto curatorial de Oriol Fontdevila; y, en tercer lugar, desde la filosofía, se tratará de repensar lo popular, a partir de tres ideas desarrolladas en distintos momentos históricos desde la reinterpretación de Antonio Gramsci. (Méndez Rubio, Fernández-Savater, & Fontdevila, 2017)

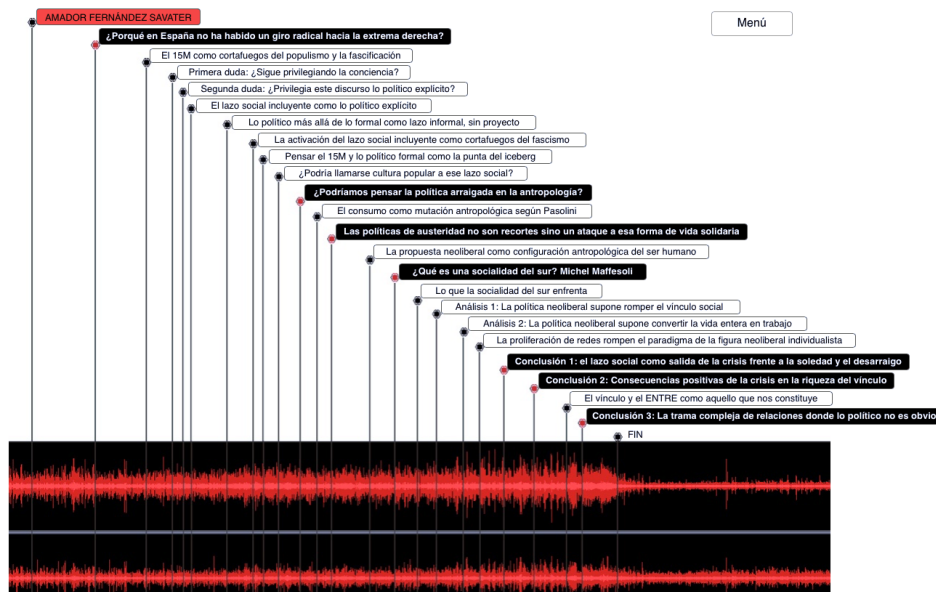


*instalación en sala de la pieza interactiva para la muestra "Cultura popular, més enllà de lo coetani" L'Alcudia (Valencia), 2018.*

La reflexión de Amador nos sirve para recuperar los motivos que nos llevaron hasta aquí. Hace ahora muchos meses, se preguntaba si el lazo social surgido a partir del 15M no podría ser una forma de cultura popular. Relacionándola con una "Socialidad del Sur", a partir de la definición que el sociólogo Michel Maffesoli hace de un tipo de sociedad, cuyos vínculos sociales están determinados por relaciones de tipo afectivo y no mercantil, distingue ciertos rasgos que contrastan con una cultura capitalista que se viene imponiendo durante la última década. Este razonamiento se despliega en 5 dimensiones: el presente, el vínculo, lo trágico, lo dionisiaco y el doble juego. (Fernández-Savater, 2017)

Además, se analiza cómo la política neoliberal ha instado a romper esos vínculos sociales para convertir así, la vida entera en trabajo. Como contrapartida, la proliferación de redes ha roto el paradigma de la figura neoliberal individualista. Y como consecuencia de ello, podemos valorar un efecto positivo que la crisis ha tenido en el surgimiento del vínculo social. Una riqueza que ha posibilitado, además, otras maneras de que lo político suceda más allá de lo formal (lo formal entendido como la política institucional y de los medios de masas).

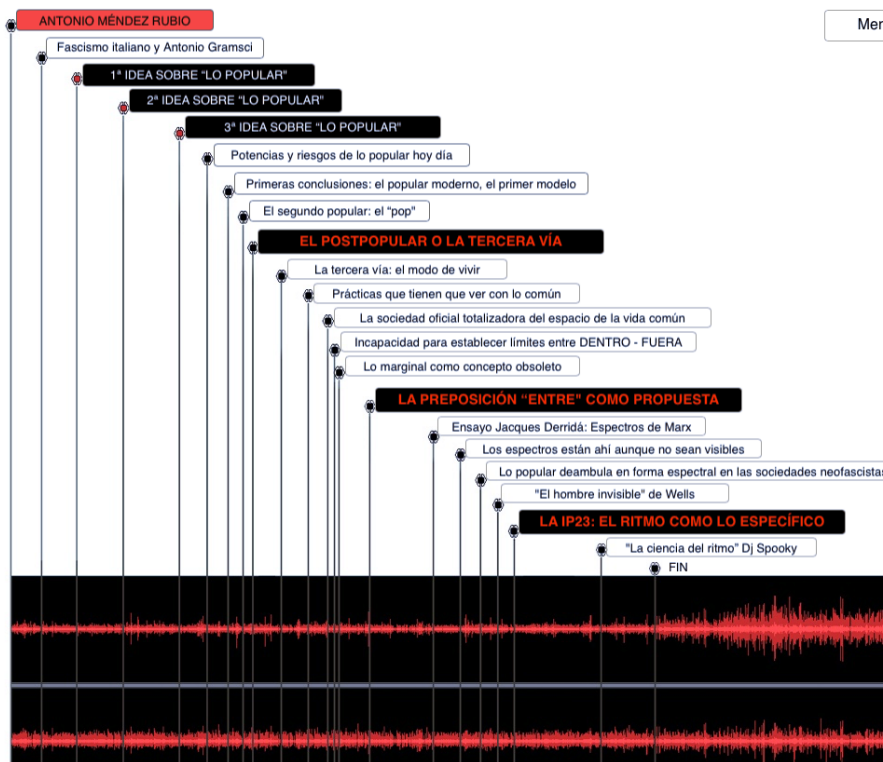
¿Es este fenómeno lo que podríamos identificar como cultura popular? ¿Es esa especie de espacio intersticial —o lo que es lo mismo, la propia relación interpersonal tradicional que, a modo de red social, más allá de su representación virtual en las RRSS que parecen generar otras problemáticas nuevas— lo que deberíamos identificar como una característica propia de la cultura popular?



Izaskun Etxebarria. Intervención de Amador Fernández-Savater: esquema de visualización para interfaz gráfica. 2018

Antonio Méndez Rubio habla de un ENTRE como propuesta donde mediante un campo semántico constituido por términos similares se nos propone pensar en un mundo donde lo popular deambularía en forma espectral, ya que la sociedad habría totalizado el espacio de la vida en común donde no cabría la posibilidad de hablar de un espacio marginal.

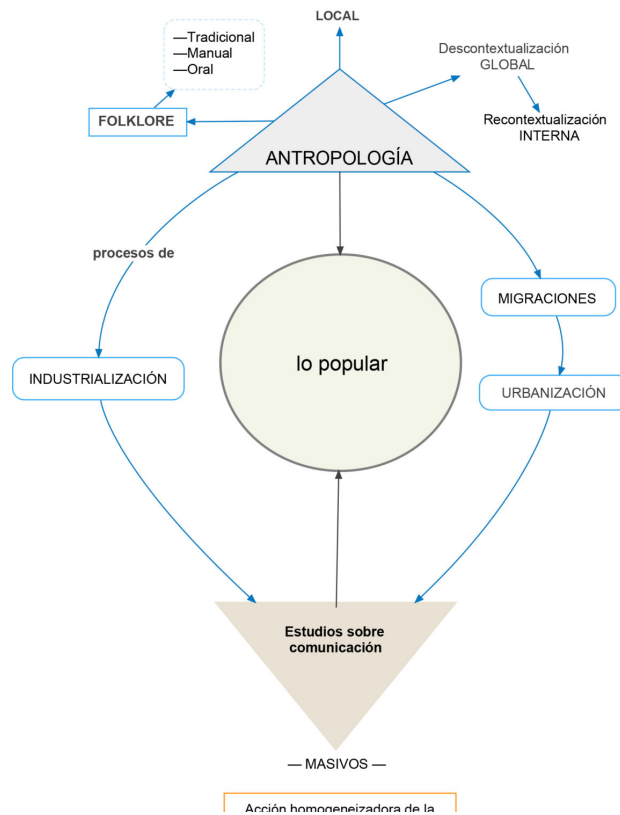
La primera idea que articula sobre lo popular, a partir de Antonio Gramsci, tiene relación con una idea de folklore como sujeto histórico o como carácter o condición estética (el popular moderno como sujeto moderno).



Izaskun Etxebarria. Intervención de Antonio Méndez Rubio: esquema de visualización para interfaz gráfica. 2018

La segunda idea de popular es un fenómeno ampliado de esta condición, ya que no lo niega, pero tiene ya un carácter producido por una industria cuya finalidad es ser ampliamente entendido, masivo, pop.

En el sistema económico actual la cultura se mide en términos de producción mercantil. Néstor García Canclini (1987) reflexiona sobre la noción de "lo popular" y diferencia dos disciplinas: la antropología y los estudios sobre comunicación. En el primer caso, lo popular queda vinculado al folklore y de esta manera a lo territorial e histórico, y en un sentido a lo oral, lo tradicional y lo manual. Pero los estudios antropológicos hasta el momento han venido aplicando una descontextualización de lo global que acaba por recontextualizarlo bajo un orden interno y crea así, una referencialidad propia. Los procesos de industrialización, las migraciones y la urbanización de grandes masas sociales han provocado una acción homogeneizadora de la industria cultural. Pero lo popular atraviesa lo territorial y se sitúa en un lugar mucho más impreciso, aunque evidente. (Echevarría Madinabeitia, 2016)



Izaskun Etxebarria. Esquema desarrollado a partir del pensamiento de Néstor García Canclini

La tercera idea, parece ser un modo de vivir que contrasta con la sociedad oficial, que se queda como incógnita y quiere aproximarse a la idea de "pospopular" planteada. Esta idea propone la invisibilidad como estrategia y forma de vida para volver al origen de la disertación: la IP23 del artista convocante y su reinterpretación de la partitura de la masclatá organizada en la Plaza del Ayuntamiento durante el aniversario del 15M.

Aquella masclatá fue derribada por los manifestantes como repulsa a la manipulación política de aquella expresión popular tradicional que como elemento simbólico estaba ocupando físicamente el espacio de aquel lugar de reunión, negando así, cualquier posibilidad del reencuentro.

La reinterpretación de la partitura tuvo lugar en el hall del IVAM en marzo de 2017 por un centenar de escolares armados con botellas de plástico y otros útiles para reproducirla.<sup>[4]</sup>





Vista parcial de la acción realizada (IP23) en el hall de IVAM (Valencia). Marzo 2017

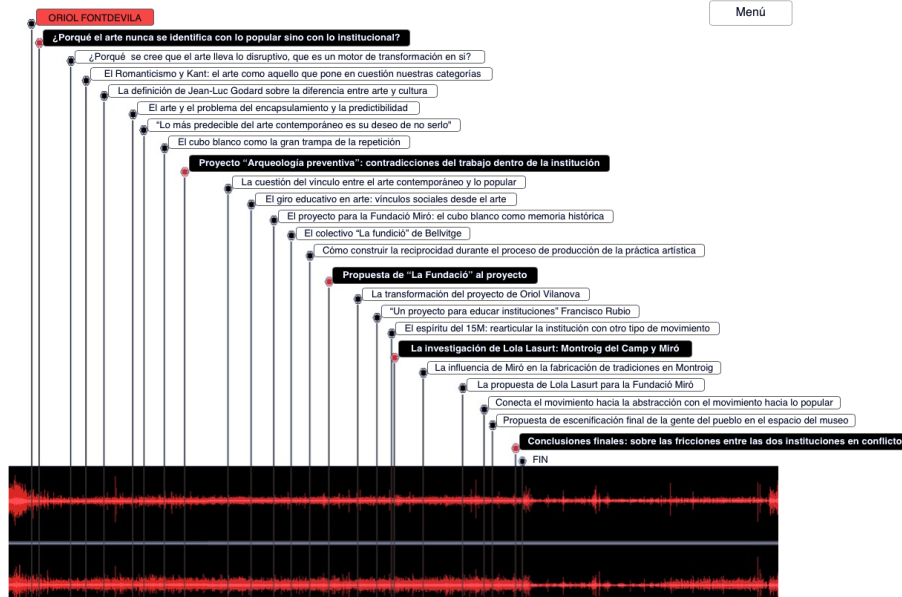
Volvemos así, al contexto del arte contemporáneo: el museo. Oriol Fontdevila pone el acento sobre el territorio del arte y más específicamente, desde una perspectiva vinculada a lo social. En su discurso, el artista y comisario catalán comienza preguntándose porqué habitualmente el arte se identifica con lo institucional y no con lo popular.

Para responderse a esta cuestión recuerda, por un lado, que el pensamiento romántico, en concreto en Kant, dice que el arte es aquello que pone en cuestión nuestras categorías, por lo que se le presupone una capacidad de transformación en sí mismo, un ser disruptivo. Por el contrario, la cultura popular como cuestión identitaria de pueblo como sujeto político, como folklore tal y como mencionaba Antonio Méndez Rubio, surge durante esta misma época.

Por otro lado, ya en el s.XX, recuerda la definición de Jean-Luc Godard que sostiene que el arte es lo que genera diferencia mientras que la cultura, anclada en cuestiones de construcción de identidades colectivas, es la repetición.

Sin embargo, esta afirmación ya no se da. Oriol Fontdevila señala la cuestión fundamental aquí: el arte está instituido, es decir, ya no es el elemento disruptivo que ha venido siendo, sino una pura repetición desde lenguajes y formas reconocibles del arte contemporáneo dentro de un sistema de reglas.



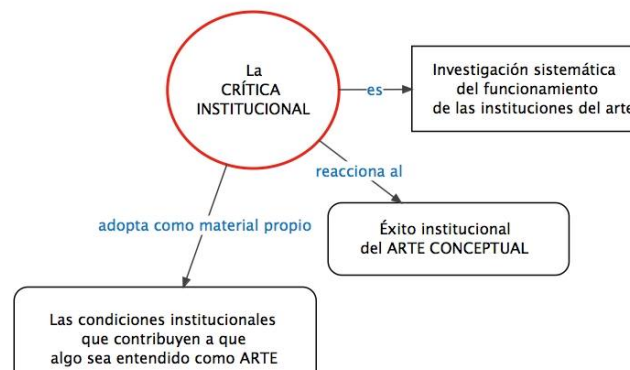


Izaskun Etxebarria. Intervención de Oriol Fontdevila: esquema de visualización para interfaz gráfica. 2018

Esta es la idea clave que nos permite mostrar la crítica institucional como una forma de salir del problema que el arte contemporáneo tiene hoy. El problema que el comisario aborda a través del proyecto "Arqueología preventiva" que tuvo lugar en la Fundació Joan Miro de Barcelona entre 2013 y 2014.

"Arqueología preventiva" planteaba una serie de desplazamientos por la capa superficial de la memoria. Se trata, más que de investigaciones sobre el pasado, de un rastreo de las formas en las que la historia se dispone, se relata y comparece en la esfera pública hoy en día. Un mapeo de las herencias recibidas y que articulan nuestra relación con tiempos pretéritos; una serie de rutas hacia diferentes lugares desde donde interpelar la memoria colectiva." (Fontdevila, s. f.)

El desarrollo de este proyecto fue, tal y como el comisario relata, tremendamente controvertido, ya que el movimiento no venía de la institución hacia fuera sino al contrario, de lo social y del arte vivo hacia la institución, obligando a repensar ciertos elementos que se daban por sentado.



Izaskun Etxebarria. Crítica Institucional I: serie de mapas mentales a partir del pensamiento de Peio Aguirre. 2018

Conclusiones

Llegamos al momento actual en el que las prácticas artísticas participativas ya como algo habitual de las periferias reivindican lo popular como una necesidad. El conflicto está para algunos entre un arte amateur y un arte especializado, un tema que parece seguir girando en el tocadiscos como problema

al que enfrentarnos para constituirnos como sociedad postindustrial.

Queriendo entender hoy aquella colonización que nos invadió desde el corazón mismo del imperio, desde finales del siglo XX, podemos reconocer en el origen de lo contestatario, los pasos de quienes lo encararon con firmeza para devolverle el reflejo de su imagen reconstruida desde otras prácticas artísticas.

Podemos bucear cada vez con mayor soltura en el pasado cercano, perfectamente documentado y enlatado para ser redescubierto. Y no sólo está bien trazado: todo lo que hacemos, decimos y vemos hoy día en el campo artístico, lo dejamos hasta conceptualizado. Es el caso de esta reflexión de Andrea Fraser (2005):

Cada vez que hablamos de la "institución" como otro distinto de "nosotros", negamos nuestro papel en la creación y perpetuación de sus propias condiciones. Evadimos la responsabilidad, o la necesidad de actuar contra las complicidades, los compromisos y la censura (sobre todo, la autocensura) del día a día, impulsados por nuestros propios intereses en el campo y los beneficios que obtenemos de ellos. No se trata entonces de un adentro y un afuera, como así tampoco del número y el tamaño de los distintos lugares dispuestos para la producción, exhibición y distribución de arte. No se trata de ponerse en contra de la institución: somos la institución. Se trata de preguntarnos qué tipo de institución somos, qué tipo de valores institucionalizamos, qué clase de prácticas premiamos y a qué tipo de recompensas aspiramos. En tanto la institución del arte es algo interiorizado, encarnado y puesto en escena por los individuos, son estas las cuestiones que la crítica institucional nos obliga a plantearnos, sobre todo, a nosotros mismos. (p. 9)

Andrea Fraser nos habla aquí desde un contexto muy diferente a nuestro presente, sin embargo, su mensaje está hoy muy vigente y es más necesario que nunca. («Andrea Fraser – Little Frank And His Carp (2001)», s. f.)



Imagen extraída de la acción de Andrea Fraser "Little Frank and his carp" 2001.

A pesar de que no se pueda contestar ya, ni siquiera desde la cultura, que fue paraguas infalible para la crítica (bajo amenaza de multas y penas de cárcel por injurias), al menos podremos intentar contestar desde otros lugares aún sacralizados, aunque desmantelados, como es la universidad reificada en precariado rabioso que hace huelga a la japonesa o algunos centros de arte de las periferias que se nutren en bastantes ocasiones de trabajo mal pagado o amateur.

Esa guerra no dicha; materializada en la dominación económica de unos frente a otros, en el avasallamiento que siempre ha sido la guerra; estetizada si se quiere en ese fenómeno virtualizado de la relación social donde nunca hay conflicto, sólo desprecio del diferente, de aquel no útil para uno mismo; algo demuestra que viene siendo guerra, igualmente, y que si hay guerras culturales es porque se ha constituido una resistencia sólida.

## Referencias

Andrea Fraser – Little Frank And His Carp (2001). (s. f.). Recuperado a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=auOKsXnMmkg>

Echevarría Madinabeitia, I. (2016). Estado de sitio; gesto de coleccionar: Conversando con Rafael Tormo Cuenca. *AusArt*, 4(2), 155-167. <https://doi.org/10.1387/ausart.17093>

Fernández-Savater, A. (2017, junio 30). Una vida que se basta a sí misma: la revancha de los &quot;valores del sur&quot;. *eldiario.es*. Recuperado a partir de [http://www.eldiario.es/interferencias/capitalismo-crisis-revolucion\\_cultural\\_6\\_660094029.html](http://www.eldiario.es/interferencias/capitalismo-crisis-revolucion_cultural_6_660094029.html)

Fontdevila, O. (s. f.). Arqueología preventiva – Oriol Fontdevila. Recuperado 26 de febrero de 2018, a partir de <http://oriolfontdevila.net/es/arqueologia-preventiva/>

Fraser, A. (2005). De la crítica de las instituciones a una institución de la crítica, *44*(1), 8. Recuperado a partir de [https://www.academia.edu/12197303/FRASER\\_-\\_De\\_la\\_critica\\_de\\_las\\_instituciones\\_a\\_una\\_institucion\\_n\\_d\\_ela\\_critica2](https://www.academia.edu/12197303/FRASER_-_De_la_critica_de_las_instituciones_a_una_institucion_n_d_ela_critica2)

IVAM – Institut Valencià d'Art Modern | Mesa redonda «Més enllà de lo Coetani. Cultura popular post-contemporània». (s. f.). Recuperado 26 de febrero de 2018, a partir de <https://www.ivam.es/actividades/mesa-redonda-mes-enlla-de-lo-coetani-cultura-popular-post-contemporania/>

Méndez Rubio, A., Fernández-Savater, A., & Fontdevila, O. (2017). *Cultura popular. Més enllà de lo coetani*. Valencia.

[1] <http://www.franciskonavarretesitja.com/Cuando-tu-materia-deviene-desborde>

[2] <https://ciudad sensible.wordpress.com/portfolio/mijo-miquel-anais-florin/>

[3] <https://anaisflorin.com/L-Horta-ni-oblit-ni-perdo>

[4] <http://iskaskun.net/es/content/el-ivam-acogió-el-pasado-jueves-una-mascletá-at%C3%ADpica-y-llena-de-historia-creada-por-rafael>

**Izaskun Etxebarria** es artista visual, comisaria en arte y nuevos medios e investigadora. Compagina su trabajo artístico con la docencia. Sus principales líneas de investigación son : Teoría del arte y Estética, modelos de autogestión en arte, lenguajes audiovisuales y cultura social. Su práctica plástica abarca

el dibujo, la fotografía, la animación, el vídeo y la música.

En 2007 expuso, junto a Javier Martínez-Luque, MundoUrbano, Laboratorio de Hiperrealidad en La Casa Encendida (Madrid), siendo uno de los proyectos ganadores de la convocatoria anual Inéditos. Ese mismo año comisarió una exposición colectiva en Espacio Abisal titulada "Paisajismos, LandScapes". Fue miembro de Espacio Abisal de Bilbao (2007) y cofundadora de Casa-Taller LaEnvidia de Valencia (2012-13). Ha pertenecido a diversos colectivos artísticos entre ellos La Colectiva Invisible (2013-14) y CCCVlab (2015-17). Ha sido tesorera de AVVAC desde 2015 hasta 2017.

Realizó el documental "Una experiencia colectiva. Colectivos artísticos con o sin espacio. Dos ejes geográficos: Bilbao-Pamplona-Logroño y Valencia" en 2013. Desde 2014 realiza entrevistas en vídeo como herramienta de divulgación y conocimiento de los procesos artísticos dentro de sus proyectos de comisariado. Ha escrito para diversos artistas desde 2005.

#### WEBSITE

0 ♥ f t G+ @

#### YOU MAY ALSO LIKE

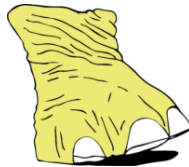
EL MEME NO MUERE. PEPE LA  
RANA...  
abril 7, 2018

LERRO GURUTZATUAK (OIER  
IRURETAGOiena)  
abril 6, 2018

FILM: SINCRONÍAS 2016 // DIÁLOGO  
CON MARC...  
febrero 25, 2018

NE VOUS LAISSEZ PAS CONSOLER  
(DEMOCRACIA)  
diciembre 5, 2017

○ ○ ○



BARAHÚNDA  
Revista de Arte y Pensamiento.  
ISSN 2531-1131

^  
BACK TO TOP

## 3 Textos y proyectos curatoriales

### 3.1 Texto inédito para el catálogo de Miren González Goikoetxea *Espacios para el habitar humano*

La obra de Miren González parece haber evolucionado cómodamente a lo largo de estos años para reinstalarse en los lugares que fueron declarados proscritos para la pintura en otro tiempo. Su ubicación natural eran las paredes, la pintura atravesaba los muros que invadían el espacio. Después salió de los edificios saltando de calle en calle, alojándose entre el espacio público de los lugares urbanos y los escenarios naturales inmensos para volver, finalmente, a estas paredes que ahora son habitadas por ellas, y no son catedrales ni palacios, tampoco museos ni instituciones públicas... son sólo viviendas y locales comerciales.

En este viaje, el arte ha salido al encuentro de sus moradores. Gracias a él, volvemos ante la magia de las imágenes en su relación estrecha con la arquitectura y la vida que se desarrolla con ellas como testigo.

Estas pinturas apelan a nuestra capacidad perceptiva a través de un juego visual puramente cromático donde las formas se repiten como en una canción caleidoscópica. Es esta capacidad atrayente la que produce una emoción hipnótica que nos arrastra hacia el interior de su forma de cuadro-ventana. Es como uno de aquellos ventanales que tradicionalmente se dividían en varios ventanucos más pequeños; aquellos de las fábricas esparcidas por la geografía vasca de los 80 que ahora recuerdo. Porque cuando miro sus obras, el juego de proporción que establecen las partes con el todo, y la relación figura-fondo, me hace ver, inconscientemente, la silueta de una gran ventana.

Cuando contemplamos la prolífica obra de la artista guipuzcoana, descubrimos un corpus de obra muy diverso organizado en series: *Pinturas tropicales* (2004-2007), *Fiordoan* (2009-2010), *India* (2006-2009) y *Naturaldia* (2008-2009). Estas series, a excepción de *Naturaldia* y *Fiordoan*, corresponden a sus viajes por Brasil, Tailandia, Argentina e India.

Los temas parecen una suerte de elementos diseccionados, el interior de frutas, átomos que flotan por el espacio, algún objeto visto por el microscopio, tal vez, sin duda reencuadrado y domesticado porque el gesto se convierte en la repetición meditada de un movimiento rítmico. El color puro, tintas planas y una gama cromática acotada. A primera vista, las formas parecen repetirse, de hecho, se

repiten en módulos iguales que forman la composición final.

En sus viajes, Miren utiliza el dibujo como herramienta, y lleva consigo un juego de rotuladores y papel. Así, plasma en gruesos trazos un registro personal de los referentes, a partir de la observación de frutas, hortalizas, piedras, algas, flores, etc. En sus propias palabras, estos referentes son en realidad, lo que le va ofreciendo el país visitado.

Después, cuando vuelve a su taller comienza a elaborar las pinturas con un gesto repetido una y otra vez, como en un baile; el soporte desestructurado desde el principio en unidades más pequeñas. Intentar repetir un trazo parece ser la voluntad de constituirse en máquina. Pero al igual que el ritmo repetido de un aparato genera una trama entrelazada en el tiempo, los trazos repetidos de la artista crean un tapiz en la superficie del lienzo, como el trabajo de las tejedoras y sus movimientos acompasados, siempre bajo un estricto patrón.

Sistematizar la pintura como ejercicio es una especie de deseo de agotar el motivo. Éste se repite una y otra vez como el dibujo de una tela estampada. El gesto se condensa en cada uno de los módulos. Su propio gesto se imita a sí mismo una y otra vez, como en las pinturas de Chuck Close, donde lo humano imita los movimientos estereotipados de la máquina. Sin embargo, esta dinámica parece estar desapareciendo en sus obras más recientes.

De alguna manera, al tiempo que la artista va construyendo los módulos, comienza a pensar en cómo será la composición: simetrías... invertir... voltear... expandirse en el espacio... reinstalarse en él; ya sea como invasión sistemática en el hueco donde se encuentran las dos paredes al encuentro de las tres dimensiones, ya sea construyendo una gran ventana.

Cuando nos encontramos en el lugar donde habita la pintura, las tres dimensiones se acentúan, como si algunas de las formas quisieran salir a nuestro encuentro, mientras que otras se alejasen. Cuando Miren atraviesa estos muros con sus composiciones nos urge buscar la distancia, mirar la lejanía es inevitable. En el encuentro con la arquitectura, habitamos el espacio deseando soñar.

Además, de obra pictórica y dibujos sobre papel, Miren González ha desarrollado un trabajo aplicado a objetos. De esta manera observamos una serie de ropa decorada que mantiene la esencia de sus composiciones.

Para finalizar nuestro rápido viaje a través del trabajo de esta prolífica artista, cabe destacar el proyecto trueque como una de las aportaciones más sugerentes. Esta propuesta surge a raíz de los llamados "clubes de trueque" argentinos que comenzaron a desarrollarse hacia 1995. En su origen fueron los "bancos de tiempo" que nacieron en Vancouver (Canadá) en 1983, como respuesta

a una crisis de la economía local. La artista se plantea el intercambio como una manera de huir de la crisis y seguir desarrollando su trabajo:

“Hace un tiempo que me empezó a interesar la idea de trueque como manera de pago alternativa. Muchas veces, entre amigos, he utilizado este sistema de intercambio de trabajos y productos. La propuesta ha generado interés a mi alrededor y he decidido realizarla de manera pública. La exposición “Fiordoan Trukean” es una invitación a pensar en lo que cada uno puede ofrecer a los demás y recordar que hay muchas maneras de hacer las cosas y no solamente la que nos ofrece el sistema en el que vivimos.”

## 3.2 Proyecto curatorial Diálogos (Vol.I)

### 3.2.1 Texto curatorial Diálogos (Vol.I)

Diálogos es el título de una serie de exposiciones basadas en conversaciones con artistas que ponen en relación producciones de arte contemporáneo de dos territorios geográficos: el vasco y el valenciano.

Esta primera edición acoge *Sueño del Observador* de la artista vasca Lourdes de la Villa, que se expuso parcialmente en la Sala Rekalde (Bilbao) entre el 15 de mayo y el 18 de abril de 2014 y se muestra ahora, por primera vez de manera íntegra, en Eibar. El diálogo se establece con el trabajo del artista valenciano Rafael Tormo i Cuenca *Implosión Impugnada 22: Estado de Sitio; gesto de coleccionar* expuesto en el Antiguo Ayuntamiento de Alberic (Valencia) entre el 7 de noviembre y el 5 de diciembre de 2014.

La exposición articula un eje territorial inusual, ya que actualmente las producciones culturales se circunscriben a las comunidades autónomas o bien superan sus límites autonómicos para depender del eje estatal. Comienza aquí esta pequeña cartografía de una periferia territorial que trasciende sus límites y entabla un diálogo a través de las obras de sus creadores.

Esta vertebración de territorios parte de habitar lugares cuya relación con el entorno natural es más directa que en entornos urbanos y metropolitanos. Se trata de poner en relación estos lugares para reconocer discursos artísticos vinculados con una exploración del territorio y una relación con lo social, más integrales.

La saturación de las grandes urbes y los problemas acarreados por la profunda crisis sistémica del capitalismo han provocado, en gran medida, que la cultura hoy se haya alojado en la periferia. Desde Beneixida y Barrika, indisolublemente vinculadas a Valencia y Bilbao, respectivamente, se crean realidades bien distintas, aunque herederas de un lenguaje común y de una forma particular de entender y representar el mundo.

Las obras de Lourdes de la Villa son la base de una reflexión desde el plano científico que trata de aislar los procesos de percepción, representación y memoria de un entorno físico. Algo que habitualmente ha explicado el fenómeno de la representación pero que, según sus propias reflexiones, cada vez más aparece fundamentado sobre las bases de la corriente de pensamiento constructivista.

Rafa Tormo desarrolla tres artefactos para entender nuestra relación con los objetos y los cambios que estamos experimentando en nuestra relación interpersonal que resultan en la transformación de nuestra relación con el mundo físico. Al mismo tiempo, trata de explorar la potencia de estas cosas y cómo afectan a la cultura que vivimos; ayudándonos, a veces, a repensar y criticar aquello que nos rodea, o a hegemonizar más si cabe aquello que nos condiciona para un “estar” en el mundo de una manera más liberada.

### **3.2.2 Ver y recordar. Lourdes de la Villa**

Bergson decía que comenzamos aprendiendo una frase antes que una palabra. Inscrimos la palabra en cada frase y en ellas adopta un sentido. Se parte pues de la función del lenguaje y no del lenguaje mismo, ya que éste no es más que una mera abstracción que sirve como vehículo del pensamiento intersubjetivo.

La artista me cuenta que su intención ha sido incluir todos los niveles de comprensión de la obra de arte. “No por ello hay que dejar de crear una obra compleja, todo lo contrario. Cada cual nos acercamos a ella desde una posición diferente. Dar un contenido asequible no significa dar todo hecho, sino dar los elementos suficientes para pensar. La experiencia estética produce un despertar en los pensamientos”.

I – Una cosa es hacer imágenes para acompañar textos y otra cosa bien distinta, hacer imágenes para conseguir clarificar un pensamiento, una hipótesis o una idea. Trabajando desde el arte estás lanzando esta hipótesis: la memoria y la percepción, en principio, el cerebro no las distingue. Pero de alguna manera hay un mecanismo que hace que sepamos que accedemos a nuestra memoria y no es una percepción de algo que está sucediendo en ese momento.



L – Las imágenes de alguna manera lo que nos permiten es tener un acceso a lo que en nuestro cerebro funciona de manera inconsciente. Es como perseguir nuestra propia inconsciencia.

Desde las ciencias de la visión decir cómo percibimos resulta, en principio, inabordable. El problema se simplifica aproximándose desde varias áreas de conocimiento. Y al ser más asequible estudiar procesos aislados ha sido muy difícil llegar a entender cómo es que al final nosotros percibimos la imagen global. Ahí es donde está incluida la investigación desde el arte visual, en la medida en que damos visibilidad a una imagen final, al producto de una percepción, donde la imagen está ella misma explicando y hablando mucho antes que la palabra.

I – Ahora que en Valencia está en auge la ilustración me interesaba conocer tu opinión sobre esa diferencia fundamental con el arte.

L – Cuando te dedicas a la investigación estás intentando entrelazar diferentes disciplinas para explicar una problemática concreta, pero tu método de investigación es la imagen en sí misma. Es como los experimentos que hace un biólogo. Tener una experimentación que demuestra o por lo menos muestra algo es lo que te sitúa en el panorama del conocimiento.

La manera que tenemos de mostrar que nuestras teorías tienen una base es esa. Así que la imagen no ilustra, la imagen muestra una faceta de la realidad, algo que nunca antes se ha visto, que habla desde un determinado lugar. Cuando investigas te sitúas en una problemática, no del arte en particular, sino del conocimiento en general, e incluso del paradigma científico.

Mi práctica tiene mucho que ver con el **constructivismo**, que como paradigma científico choca bastante con cuestiones que se suponían inamovibles. Por ejemplo, la separación entre el sujeto y el objeto de conocimiento; que la realidad sea algo que construimos nosotros mismos es una afirmación que remueve las bases de la manera de investigar.

El constructivismo es una epistemología que está aún en construcción. Una forma de acceder al conocimiento diferente de la forma clásica. Está presente en muchos pensadores desde hace siglos, aunque comenzó a tomar fuerza a partir de la segunda mitad del s.XX, ligada al desarrollo de la cibernética de 2º orden.

Desde la perspectiva de la docencia es muy interesante. Es una manera diferente de construir conocimiento e implica una manera diferente de transmitirlo. Las herramientas pedagógicas elaboradas a partir de ahí son diferentes.

I – El constructivismo parece estar muy presente en los medios de comunicación de masas. Aún hoy, a pesar de que utilizemos constantemente las redes sociales, a nivel global está todavía muy claro dónde es más evidente la con-

strucción de realidad. Sin embargo, me ha llevado a pensar inevitablemente en la psiquiatría.

La falta de consenso es uno de los problemas que suelen padecer las personas con enfermedades mentales. Podríamos decir que se produce una especie de asincronía entre lo que está sucediendo fuera y dentro del cuerpo: una incapacidad para distinguir lo que se recuerda, -a lo que se está accediendo directamente desde el pensamiento-, y lo que se está viviendo en ese momento.

L – En la contribución de David L. Rosenhan al libro “La realidad inventada”, “Acerca de estar sano en un medio enfermo”, se habla de personas que pasaron tiempo en instituciones psiquiátricas haciéndose pasar por enfermos mentales.

Ninguna de las instituciones, ni públicas ni privadas descubrieron que se trataba de personas sanas. El estudio venía a reflexionar sobre lo que se entendía por salud mental.

En la corriente constructivista hay psiquiatras que consideran el paradigma que se ha usado mayoritariamente para considerar la enfermedad como una manera de entender la salud mental en relación a la adaptación al medio. Se supone que si uno no se adapta está enfermo, pero ¿no podría ser que el medio estuviera enfermo?

Carlos García del Pino es un psiquiatra español ampliamente reconocido que podría ser considerado constructivista. Encontré su libro, “La Incomunicación” (1969) en una librería de Méjico DF llamada *El Péndulo*. En él describe una situación, totalmente aplicable a la situación social y política de la crisis actual. Describe situaciones perfectamente extrapolables. Trata temas que atraviesan el tiempo y siguen estando vigentes.

Entiende que en la forma de la incomunicación está la solución, desde los problemas que provoca a nivel social, ya que una solución a nivel personal constituye sólo una especie de parche.

Para mi tesis doctoral utilicé sobretodo “Teoría de los Sentimientos” que aborda el tema del sujeto desde un punto de vista psicológico. Es una persona con una potencia de pensamiento fuera de lo común.

I – El pensamiento de Foucault, supone un cambio en el enfoque del problema social, ya que lo plantea como aquella realidad construida a partir de los mecanismos de control: la vigilancia y el castigo (Vásquez Roca, 2012). “Saca al sujeto de la centralidad que lo había mantenido Descartes, para ponerlo dentro de la estructura social, (...) para adentrarse en el estudio de las estructuras y discursividades de la población.”

A partir de ahí, distingue dos formas de control sobre la vida desde una perspectiva política: por un lado, las que se dirigen al dominio del cuerpo a través de la disciplina del saber oficial, y por el otro, la noción de *biopoder*, como forma de tecnología complementaria que ejerce dominio sobre grandes cuerpos poblacionales (Vásquez Roca, 2012).

La mente es un tema muy poco estudiado. Cambiarían mucho las cosas si pudiéramos ver las problemáticas actuales desde otra perspectiva. Distinguir entre ver y recordar apela a un tiempo contextual. La persona que padece la locura salta de un tiempo presente al pensamiento sin ningún control.

En algún momento dices: “La realidad que construimos y donde vivimos es diferente de la realidad independiente de la mente donde vive el observador que somos”. Creo que es la frase que resume mejor la problemática que tratas en tu tesis. Es más, añades que la obra visual es el relato de un cerebro con identidad, único.

L – Son datos empíricos, pero de un cerebro que no es anónimo. Es la diferencia con lo que estudia básicamente la ciencia, que se aproxima a una especie de cerebro medio.

A pesar de que estamos obligados a hablar desde nuestra objetividad, nuestros puntos de vista son subjetivos. Y a pesar de eso, hay una objetividad en lo que hacemos. Podemos afirmar que cualquier cosa no es una representación. La forma en la que nosotros manejamos los instrumentos con los que hacemos nuestro trabajo no es arbitraria. Tenemos en la forma cómo nosotros podemos hablar objetivamente.

Pero vamos más allá. Todos los investigadores son personas concretas. Esta afirmación la extraemos del constructivismo, de afirmar que el punto de vista del observador influye en lo que observa. La mayor potencia de la investigación que se hace desde el arte es mostrar, como observadores que somos, lo que sirve para cualquier observador y para cualquier científico.

La investigación en arte reflexiona sobre las propias condiciones en las que se da el investigar. Por eso el mayor valor que tiene el arte, dentro de la institución universitaria, es ser una guía para no perder de vista este hecho. Las propiedades del observador influyen en la observación y por tanto en el conocimiento, no solamente del arte, sino de todas las ciencias como tales.

I – La ciencia se aproxima a la realidad desde suposiciones. Creo que existen un montón de ideas preconcebidas en cuanto a lo que es la investigación científica. Pienso en la mecánica cuántica que comprobó cómo el observador en el propio acto de observar modificaba el objeto de estudio. Esto nos habla de la

incapacidad del método científico para ser objetivo.

L – La realidad que busca la ciencia es una realidad que nos trasciende. Su fin es conocer partes de la realidad que no son visibles. Esta realidad independiente de la mente es una realidad que te trasciende como ser humano y como investigador.

I – En términos más coloquiales, esta realidad de la mente que mencionas, ¿no podríamos pensarla como la imaginación misma?

L – En el hecho de los artistas, claramente tiene que ver con la imaginación cuando le damos forma. Imaginación podemos decir que todos tenemos. Todo el mundo maneja imágenes, pero sólo en el hecho de darles una forma específica se manifiesta la práctica artística. Otra cosa es la forma de la imaginación, su funcionamiento cerebral. Es decir, en abstracto, cómo funciona la imaginación.

I – Me ha llamado la atención la diferenciación que haces entre términos, como, por ejemplo, función visual, entidad simbólica o construcción visual. Aluden, en principio, a cosas que pertenecen a un mismo campo semántico pero que no son lo mismo. Hablas de la figura de un observador como algo que está en nuestra cabeza. Es ese el vínculo con el constructivismo radical.

L – Sí, al final ese observador es una construcción propia. Es importante pensar en el observador como una entidad que actúa a nivel mental. Durante años se ha criticado mucho la forma de estudiar cómo funciona la visión, una especie de construcción detrás de la que estaba la cámara óptica. Se creía que dentro de nuestra cabeza había un ser sentado observando el exterior. Esto impidió llegar al problema en cuestión, a explicar cómo funciona nuestro cerebro.

Es importante aclarar los términos para entender que estoy hablando de una entidad inmaterial, de una construcción que tiene un significado humano pero que no se refiere a una persona física. La figura del observador se refiere más bien a una memoria que tenemos instalada en nuestra cabeza de alguna manera; a una forma de funcionar que tiene el cerebro humano con neo-córtex. Aunque existen otra serie de estructuras corticales que posiblemente tengan más que ver con esas partes de la memoria de la que estoy hablando; que dan lugar a constricciones.

Las constricciones son lo común al funcionamiento del cerebro de todas las personas. Digamos que son unos límites que tenemos establecidos en la manera en que aprehendemos el mundo a través de los sentidos. En el caso de la vista, empiezan por el propio órgano físico del ojo.

Las limitaciones ópticas de nuestro tipo de ojo se convierten en otra cosa en el

cerebro y en todas sus evoluciones. Hay que pensar que no tenemos el mismo cerebro que tenían las personas hace 100 años. La cantidad de imágenes a las que estamos sometidos por medio de los dispositivos tecnológicos cambian nuestra percepción del mundo, que cambia nuestros recorridos cerebrales y finalmente el cerebro mismo.

I – En algún momento dices que este tiempo sería la presencia de un mundo accesible desde el significado. Entiendo que estamos rodeados de signos y toda la interacción humana ya se produce a través de ellos. Ese es uno de los nexos entre tu trabajo y lo que Rafa Tormo trata en sus obras. En su experimentación con los adolescentes comprobó que, en relación a generaciones anteriores, la relación que éstos tenían con los objetos había cambiado muchísimo.

Me parece vital llamar la atención sobre la transformación del contexto y sobre los cambios que se producen en la estructura cerebral de una persona que en 2014 es un adolescente.

L – Es como si cada vez fuera más difícil tener acceso a este funcionamiento común que todo cerebro humano tiene. Entre eso y lo que percibimos hay tantas capas -de alguna manera pantallas- que es muy complicado llegar a esa comprensión. Y por eso mismo cada vez es más necesario.

I – En muchas ocasiones estás pensando en la representación, aunque hablas de los procesos en la mecánica visual. ¿A qué te refieres exactamente cuando dices que el ver define la experiencia sensorio-motora de un animal que sólo tuviese sentido de la vista? Supongo que ahí es donde introduces el cuerpo y el movimiento como variables.

L – Consiste en pensar en un animal así para llegar a entender esa base común que está en los cerebros de todos los humanos. Tiene que ver con las constricciones y en consecuencia con la manera de relacionarnos con el mundo.

El movimiento estaría relacionado con la experiencia del animal. La experiencia sensorio-motora define la relación entre el movimiento y la memoria. Luego está el problema de cómo se almacena eso en el animal. Aquí es donde interviene la relación entre la memoria y el tiempo. ¿Dónde se almacena eso y cómo se pone en marcha ese almacén llamado memoria? Sólo es seguro que la tenemos, sino no podríamos distinguir.

Sin embargo, cada vez es más difícil acceder a ese funcionamiento porque el cerebro ha cambiado, y cambia cada vez más deprisa, debido al uso de la tecnología. Ya no es sólo que los medios de transporte cambien nuestra percepción del mundo. Imaginemos cuando se inventó el tren y la gente montaba por primera vez. Ahora lo que nos rodea son todo dispositivos visuales.

I – Todo este análisis parece olvidarse de nuestro cuerpo. Intentamos disociarlo de nuestro cerebro, cosa imposible y a la que deberíamos negarnos rotundamente. Si no tuviéramos cuerpo no tendríamos vida.

Existen corrientes de pensamiento en este sentido que hace años se amparaban bajo el término *posthumanismo*. Estas reflexiones en torno a la tecnología investigaban superar el cuerpo como límite. Si consiguiéramos superarlo de alguna manera y descargar nuestro cerebro en otro cuerpo conseguiríamos trascender.

Hay mucho pensamiento desarrollado en torno a separar mecanismos de visión y de inteligencia. La ciencia ficción lleva décadas reflexionando sobre ello. Pero, en definitiva, ¿qué es la visión sin la inteligencia?

L – Este hipotético animal que sólo tuviera sentido de la vista es una forma de abordar el hecho de cómo sería un cerebro sólo visual, una manera de afrontar el tema de las constricciones. Aunque después como ya sabemos la visión se relaciona con otras muchas funciones porque en la percepción están integrados todos los sentidos.

I – En tu proyecto actual te planteas dos cuestiones. ¿Qué es lo que crea el recuerdo? Y, ¿cómo se establece una continuidad entre diferentes actos de observación?

L – Sí, al final son diferentes formulaciones de una sola pregunta que seguramente no hay forma de hacerla con palabras. Todo apunta a que exista una memoria. Entre un acto de observación y otro tiene que haber una continuidad, sino ¿cómo nos acordaríamos siquiera de quiénes somos? Para entender cómo se establece esa continuidad, hay que pensar que no sólo existes tú, sino que todo está hilvanado en las relaciones con otras personas.

I – Dependemos mucho de la imagen que proyectamos, que es inconsciente en muchas ocasiones y no siempre conviene dejarla en la inconsciencia. Somos una construcción de cómo nos ven los demás. Así que está bien trabajarla y estudiarla. Es una buena herramienta para conocerse mejor y ayuda a saber el porqué de algunas cosas que nos pueden suceder y preocupar. Muchas veces emitimos mensajes contradictorios. Hablamos más a través de nuestros gestos que de nuestras palabras.

L – Carlos Castilla del Pino habla sobre qué se supone que se puede decir que resulte aceptable en las relaciones dentro de un grupo o entre grupos, como otro elemento que está impidiendo que exista una comunicación real. Tal vez hoy en día las personas sean más capaces de expresar lo que realmente quieren decir, aunque no por ello se comunican mejor.

I – En la pieza sonora de Rafa Tormo, que es fruto de un taller que hizo con adolescentes, se ve reflejado no sólo este cambio de nuestra relación con los objetos sino la incapacidad para comunicarnos entre nosotros. Para representar un objeto afectivo, muchos adolescentes habían elegido un móvil porque se relacionan afectivamente a través de él. Comunican todas sus emociones utilizando esa interfaz.

Cuando no existían móviles, hace veinte años, cuando nosotros éramos adolescentes hubiéramos llevado como fetiche cualquier otro tipo de objeto afectivo, desde una pulsera o una carta hasta una bola de fútbol de una tarde de domingo. Nuestros objetos estaban vinculados a experiencias afectivas de otra naturaleza.

L – Esto sería la realidad de segundo orden, tal y como la llama el psicólogo Paul Watzlavick, en la que según dice nacemos sumergidos, y está ligada al universo de los significados atribuidos a las cosas. Claramente, aquí están atribuyendo un sentido y un valor al móvil. No lo están viendo como un objeto físico.

Si por algún motivo, como puede ser el hecho de cuestionarnos en nuestra labor intelectual esta realidad que recibimos desde nuestro nacimiento, esta imagen del mundo que tenemos se rompe y tenemos que volver a hacernos otra, discernir ese hecho se vuelve más difícil.

En el primer capítulo de mi tesis hablaba de “Infancia, locura, sueño” como tres situaciones muy específicas donde la conciencia despierta tiene unas características muy peculiares. Hablaba de esas situaciones desde un punto de vista abstracto y teórico, no de la infancia, la locura y el sueño normales, sino como situaciones que, desde el punto de vista de la percepción, se podían explicar. No eran situaciones donde hubiera ninguna carencia, sino situaciones con una conciencia específica.

Desde el punto de vista de una psiquiatría constructivista se deduce, que si en vez de ver la locura como algo que hay que tener en un lugar apartado, se viese como algo valioso, que hay que cuidar porque tiene algo importante que mostrar a la sociedad, las cosas cambiarían mucho. La enfermedad mental es todavía hoy una especie de estigma. Si no fuera así tal vez entonces se pudiera ahondar mejor en las problemáticas sociales.

I – Pensar en las personas con enfermedades mentales u otro tipo de discapacidades como personas valiosas es algo tremendamente revolucionario. Implica pensar la vida de otra manera, incluso a otra velocidad, con otros valores y otras prioridades. Sería pensar el mundo sin esa finalidad monetaria, porque el dinero no es un fin en sí mismo.



A partir de los estudios de Foucault, y sobre todo desde la revolución industrial se empieza a pensar en la sociedad como una masa productiva, hasta llegar a lo que hoy día tenemos. Las sociedades contemporáneas distinguen entre personas productivas e improductivas. La reproducción y el cuidado, al no ser monetizadas y en consecuencia tomadas en consideración por el sistema capitalista quedan desplazadas de la función social. Esto incluye que las mujeres tengan hijos y sus cuidados, así como los cuidados de otras personas. Así, una de nuestras misiones naturales como cuerpo queda disociada.

Hay economistas como Christian Felber que están demandando otro tipo de capitalización de la producción y esto incluye lo social en términos globales. *La Teoría del Bien Común* consiste en considerar todas estas cuestiones para que cualquier empresa pueda computar y monetizar ese trabajo invisible.

Su objetivo es lograr que las empresas sean representativas de una realidad social. Los indicadores económicos del sistema capitalista sólo tienen en cuenta a las personas dependientes y a las que tienen personas dependientes a su cargo como un coste. Ese universo de los cuidados está más allá de una mera cuestión de números. Esconde, en definitiva, relaciones de poder.

### **3.2.3 Implosión impugnada 22: Estado de sitio; gesto de coleccionar.** **Rafael Tormo Cuenca**

#### **INTRODUCCIÓN**

Este relato narra el proceso de trabajo de «Implosió Impugnada 22. Estado de sitio; gesto de coleccionar» del artista Rafael Tormo Cuenca que se desarrolla a lo largo de dos años con la producción de vídeos, textos y la instalación en sala de las obras en tres espacios diferentes: Antiguo Ayuntamiento de Alberic (Valencia, noviembre 2014), Sala Portalea de Eibar (Guipúzcoa, marzo 2015) y Octubre Centre de Cultura Contemporània (Valencia, mayo 2016).

El proyecto gira en torno a los que coleccionan y no sobre los objetos coleccionados. Este trabajo se cuestiona cómo nos relacionamos hoy día con los objetos del presente y del pasado que comparten escena contemporánea con nosotros. Al mismo tiempo, trata de explorar la potencia de estas cosas y cómo afectan a la cultura que vivimos; ayudándonos, a veces, a repensar y criticar aquello que nos rodea, o a hegemonizar, más si cabe, aquello que nos condiciona para estar en el mundo de forma más liberada. Comenzar a escuchar a aquellos que recogen, etiquetan, ordenan o patrimonializan estos objetos es un primer paso para pensar en común el poder de transformación social que tienen y no sólo

aceptar el hecho de seguir con su aislamiento museístico. (R. Tormo Cuenca, comunicación personal, 8 agosto 2014)

El 8 de agosto 2014, el artista y yo mantuvimos una conversación. Me recomendó dos textos que estaba leyendo y constituían el marco de referencia de lo que tenía entre manos para partir de un lugar común: *El lenguaje de las cosas* de Hito Steyerl y *Ni folklórico ni masivo. ¿Qué es lo popular?* de Néstor García Canclini.

Mi idea inicial fue crear un texto general que enlazara el estilo ligero de la conversación con un análisis más profundo como material de sala. Pensé hacer una transcripción de nuestra conversación para construir una buena conversación porque rescatar esa idea de «lo popular» en nuestra propia práctica implicaba elaborar un texto ágil. Lo que no pensé es que nuestra conversación llegase a crecer como una planta veloz por todos los rincones del pensamiento.

El objetivo fue contextualizar la práctica artística que se estaba desarrollando a partir de los ensayos y la conversación para anclarlos finalmente en un marco general. Al artista le pareció interesante dejar que todo fuera mutando, incluso nuestra posición en esta historia. Pero todo empezó antes, con una serie de pasajes descriptivos que se sitúan en un tiempo y un lugar concretos —a veces presentes, otros pasados y otros futuros— y parten de mi propia experiencia; porque es inevitable escapar a nuestro propio cuerpo y como cuerpo, a su tránsito.

## PREÁMBULO

Nuestro barco no salía del puerto debido al temporal, así que decidimos pasar el día en el pueblo y volvimos a recorrer la misma calle estrecha que subía por la empinada colina. La casualidad nos llevó de frente a un portal que habíamos pasado de largo, una especie de museo antropológico local. Como en casi todos estos sitios, en él podían verse herramientas para las labores del campo y de la mar, utensilios de cocina y del hogar como planchas antiguas, ollas y perolas, una máquina de coser, diferentes tipos de tijeras, motores antiguos y un sin fin de objetos más o menos reconocibles. Precisamente en este ejemplo, se veía claramente cómo el objeto había quedado disociado de su función y no sabíamos si aquellas tijeras servirían para limpiar pescado o para esquilar ovejas ni si los cencerros serían para las cabras que vimos en el monte.

Evidentemente, la antropología hacía un desesperado intento por preservar el saber antiguo con aquella colección de objetos cuyos usos quedaban un tanto indefinidos; pero ¿de qué servía en realidad preservar aquellas cosas, para quién eran? Y, sobre todo, ¿quién se encargaba de coleccionarlas y clasificarlas? A nosotros, como turistas nos daba una imagen de un pasado bastante

común, ya que, a pesar de separarnos todo un mar, compartíamos una sabiduría sobre la tierra y la vida cotidiana.

“La 55ª Bienal de Venecia se tituló Il Palazzo Enciclopedico. Este título estaba inspirado en la obra del artista autodidacta italo-americano Marino Auriti, que en 1955 registró su diseño del Palazzo Enciclopedico en la oficina de patentes de Estados Unidos, un museo imaginario cuya función sería albergar el conocimiento acumulado en todo el mundo, conteniendo los mayores descubrimientos de la especie humana, desde la rueda hasta el satélite. Atrincherado en su garaje en mitad del campo en Pensilvania, Auriti trabajó en su creación durante años, y construyó una maqueta de un edificio de 136 pisos que se alzaría 700 metros y ocuparía 16 manzanas en Washington, D.C. Su plan jamás fue llevado a cabo, evidentemente, pero el sueño de un conocimiento universal que abarcase todo, se presenta inesperadamente a lo largo de la historia del arte y la humanidad, como algo, que excéntricos como Auriti, comparten con otros muchos artistas, escritores, científicos, o autoproclamados profetas que han intentado, a menudo en vano, confeccionar una imagen del mundo que capture su variedad y riqueza infinitas”. (Gioni, 2013,18)

Massimiliano Gioni (2013), comisario de la Bienal, resumía la muestra aludiendo a “esas cosmologías personales —con su delirio omnisciente— como un fenómeno que arrojaba luz sobre la constante de reconciliar el sujeto con el universo, lo subjetivo con lo colectivo, lo específico con lo general y lo individual con la cultura de su tiempo” (p.18). La Bienal de 2013 giró en torno a las diversas formas de transmitir, tipificar o clasificar el saber a partir de los más dispares actores y sus obras. Pocos meses después, Rafael Tormo Cuenca se preguntaba rabiosamente cuál era esa relación que tenemos con los objetos y por consiguiente, con el mundo, ahora que todo parecía haberse virtualizado.

## **PRIMERA PARTE. EL ACTO DE COLECCIONAR**

“La lengua nos indica de manera inequívoca que la memoria no es un instrumento para conocer el pasado, sino sólo su medio. La memoria es el medio de lo vivido, al igual que la tierra viene a ser el medio en que las viejas ciudades están sepultadas. Y quien quiera acercarse a lo que es su pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. Y, sobre todo, no ha de tener reparo en volver una y otra vez al mismo asunto, en irlo revolviendo y esparciendo tal como se revuelve y se esparce la tierra. Los «contenidos» no son sino esas capas que sólo después de una investigación cuidadosa entregan todo aquello por lo que nos vale la pena excavar: imágenes que, separadas de su anterior contexto, son joyas en los sobrios aposentos de nuestro conocimiento posterior, como quebrados torsos en la galería del coleccionista”. (Benjamin, 1927-1940,350)

La idea inicial fue hacer un proyecto en homenaje a Mossèn Antoni, un coleccionista muy conocido dentro de la ciudad, pero, sobre todo, en la comarca, que había hecho una colección de cerámica, libros y esculturas sacras. Estas colecciones se diseminaron a su muerte. El 12 de mayo de 1998 se editó un libro inventariando de toda su colección. Una colección con miles de altibajos. Su figura fue fundamental para que hoy día hubiera tantos coleccionistas en Alberic. (Tormo Cuenca, 2014)

En cambio, en vez de focalizarlo hacia la figura principal, el artista decidió hacerlo de una forma más coral y contemporánea, para hablar de cómo nos relacionamos con los objetos, más que sobre las propias colecciones de sus herederos y seguidores. Así, se dedicó a buscar transversalidades, tangencias y posicionamientos a la hora de coleccionar y evitó mostrar ningún objeto de esas colecciones. Sin duda, ellos fueron la base fundamental del proyecto. (Tormo Cuenca, 2014)

«Implosió impugnada 22» consta de tres piezas. La primera, es videográfica y expone las motivaciones, las colecciones y la necesidad del hecho de compartir. La segunda, es una instalación sonora generada a partir de un breve taller con miembros del IES Consuelo Aranda de Alberic donde trabajó a partir de la relación afectiva y utilitaria de algunos de los objetos más importantes de sus vidas. La tercera, los libros, expone a los coleccionistas de una manera fragmentada y coleccionada para posibilitar otro tipo de experiencia relacional con ellos. (Tormo Cuenca, 2014)

Se trata aquí, de manera transversal, del cambio de una sociedad de consumo de objetos físicos a una sociedad de consumo de servicios y bienes inmateriales. Sin embargo, aunque el hecho de coleccionar objetos parezca algo residual o menos relevante para las generaciones futuras, el coleccionismo sigue existiendo.

“El hechizo más hondo de que dispone el coleccionista consiste en encerrar al interior de un círculo mágico el objeto individual, mientras el postrer escalofrío (ser adquirido como mercancía), lo atraviesa y lo va petrificando. Todo lo recordado, como lo pensado y lo sabido se convierte en zócalo, pasa a ser el marco, el pedestal, más aún, el sello de su posesión. En consecuencia, no habrá que creer que al coleccionista le sea extraño el *τοπος ύπερομπανλος* en cuyo seno y según palabras de Platón, se han albergado todas las imágenes originarias e inmutables de las cosas. Él se pierde, sin duda, mas tiene fuerza para enderezarse como si se apoyara en una espiga, y así, del mar de niebla que envuelve por entero su sentido, ve alzarse, a la manera de una isla, esa pieza que acaba de adquirir. Coleccionar que es forma del recuerdo remitida a la praxis, es la más decisiva de las varias manifestaciones profanas correspondientes a la «cercanía»”. (Benjamin, 1927-1940,340)

El proyecto tiene una forma de producción documental comprometida en transformar su propia representación formal. En definitiva, quiere contraponer aquel proceso relacional ante el de la verificación; aquello no significativo, frente a aquello que significa; o una interpretación idealista frente al hecho de potenciar y experimentar la ausencia de parámetros y el abandono del conocimiento meritorio. Estos coleccionistas y sus colecciones nos hablan más de contenidos que de formas; de procesos afectivos y no de listas de valores. En consecuencia, dan un toque de atención «desfetichizado» para buscar otras formas de conexión que posibiliten el negativo de aquello que está por venir. (Tormo Cuenca, 2014)

«Els llibres» muestra una serie de imágenes que nos produce una experiencia estética. No somos muy conscientes de lo que estamos viendo. Es el propio retrato despiezado y compilado de los coleccionistas. Podríamos empezar a hablar de un lenguaje plástico específico. La compilación se utiliza en talleres de impresión para coleccionar las páginas que configurarán una encuadernación.



## **SEGUNDA PARTE. CAPITALISMO ≠ VIDA POÉTICA**

“Hoy en día, tanto los gobiernos como el mundo empresarial abrazan la creatividad, la innovación, la autenticidad y la idiosincrasia. El emprendedor «progresista» ha comprendido los beneficios de abrir paso al espíritu artístico para

su negocio posfordista, y el político abraza las artes con miras a una ciudad atractiva creativa que se sostenga a sí misma en la competición global de «lugares donde hay que estar». En otras palabras, al cabo de 20 años, el arte —o, cuanto menos, «lo artístico»— ha pasado de los márgenes de la sociedad a su mismo núcleo. O, como afirma el filósofo italiano Paolo Virno, haciendo eco al escritor alemán Hans Enznesberger: el arte se ha diluido en la sociedad como una aspirina efervescente en un vaso de agua”. (Gielen, 2008,11)

Recibí esta idea con cierta melancolía, porque me parecía demasiado real y trágica. Esta crisis económica nos ha enseñado que el capitalismo, por su naturaleza, necesita expandirse para sobrevivir porque sus crisis son sistémicas. El colonialismo que llevó a los europeos a colonizar todos los rincones del planeta en busca de mano de obra y materias primas baratas fue —en particular durante el último tercio del s.XIX— en busca, también, de nuevos mercados donde dar salida a sus excedentes de producción.

En esa época surgen las grandes exposiciones universales como motor económico y estímulo al consumo, pero al mismo tiempo como tentativa para mostrar a los trabajadores europeos cómo era el mundo, ese mundo que ellos mismos estaban construyendo con su esfuerzo como actores de la revolución industrial. El interés por el conocimiento y la cultura, así como muchos museos surgen en esta misma época como forma de entender enraizada en el conocimiento enciclopédico, la clasificación y el estudio de objetos.

“Se dice Historia desde que hay conciencia histórica, que esencialmente se caracteriza por ser capaz de considerar su propio tiempo como una época histórica, y por aplicar el nombre del género literario Historia a los sucesos supuestamente reales; de modo que en ella se hace historia, con una fe implícita en un Destino de la Humanidad”. (García Calvo, 1983,14)

En la 55ª Bienal, el Pabellón de Grecia mostraba una obra audiovisual sobre el valor de las cosas tremendamente interesante: *History Zero* de Stefanos Tsivopoulos. La idea es contada a través de tres relatos dispuestos de manera simultánea y complementarios entre sí. Uno es protagonizado por una coleccionista de arte; otro por un artista conceptual, y el tercero por un inmigrante africano que recoge chatarra. Las tres escenas se desarrollan en Atenas y nos hablan del valor de las cosas; de lo anecdótico del valor del dinero.

“Por un lado está la economía informal, que se basa en la confianza y la amistad, el reconocimiento mutuo y el respeto. Dentro de éste, el intercambio basado en el principio de reciprocidad se encuentra dentro de las posibilidades. Luego existe una economía simbólica, (...). Si una obra tiene una gran cantidad de capital simbólico, puede ser utilizado para adquirir otras obras con un valor sim-



bólico importante. (...) Por último, se hace presente una economía monetaria: si una obra no es donada, siempre se va a tener que comprar. Lo interesante aquí es la interacción que se produce entre estas economías informales, simbólicas y monetarias". (Gielen, 2008,71)

En el sistema económico actual la cultura se mide en términos de producción mercantil. Néstor García Canclini (1987) reflexiona sobre la noción de «lo popular» y diferencia dos disciplinas: la antropología y los estudios sobre comunicación. En el primer caso, lo popular queda vinculado al folklore y de esta manera a lo territorial e histórico, y en un sentido a lo oral, lo tradicional y lo manual. Pero los estudios antropológicos hasta el momento han venido aplicando una descontextualización de lo global que acaba por recontextualizarlo bajo un orden interno y crea así, una referencialidad propia. Los procesos de industrialización, las migraciones y la urbanización de grandes masas sociales han provocado una acción homogeneizadora de la industria cultural. Pero lo popular atraviesa lo territorial y se sitúa en un lugar mucho más impreciso, aunque evidente.

### **TERCERA PARTE. CÓMO NOS RELACIONAMOS CON EL MUNDO**

Cabe citar aquí otro proyecto especialmente interesante de la 55ª Bienal ubicado justo a las afueras de uno de los lugares oficiales de la muestra. «The Museum of Everything» ponía de relevancia, precisamente, un tipo de arte extraoficial, no validado por los agentes legitimadores del sistema del arte.

“Una imagen documental traduce el lenguaje de las cosas al lenguaje de los humanos. Por una parte, está firmemente anclada al reino de la realidad material. Por otra, también participa del lenguaje de los humanos, especialmente del lenguaje del juicio, el cual objetualiza la cosa en cuestión, fija su significado y construye categorías estables de conocimiento para su comprensión”. (Steyerl, 2006,2)

Cada entrevista a los coleccionistas dura 3 o 4 minutos. En total son 37 minutos en los que se nos muestran las respuestas a estas preguntas: ¿Cómo se iniciaron en el coleccionismo? ¿Qué colecciones tienen? Y, ¿en qué momento sintieron que aquello que había surgido de una necesidad individual y casi secreta tenía que expresarse desde un compartir con los demás? (Tormo Cuenca, 2014)

Este trabajo de lo que trata es, en definitiva, sobre cómo nos relacionamos con el mundo. Los objetos hasta hace un tiempo habían sido una parte esencial para poder leer el mundo, pero ese tipo de relación se ha roto. No solamente cae un sistema o una representación—una institución como la familia, la Iglesia o la monarquía—, es nuestra relación con los objetos lo que ha cambiado y por ende



nuestro entorno. Repetimos las maneras que hemos tenido de relacionarnos con él hasta el momento. Por eso, el omitir que ninguno de los objetos de estos coleccionistas sea lo que se vea, que lo que prime sea la relación que ellos tienen con estos objetos y que ellos sean considerados los objetos mismos; que recaiga sobre ellos el deseo. (Tormo Cuenca, 2014)

“La figura clave de la alegoría temprana es el cadáver. La figura clave de la alegoría tardía es en cambio, la «rememoración». La «rememoración» es el esquema de la transformación de la mercancía en objeto de coleccionista”. (Benjamin, 1927-1940,300)

Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “tal como verdaderamente fue”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro. El peligro amenaza tanto a la permanencia de la tradición como a los receptores de la misma. Para ambos es uno y el mismo: el peligro de entregarse como instrumentos de clase dominante. En cada época es preciso hacer nuevamente el intento de arrancar la tradición de manos del conformismo, que está siempre a punto de someterla. (Tormo Cuenca, 2014)



Las voces van escuchándose aleatoriamente pero no se asocian a las imágenes que acompañan la instalación. No se comprende bien el mensaje. No se sabe muy bien qué está sucediendo. Esté o no el espectador, las ondas atraviesan el espacio. Parece que los altavoces dialoguen entre sí pero no alcanzan a esta-

blecer una conversación. El que mira esta orquesta desafinada tiene que variar el foco de atención ya que la voz va cambiando de sitio. Consulta las imágenes, pero sigue sin comprender.

Esta pieza se compone de unas 32 grabaciones, de 1 a 3 minutos cada una. La voz, componente emocional fundamental, aparece como elemento plástico representado en ausencia del cuerpo, y aunque bastante desfigurada, estas grabaciones sin retoques gustaron especialmente al artista porque había un punto complicado de lectura, porque cuando lees, interpretas, cierras. (Tormocuenca, 2014)

“La traducción es profundamente política, ya que toca directamente cuestiones de poder en la formación del lenguaje. Concierno a la relación de los humanos con el mundo en general. Está relacionada con la emergencia (...). Es así como Benjamín relaciona directamente la traducción con el poder: observando la forma de la traducción, no su contenido. La forma de la traducción (...) será decisiva para que el lenguaje humano cree sujetos dominantes o subordinados, para que concuerde o no con las energías del mundo material”. (Steyerl, 2006,2)



Agustín García Calvo habla de ese ámbito de lo real. ¿Dónde está, qué es lo que está sucediendo, quién constata lo que está sucediendo y cómo se transmite eso? Antes la tradición tenía un cierto sentido y había una posibilidad de intervención. Ahora se ha vuelto como un acto repetitivo y de dominio identitario. La tradición iba contra la historia porque la historia era de los poderosos. A veces, tengo la sensación de que hemos traicionado ese espacio —la tradición era un espacio a veces idílico— porque del hecho de cuestionar la historia ha venido también el proceso inverso, en el que pareciera que por una cuestión científica se le hubiera otorgado el poder de la objetivación frente a lo tradicional polisémico. (Tormo Cuenca, 2014)

Esta primera edición acoge Sueño del Observador de la artista vasca Lourdes de la Villa, que se expuso parcialmente en la Sala Rekalde (Bilbao) entre el 15 de mayo y el 18 de abril de 2014 y se muestra ahora, por primera vez de manera íntegra, en Eibar. El diálogo se establece con el trabajo del artista valenciano Rafael Tormo i Cuenca Implosión Impugnada 22: Estado de Sitio; gesto de coleccionar expuesto en el Antiguo Ayuntamiento de Alberic (Valencia) entre el 7 de noviembre y el 5 de diciembre de 2014.

**3.2.4 Dossier de prensa**

Sueño del Observador  
**Lourdes de la Villa**

Implosión Impugnada 22:  
Estado de sitio. Gesto de Coleccionar  
**Rafael Tormo i Cuenca**

Comisaria  
**Izaskun Etxebarria**

**Título de la exposición: Diálogos (Vol. 1)**  
**Lugar: Sala Portalea, Eibar (Guipúzkoa)**  
**Fecha: 6 al 27 de Marzo 2015**  
**Comisariado: Izaskun Etxebarria**  
**Artistas: Lourdes de la Villa / Rafael Tormo i Cuenca**

Texto curatorial

**Diálogos es el título de una serie de exposiciones basadas en conversaciones con artistas que ponen en relación producciones de arte contemporáneo de dos territorios geográficos: el vasco y el valenciano.**

Esta primera edición acoge *Sueño del Observador* de la artista vasca Lourdes de la Villa, que se expuso parcialmente en la Sala Rekalde (Bilbao) entre el 18 de abril y el 15 de mayo de 2014 y se muestra ahora, por primera vez de manera íntegra, en Eibar (Guipúzcoa). El diálogo se establece con el trabajo del artista valenciano Rafael Tormo i Cuenca *Implosión Impugnada 22: Estado de Sitio; gesto de coleccionar* expuesto en el Antiguo Ayuntamiento de Alberic (Valencia) entre el 7 de Noviembre y el 5 de diciembre de 2014.

La exposición articula un eje territorial inusual, ya que actualmente las producciones culturales se circunscriben a las comunidades autónomas o bien superan sus límites autonómicos para depender del eje estatal. Comienza aquí esta pequeña cartografía de una periferia territorial que trasciende sus límites y entabla un diálogo a través de las obras de sus creadores.

Esta vertebración de territorios parte de habitar lugares cuya relación con el entorno natural es más directa que en entornos urbanos y metropolitanos. Se trata de poner en relación estos lugares para reconocer discursos artísticos vinculados con una exploración del territorio y una relación con lo social, más integrales.

La saturación de las grandes urbes y los problemas acarreados por la profunda crisis sistémica del capitalismo han provocado, en gran medida, que la cultura hoy se haya alojado en la periferia. Desde Beneixida y Barrika indisolublemente vinculadas a Valencia y Bilbao, respectivamente, se crean realidades bien distintas aunque herederas de un lenguaje común y de una forma particular de entender y representar el mundo.

Utilizando el video como base del trabajo curatorial se han elaborado entrevistas tanto en soporte papel como en video. De esta forma, para profundizar en la comprensión de las obras, podremos llevarnos la entrevista en papel realizada a cada artista, y ver no sólo las obras acabadas, sino a los artistas en su propio estudio hablando de su trabajo.

**Lourdes de la Villa**

## Sueño del Observador

**Las obras de Lourdes de la Villa son la base de una reflexión desde el plano científico que trata de aislar los procesos de percepción, representación y memoria de un entorno físico. Algo que habitualmente ha explicado el fenómeno de la representación pero que, según sus propias reflexiones, cada vez más aparece fundamentado sobre las bases de la corriente de pensamiento constructivista.**

Según la propia artista, “Sueño del observador es un planteamiento plástico que busca considerar un problema de orden visual. La base de este problema está en que nuestro cerebro no distingue entre ver y recordar. Se ha comprobado desde la neurociencia que en ambos procesos se activan las mismas áreas cerebrales. Pero en términos de nuestro funcionamiento psíquico ¿qué consecuencias tiene esta indistinción? Lo cierto es que ningún esfuerzo nos permitiría recuperar para la consciencia lo que nuestro sistema visual resuelve inconscientemente (Marr, 1989).”

La serie se compone de 5 telas y 5 piezas en papel, todas de 300 x 300 cm.

Extracto de la entrevista disponible en sala:

Bergson decía que comenzamos aprendiendo una frase antes que una palabra. Inscribimos la palabra en cada frase y en ellas adopta un sentido. Se parte pues de la función del lenguaje y no del lenguaje mismo, ya que éste no es más que una mera abstracción que sirve como vehículo del pensamiento intersubjetivo.

La artista me cuenta que su intención ha sido incluir todos los niveles de comprensión de la obra de arte. No por ello hay que dejar de crear una obra compleja, todo lo contrario. Cada cual nos acercamos a ella desde una posición diferente. Dar un contenido asequible no significa dar todo hecho, sino dar los elementos suficientes para pensar. La experiencia estética produce un despertar en los pensamientos.

I – Una cosa es hacer imágenes para acompañar textos y otra cosa bien distinta, hacer imágenes para conseguir clarificar un pensamiento, una hipótesis o una idea. Trabajando desde el arte estás lanzando esta hipótesis: la memoria y la percepción, en principio, el cerebro no las distingue. Pero de alguna manera hay un mecanismo que hace que sepamos que accedemos a nuestra memoria y no es una percepción de algo que está sucediendo en ese momento.

L – Las imágenes de alguna manera lo que nos permiten es tener un acceso a lo que en nuestro cerebro funciona de manera inconsciente. Es como perseguir nuestra propia inconsciencia.

Desde las ciencias de la visión decir cómo percibimos resulta, en principio, inabordable. El problema se simplifica aproximándose desde varias áreas de conocimiento. Y al ser más asequible estudiar procesos aislados ha sido muy difícil llegar a entender cómo es que al final nosotros percibimos la imagen global. Ahí es donde está incluida la investigación desde el arte visual, en la medida en que damos visibilidad a una imagen final, al producto de una percepción, donde la imagen está ella misma explicando y hablando mucho antes que la palabra.





**Sueño del observador 1** (versión en tela)  
300 x 300 cm.  
Serigrafía y témpera sobre lino  
2013





**Sueño del observador 1** (versión en papel)  
300 x 300 cm. (12 piezas de 100 x 75 cm.)  
Acuarela y serigrafía sobre papel  
2013



**Sueño del observador 2** (versión en tela)  
300 x 300 cm.  
Serigrafía y témpera sobre lino  
2013





**Sueño del observador 3** (versión en papel)  
300 x 300 cm. (12 piezas de 100 x 75 cm.)  
Acuarela y serigrafía sobre papel  
2013





**Sueño del observador 4** (versión en tela)  
300 x 300 cm.  
Serigrafía y témpera sobre lino  
2013

**Rafael Tormo i Cuenca**

Implosión impugnada 22

Estado de sitio; gesto de coleccionar

**Rafael Tormo i Cuenca desarrolla tres artefactos para entender nuestra relación con los objetos y los cambios que estamos experimentando en nuestra relación interpersonal que resultan en la transformación de nuestra relación con el mundo físico.**

Según sus propias palabras: “El proyecto gira en torno a los que coleccionan cosas en lugar de sobre los objetos coleccionados. El trabajo se cuestiona cómo nos relacionamos hoy día con los objetos del presente y del pasado, que comparten escena contemporánea con nosotros.

Al mismo tiempo, trata de explorar la potencia de estas cosas y cómo afectan a la cultura que vivimos; ayudándonos, a veces, a repensar y criticar aquello que nos rodea, o a hegemonizar más si cabe aquello que nos condiciona para un “estar” en el mundo de una manera más liberada.

Comenzar a escuchar a aquellos que recogen, etiquetan, ordenan o patrimonializan estos objetos, sería un primer paso para pensar en común el poder de transformación social que tienen, y no sólo aceptar el hecho de “seguir” con su aislamiento museístico.

La propuesta tiene una forma de producción documental comprometida en la transformación de su propia representación formal. En definitiva, contraponer aquel proceso relacional ante el de la verificación, aquello no significativo, frente a aquello que significa; o una interpretación idealista frente al hecho de potenciar y experimentar la ausencia de parámetros y el abandono del conocimiento meritório.

Estos coleccionistas y sus colecciones, nos hablan, en esta propuesta, más de contenidos que de formas; de procesos afectivos y no de listas de valores. En consecuencia, dan un toque de atención “desfetichizado” para buscar otras formas de conexión para posibilitarnos el negativo de aquello que está por venir.

El trabajo consta de tres piezas. Una primera videográfica y que expone las motivaciones, las colecciones y la necesidad del hecho de compartir. Una segunda, la instalación sonora generada a partir de un taller de cuatro días con miembros del IES Consuelo Aranda de Alberic, en el que trabajamos sobre la relación afectiva y utilitaria de algunos de los objetos más importantes de sus vidas. Y, una tercera, que expone a los coleccionistas de una manera fragmentada y coleccionada, para posibilitar otro tipo de experiencia relacional con ellos.”

Extracto de la entrevista disponible en sala:

R - Si al arte le podemos pedir algo actualmente, es que sea un arte de la anticipación, que nos muestre cosas que se están dando que a lo mejor pasan desapercibidas, que tal vez no sean el estado de la cuestión pero que es por donde vamos a seguir transitando como sociedad. García Canclini habla de un arte inmanente, aquello que anuncia lo que está por venir. Un arte que genera desde los propios procesos y las propias prácticas de subjetivación. Así que, lo que ha hecho casi siempre el arte es mostrarnos la crisis de ese estado. Y no constata sino que más bien anuncia que ya no estamos ahí.

**Los libros**

2 vitrinas de madera y vidrio. 165 x 135 x 45, 8 libros de medidas variables: 540, 420 y 240 páginas.

Tamaños de entre 25 x 18 y 28 x 20 cm aprox.

Dimensiones variables

2014









**Las entrevistas**  
Video monocal. 43'  
Dimensiones variables  
2014

**La pieza sonora**

9 módulos de 65 x 45 cm. Madera. 28 altavoces, medidas variables, 3 reproductores de CD, cables y 35 imágenes en B/N Din-A3 plastificadas.

Dimensiones variables

2014



## Biografía de la comisaria

**Izaskun Etxebarria**

<http://iskaskun.net>  
iskaskun@gmail.com

Eibar (Guipúzkoa) 1977.

Artista visual y comisaria en arte y nuevos medios. Líneas de investigación: Teoría del arte y Estética, modelos de autogestión en arte, lenguajes audiovisuales y cultura social. Fue miembro de Espacio Abisal de Bilbao y cofundadora de Casa-Taller LaEnvidia de Valencia. Actualmente es parte de La Colectiva Invisible y CCCVlab. Es socia de AVVAC. Su trabajo más reciente es el documental “Una experiencia colectiva. Colectivos artísticos con o sin espacio. Dos ejes geográficos: Bilbao-Pamplona-Logroño y Valencia”.

Desde 1999, su investigación plástica y teórica se desarrolla en torno al concepto habitar, tanto en los espacios físicos como en los virtuales, tratando de establecer, en un primer momento, las diferencias sustanciales entre ambos. La construcción de la identidad a través de estos espacios combinados ha sido uno de sus temas favoritos desde que Internet comenzó a hacerse omnipresente en nuestras vidas. En 2007 expuso, junto a Javier Martínez-Luque, MundoUrbano, Laboratorio de Hiperrealidad en La Casa Encendida (Madrid), siendo uno de los proyectos seleccionados de la convocatoria anual Inéditos. Ese mismo año comisarió una exposición colectiva en Espacio Abisal titulada Paisajismos, LandScapes en la que participaron Ana Sanz, Lourdes de la Villa, Noemi Sjöberg, Esteban de la Monja e Ignacio Uriarte.

Su práctica plástica abarca el dibujo, la fotografía, la pintura y la animación. Durante los últimos años ha desarrollado fundamentalmente trabajos inéditos en pequeño formato y soportes diversos.

## Biografía de los artistas

### **Lourdes de la Villa**

<http://lourdesdelavilla.com>

[lourdes.delavilla@gmail.com](mailto:lourdes.delavilla@gmail.com)

Lourdes de la Villa Liso (Burgos,1970) se licenció en Bellas Artes en el año 2000 por la Universidad del País Vasco UPV-EHU, donde también se doctoró hace cuatro años. En 2001 cursó el Diploma de Especialización en Arte Contemporáneo Vasco en la Universidad de Deusto. Ha participado en distintos cursos, seminarios y talleres, entre los últimos Serigrafía expandida: del papel a la intervención serigráfica, en BilbaoArte, Bilbao (País Vasco) en 2011.

Ha recibido ayudas a las Artes Visuales del Gobierno Vasco en las modalidades de creación y de publicaciones (2014), la beca de Artes Visuales de la Diputación Foral de Vizcaya (2012), y en el 2010 fue artista residente de BilbaoArte (Bilbao) y del Kunsthhaus de Bregenz (Austria). Entre el 2003 y el 2007 disfrutó de la Beca Predoctoral del Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco.

Ha expuesto de forma individual Secuencia imaginada en la Fundación BilbaoArte Fundazioa, Bilbao (2011) y Sueño del observador en el Gabinete Abstracto de Sala Rekalde, Bilbao (2014)

### **Rafael Tormo i Cuenca**

<http://rafaeltormoicuenca.blogspot.com.es>

[implosioimpugnada@gmail.com](mailto:implosioimpugnada@gmail.com)

Rafael Tormo i Cuenca, de Beneixida, Vall Farta, en la Ribera Alta de Xúquer (Valencia). Auto-didacta, comienza a trabajar en “resistencia” en los años 70: hiperrealismo, punk, LSD, cómic, onnis, multidisciplinarietàat, independentismo y una clara vocación de “espíritu de contradicción” le llevaron a su propia escuela de formación espiritual.

Vive de la producción cultural y de propuestas artísticas. En estos momentos dirige Perifèries en la Universidad de Valencia y colabora en proyectos educativos como Labalsa 13. También, dentro de la danza contemporánea, en el colectivo “Gloria i Robert”.

Sus trabajos se plantean como intermediaciones en espacios comunes paradójicos que posibilitan estados de crisis y que imposibilitan el hecho de no poder seguir viviendo.

[www.periferries13.blogspot.com](http://www.periferries13.blogspot.com)

[www.editorialaioxoescomtot.blogspot.com](http://www.editorialaioxoescomtot.blogspot.com)

[www.labalsa13.blogspot.com](http://www.labalsa13.blogspot.com)

[www.gloriayrobert.blogspot.com](http://www.gloriayrobert.blogspot.com)

**Listado de obras  
Sueño del Observador****Sueño del observador 1** (versión en tela)

300 x 300 cm.

Serigrafía y témpera sobre lino

2013

**Sueño del observador 1** (versión en papel)

300 x 300 cm. (12 piezas de 100 x 75 cm.)

Acuarela y serigrafía sobre papel

2013

**Sueño del observador 2** (versión en tela)

300 x 300 cm.

Serigrafía y témpera sobre lino

2013

**Sueño del observador 2** (versión en papel)

300 x 300 cm. (12 piezas de 100 x 75 cm.)

Acuarela y serigrafía sobre papel

2013

**Sueño del observador 3** (versión en tela)

300 x 300 cm.

Serigrafía y témpera sobre lino

2013

**Sueño del observador 3** (versión en papel)

300 x 300 cm. (12 piezas de 100 x 75 cm.)

Acuarela y serigrafía sobre papel

2013

**Sueño del observador 4** (versión en tela)

300 x 300 cm.

Serigrafía y témpera sobre lino

2013

**Sueño del observador 4** (versión en papel)

300 x 300 cm. (12 piezas de 100 x 75 cm.)

Acuarela y serigrafía sobre papel

2013

**Sueño del observador 5** (versión en tela)

300 x 300 cm.

Serigrafía y témpera sobre lino

2013

**Sueño del observador 5** (versión en papel)

300 x 300 cm. (12 piezas de 100 x 75 cm.)

Acuarela y serigrafía sobre papel

2013

## **Implosión Impugnada 22: Estado de sitio; gesto de coleccionar**

### **Los Libros**

2 vitrinas de madera y vidrio. 165 x 135 x 45, 8 libros de medidas variables: 540, 420 y 240 páginas. Tamaños de entre 25 x 18 y 28 x 20 cm aprox.

Dimensiones variables

2014

### **Las entrevistas**

Video monocanal. 43'

Dimensiones variables

2014

### **La pieza sonora**

9 módulos de 65 x 45 cm. Madera. 28 altavoces, medidas variables, 3 reproductores de CD, cables y 35 imágenes en B/N Din-A3 plastificadas.

Dimensiones variables

2014



### 3.3 Texto curatorial *Allò que no sabeu de mi* Rafael Tormo Cuenca en Galería Rosa Santos

Además de las 24 Implosiones Impugnadas, si revisamos los proyectos de Rafael Tormo Cuenca: LaBalsa13 sobre prácticas pedagógicas; *Perifèries*, crítica de la cultura y nuevas prácticas artísticas en forma de jornadas; *Gloria y Robert*, danza contemporánea; el Festival de acción poética *Bouesia* que dirige; o el proyecto de investigación sobre cultura popular contemporánea, *Això és com tot*, identificamos constantes recorridos entre ámbitos del saber como la resistencia y el común, sobre cómo ponemos el cuerpo en el espacio social/público/político y de sus yuxtaposiciones en la vida cotidiana.

En su trayectoria hay un elemento objetivo que se mantiene identificable: la necesidad de conformar un ecosistema social. Su obra genera todo un contexto de relaciones de pensamiento en torno a sí. En esta exposición vamos a ver tres Implosiones Impugnadas realizadas en 2012, 2014 y 2015 que plantean tres maneras de emerger: desde la emoción trágica, desde lo colectivo intelectualizado y desde la tradición popular desacralizada. Son *Implosió Impugnada 16. Rescat d'un relat*, *Implosió Impugnada 21. Èxode ultralocal* e *Implosió Impugnada 23. Batallar batallem, València*.

*Allò que no sabeu de mi* presenta, además, tres diálogos en vídeo vinculados a cada una de estas obras que el artista mantiene con tres pensadores (Miguel Ángel Martínez, José Luis Clemente y Mijo Miquel) cuyas reflexiones generan nuevos relatos a partir de los que seguir construyendo en este otro momento presente.

Éste es un arte colmado de sentido que busca, se revuelve y culebrea hasta conseguir otro lugar desde el que mirar otro horizonte. Desde la emoción, desde el intelecto y desde el lenguaje se reconstruye aquello vivido inasible. Y no sólo eso, nos permite crecer en forma de pensamiento, ser una planta trepadora por el infinito que nos angustia. Sólo eso, nada más y nada menos que eso.

Me pongo a pensar en cómo empiezo a hablar de algo que habla por sí mismo y veo el abismo del arte y su función. Una y otra vez, las obras buscan recordar aquello que quedó vacío. Un vacío social, emocional, vital. Un lugar de encuentro que ya no existe, que fue arrebatado. Y aquí el arte viene a socorrernos; surge como respuesta ante lo aniquilado y nos proporciona un relato gracias al que dar sentido a ese vacío. Nos sirve para vivir una realidad muchas veces terriblemente insoportable y comprender aquello que nos rodea, que no alcanzamos a distinguir.

El arte nos sirve cuando surge de la necesidad, es entonces cuando se convierte en un hecho transmisible. Estas obras vuelven a materializarse en pal-

abras en una conversación, y no necesitan guion. Son el guion. Nacen de su contexto, de su relación social, de su diálogo con lo físico y lo local. Estas obras y las relaciones que generan vuelven al plano de lo real después de transitar lo simbólico.

En este punto, me topo con una pared tan real que me resulta inamovible. Su práctica artística es un hecho natural, pero nada común. Tiene esa atracción de la materia que te atrapa. No es apariencia a pesar del ejercicio estético que paradójicamente el artista realiza y que a muchos nos paraliza porque al mirar, nos topamos con esa especie de monolito de realidad. A partir de ese momento sólo deseamos comprenderlo, porque ahí, algo está pasando.

Lo bello de estos relatos vinculados al lugar es que nos calman cierta incompreensión existencial y nutren algunos de nuestros vacíos, esos abismos de trascendencia que hace tiempo no sabemos cómo llenar. Vemos cómo el cielo gira y extendemos la mano para rozar sólo ya, el teclado de nuestros dispositivos. Nada más.

Nuestra naturaleza estrecha nos ha limitado a sólo aquello que nuestro cuerpo transita. Sí, creíamos que la tecnología extendería nuestras percepciones hasta mucho más allá de lo que nuestro cuerpo podía, pero no ha sido así. Hemos acabado reproduciendo sólo lo alcanzable por nuestros brazos y en verdad, lo que no vemos y no oímos se ha convertido hace rato en relato, en mundo virtualizado. Hemos aprendido a partir de obras cercenadas, desnaturalizadas, sin raíz; de modelos vacíos, sin origen, sin función.

Os invitamos a mirar sin saber, a percibir sin tratar de recordar y a activar sólo la escucha, esa rara avis en estos días de productividad feroz.