

Creación de realidad en la práctica artística colectiva

El caso de Las posteriores

Laura Yustas Martínez

Tutora: Dra. Marina Pastor Aguilar

Julio de 2014

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS

Creación de realidad en la práctica artística colectiva.
El caso de *Las posteriores*.

Trabajo Final de Máster
Tipología 1

Alumna: Laura Yustas Martínez
Tutora: Dra. Marina Pastor Aguilar
Valencia, julio de 2014



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

© 2014, Laura Yustas.



Licencia Creative Commons
Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0)

Compartir - copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.
Adaptar - remezclar, transformar y crear a partir del material, para cualquier finalidad, incluso comercial.

La licenciadora no puede revocar estas libertades mientras cumpla con los términos de la licencia.

Bajo las condiciones siguientes:

Reconocimiento - Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por la autora o la licenciante (pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o que apoyan el uso que hace de su obra).
CompartirIgual - Si remezcla, transforma o crea a partir del material, deberá difundir sus contribuciones bajo la misma licencia que el original.

No hay restricciones adicionales - No puede aplicar términos legales o medidas tecnológicas que legalmente restrinjan realizar aquello que la licencia permite.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para aquellos elementos del material en el dominio público o cuando su utilización esté permitida por la aplicación de una excepción o un límite.

No se dan garantías. La licencia puede no ofrecer todos los permisos necesarios para la utilización prevista. Por ejemplo, otros derechos como los de publicidad, privacidad o los derechos morales pueden limitar el uso del material.

Título:

Creación de realidad en la práctica artística colectiva. El caso de *Las posteriores*.

Autora: Laura Yustas (www.laurayustas.com)

Lugar de realización: Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Máster Oficial en Producción Artística.

RESUMEN

Investigación acerca de la importancia y urgencia política del trabajo colectivo, así como de la potencialidad de los colectivos artísticos como lugar de experimentación de nuevas formas de relación igualitarias y horizontales. Llamaremos a esta producción de formas de relación, *Creación de realidad*. En ella se incluye el caso práctico de *Las posteriores*, colectivo del que se extraen gran parte de los resultados teóricos de esta investigación y desde el que se plantea una propuesta de autogestión.

A partir de un deseo de problematizarlos, se ha puesto especial atención a los condicionamientos culturales, tanto conscientes como latentes, que dificultan la producción colectiva y la libre circulación de las mismas. La competitividad, el egoísmo, la precariedad, la invisibilización de las desigualdades y las diferenciaciones de género, son algunas de las condiciones preexistentes en el trabajo colectivo que hemos tratado de analizar.

Palabras clave: creación de realidad, colectivo *Las posteriores*, autogestión, *creative commons*, *performance*, procomún, buen vivir, economía feminista, desmitificación del genio, precariedad, alfabetización audiovisual, autoconciencia feminista.

ABSTRACT

This is a research on the importance and political urgency of collective work, and also on the potential of artistic collectives as a place for experimenting new forms of egalitarian and horizontal relationships. We will call this new kind of production of relationships: 'creation of reality'. The research also includes a case of study: the artistic collective *Las Posteriores*. Most of the theoretical results of this research has been extracted from this case, and a proposal of self-management has been planned from them.

As an attempt to problematize them, it has been paid special attention to cultural conditionings, both conscious and latent, which hinder the collective production and its free movement. Competitiveness, selfishness, insecurity, inequality and invisibility of gender differentiations, are some of the pre-existing conditions in the collective work we have tried to analyse.

Keywords: reality creation, collective Las posteriores, self-management, creative commons, performance, commons, "buen vivir" (good living), feminist economics, demystification of genius, insecurity, media literacy, consciousness-raising.

Quisiera agradecer a Raul, Nelo, Eva, Rosana, David, Vanessa y Ernest, el placer de haber inventado colectivamente *Las posteriores*. También a Marta, a Publio y, de nuevo, a Nelo, el que se hayan prestado a contestar a mis dudas y hayan logrado que de sus respuestas me surgieran nuevas preguntas. A Camila, por su cariño y apoyo. A Ángela y Adela por sus buenas vibraciones.

A mi madre por esforzarse minuto a minuto, a mi hermana Flor por ayudarme a revisar este trabajo y, muy especialmente, a mi tutora, por su cercanía, cariño, esfuerzo, paciencia, exigencia y buenos consejos.

Ha sido un placer trabajar en tan buena compañía.

Gracias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
I. HERRAMIENTAS BÁSICAS:	15
<u>CAPÍTULO 1. CONTEXTUALIZACIÓN.....</u>	<u>15</u>
1.0. PRIMER ACERCAMIENTO: CREACIÓN DE REALIDAD _____	19
1.1. PERTINENCIA DE LA INVESTIGACIÓN EN LA ACTUALIDAD _____	20
1.2. CONTEXTUALIZACIÓN _____	22
1.3. TRABAJAR EL ARTE EN COLECTIVO _____	27
1.3.1. <i>CONDICIONES PREEXISTENTES: EL GENIO</i> _____	28
1.3.2. <i>CONDICIONES PREEXISTENTES: CONTRADICCIÓN NECESARIA ENTRE LA PRODUCTIVIDAD, LA INTENCIÓN NO PRODUCTIVISTA Y LA RESPONSABILIDAD SOCIAL</i> _____	30
1.4. SÍNTESIS DEL CAPÍTULO _____	33
<u>CAPÍTULO 2. PRESENTACIÓN DE LAS POSTERIORIS.....</u>	<u>37</u>
2. 0. INTRODUCCIÓN: EL COLECTIVO _____	41
2.1. EL PROYECTO _____	42
2.1.1. <i>AUTOGESTIÓN RELACIONAL Y MATERIAL</i> _____	43
2.2. PUBLICACIÓN WEB COMO OBRA _____	47
2.2.1. <i>OBRA</i> _____	47
2.2.2. <i>LOS FORMATOS COMO HERRAMIENTAS</i> _____	49
2.2.3. <i>APOSTAR POR LA ESFERA PÚBLICA</i> _____	52
2.2.4. <i>TÁCTICAS I: QUÉ HACEMOS</i> _____	53
2.2.5. <i>TÁCTICAS II: CÓMO LO HACEMOS</i> _____	54
2.3. CONTINUIDAD _____	58
2.3.1. <i>SOBRE NUESTRO FANZINE</i> _____	59
II. RECURSOS DE ANÁLISIS:	61
<u>CAPÍTULO 3. DESMITIFICACIÓN DEL ARTISTA GENIO.....</u>	<u>61</u>
3.0. INTRODUCCIÓN: EL ARTISTA COMO MITO _____	65

3.0.1. LAS POSTERIORIS Y EL GENIO _____	66
3.1. LA IDENTIDAD DEL ARTISTA _____	68
3.2. RELACIÓN CON EL MUNDO DEL ARTE _____	74
3.2.1. CON OTROS ARTISTAS. RIVALIDAD VS COLECTIVIDAD _____	74
3.2.2. CON EL CRÍTICO Y EL PÚBLICO _____	75
3.3. CONDICIONES MATERIALES Y VITALES _____	78
3.3.1. DE LA POBREZA A LA PRECARIEDAD _____	79
3.4. ARTISTA CON SU OBRA _____	81
3.4.1. RELACIÓN DE PROPIEDAD _____	81
3.5. REFLEXIONES SOBRE ESTE CAPÍTULO _____	83
<u>CAPÍTULO 4. DEMOCRATIZACIÓN DE LA CREACIÓN</u>	<u>85</u>
4.0. INTRODUCCIÓN: SITUAR LOS TÉRMINOS _____	89
4.1. DEFINICIONES _____	90
4.1.1. DEMOCRATIZACIÓN - DEMOCRACIA _____	90
4.1.2. CREACIÓN - CREATIVIDAD _____	92
4.1.3. POSIBILIDADES DE APLICACIÓN _____	96
EN RELACIÓN A LA PEDAGOGÍA CRÍTICA: _____	96
4.3. TRABAJO DE CAMPO. REFERENTES _____	98
4.3.1. ENTREVISTA A MARTA DE GONZALO Y PUBLIO PÉREZ PRIETO_	98
4.3.2. LA INTENCIÓN COMO REFERENTE ARTÍSTICO Y PEDAGÓGICO	100
REFERENTE ARTÍSTICO FUNDAMENTAL _____	100
4.4. CIERRE DEL CAPÍTULO _____	103
III. ENSAYOS:	105
<u>CAPÍTULO 5. FORMAS DE TRABAJAR HACIA LA HORIZONTALIDAD</u>	<u>105</u>
5.0. INTRODUCCIÓN: PARTIR DE LA AUTOCONCIENCIA _____	109
5.1. DEFINICIÓN _____	110
5.2. ANTECEDENTES _____	114
5.3. AUTOCONCIENCIA EN LOS PROGRAMAS DE ARTE FEMINISTA _____	118
5.4. AUTOCONCIENCIA EN EL PROYECTO <i>WOMANHOUSE</i> _____	123
5.4.1. BREVE EXPLICACIÓN _____	123

5.4.2. METODOLOGÍA _____	124
5.4.3. CONFLICTOS Y CONDICIONANTES _____	126
5.5. AUTOCONCIENCIA Y TIC _____	128
5.6. CONSIDERACIONES ACERCA DE LA AUTOCONCIENCIA _____	133
IV. CONCLUSIONES	137
V. BIBLIOGRAFÍA	141
ANEXOS: I, II, III y IV	

INTRODUCCIÓN

SOBRE LA ELECCIÓN DE TIPOLOGÍA

Esta investigación toma como punto de partida la propia práctica artística en *Las posteriores*, colectivo que se presentará en el capítulo dos. Siendo así y dado que hemos¹ escogido la tipología 1 y no la 4, que correspondería a la producción artística, consideramos importante hacer una aclaración previa. Debido al carácter del trabajo realizado y a la dirección que ha tomado la investigación -estructurada en torno a una comparativa constante entre puntos de vista de diferentes autores y autoras, y los del colectivo *Las posteriores*²-, hemos tomado la decisión de emplear una tipología que, sin corresponderse plenamente con nuestras intenciones, nos permite usar mayor cantidad de palabras y no nos fuerza a transformar el trabajo escrito para hacerlo coherente con los formatos de nuestra obra. Ello porque consideramos que forma y contenido son indisolubles y una tipología centrada en la producción nos forzaría a adaptar la forma al contenido que trabajamos. Igualmente nos interesaba que el foco no se pusiera sobre las obras o los resultados del colectivo, no porque consideremos que no tienen calidad suficiente como para someterse a análisis, sino porque, dadas las características de éste y nuestra especial preocupación por el contexto más que por la pieza final, nos parece que entraríamos en contradicción. Consideramos importante realizar esta aclaración, ya que gran parte del contenido se apoya sobre el trabajo de producción –de obra y contextual- desarrollado en colectivo. Nuestro punto de vista, por tanto se sitúa a partir de un trabajo que es principalmente de producción artística, complejizándose a través de la confrontación y el contraste con autores y autoras que se posicionan dentro o fuera de la dicotomía teoría-praxis.

Otro factor importante que nos afectaría, de haber escogido la tipología 4, sería la obligatoriedad de “defender” nuestra obra, los resultados de la producción que llevamos a cabo. En esa defensa, además, podría suceder que se nos exigiera definir en qué parte del proceso he tomado parte en cada caso. Dado que en *Las posteriores* no nos sentimos muy cómodas ni dejando caer todo el peso de la investigación sobre la “calidad” de las piezas, ni diferenciando quién ha realizado cada parte, nos parece apropiado sacar la obra de este trabajo de investigación.

¹ A lo largo de todo este trabajo, emplearemos el plural mayestático en femenino.

² Del que formo parte, y que es la base sobre la que se sustenta el punto de vista que tomamos

³ Del que formo parte, y que es la base sobre la que se sustenta el punto de vista que tomamos

⁴ A lo largo de todo este trabajo, emplearemos el plural mayestático en femenino.

Por supuesto, la tarea que desarrollamos será explicada, al igual que el propósito del colectivo y otras cuestiones relativas a nuestra práctica. Dedicaremos a ello el capítulo dos, a modo de presentación de nuestro trabajo.

En cualquier caso, nos ha resultado complicado escoger una tipología, ya que sentimos y sabemos que considerar este trabajo como teórico choca contra sus principios básicos. Aún si consideráramos que la diferenciación entre teoría y práctica funciona, tendríamos que seguir considerando este trabajo como práctico y no como teórico, ya que no parte de la “práctica” para desarrollar una “teoría” sino que se entremezclan de manera tal, que es imposible diferenciarlas.

MOTIVACIÓN

Para la elección del objeto de la investigación se parte de la necesidad emocional, política y económica de hacer obra de manera compartida, así como del deseo de poner en circulación el aprendizaje que ello comporta, de cara a que otros colectivos puedan hacer uso de él. Un factor distintivo del tipo de producción artística planteada es la problematización de la relación de la obra con su proceso. Es decir, entender que tanto forma parte de la pieza su material, como la interacción entre las personas que la han hecho posible, con el espacio y las condiciones materiales, temporales y espaciales; siempre desde un punto de vista crítico. Un ejemplo sería la preocupación tanto por el resultado formal de la obra, como por el ambiente en que se realiza, la forma en que se hablan las personas que están trabajando juntas, los materiales que han podido o querido comprar en función de su situación económica, etcétera.

Desde el colectivo *Las posteriores*, consideramos esencial compartir dicho conocimiento, a través de la creación y difusión de materiales susceptibles de ser empleados por terceras personas interesadas en un tipo de producción artística colectiva sensible a las problemáticas procesuales.

Para lograr esta problematización, nos planteamos si sería útil emplear herramientas propias arte de acción, como puede ser el trabajo con la atención, con el espacio o con el ritmo. Por ello, nos interesamos en ensayar su aplicación al proceso de creación, incluyendo las reuniones del colectivo, lo cual permite poner en entredicho la normalidad y el carácter “natural” de las relaciones internas, facilitando su cuestionamiento, desarrollo y mejora. Para así, ir acercándonos a un trabajo lo más horizontal posible. Con lo cual, daríamos un paso más, no sólo considerando las condiciones de producción a nivel de la obra acabada, sino entendiendo que éstas forman parte de ella. El contexto en que se da, se convierte de este modo en un espacio de arte de acción que ya es una pieza inmaterial en sí misma.

Todo ello, apoyado sobre la convicción de que la producción colectiva no tiene por qué ser ocasional ni estar determinada únicamente por las condiciones económicas de cada momento, sino que puede y debe expandirse y multiplicarse, tanto en frecuencia como en duración. Por tanto, entendemos que, incluso en circunstancias en que las condiciones materiales, temporales y espaciales permitieran el trabajo en solitario, el trabajo en colectivo debería estimularse y fomentarse no sólo como táctica de resistencia frente a la escasez, sino como apuesta política.

HIPÓTESIS / OBJETIVOS

Hipótesis:

La producción artística colectiva es capaz de ayudar a evidenciar las subjetividades divergentes³ a partir del ensayo de nuevas formas de relación que mejoren nuestras capacidades comunicativas desde un punto de vista políticamente situado.

1. Investigar los condicionamientos que dificultan la creación artística compatible con una vida⁴ en relación a la precariedad o la auto-explotación, entre otras.
2. Indagar acerca de la importancia política del trabajo colectivo.
3. Situar nuestra forma de trabajar como colectivo en *Las posteriores*, en relación a la tradición metodológica de la creación artística.
4. Investigar sobre formas de relación alternativas a la competitividad, al miedo..., que se han llevado a cabo desde el feminismo.
5. Ensayar otras formas empleando herramientas propias de la producción artística – performance-.
6. Situarnos, desde un punto de vista histórico, en relación a formas de producción de conocimiento como la autoconciencia.
7. Localizar puntos de incertidumbre para generar y aportar nuevos saberes que faciliten y enriquezcan el desarrollo de futuras prácticas colectivas –especialmente en cuanto a la forma de relacionarse de las mismas.
8. Vincular la práctica artística de intención social con la práctica social de intención artística.

³ Al hablar de subjetividades divergentes, nos referimos a un posicionamiento político desde el cual la subjetividad es un valor y no una traba que hace menos valiosos nuestros juicios. Considerando que se puede generar conocimiento a partir de la subjetividad y no sólo de la teórica objetividad académica, afirmamos y reconocemos que el conocimiento es un bien común que, cuando no se reparte, se traduce en poder para quienes pueden pagarlo o han tenido la suerte de entrar en contacto con fuentes “legítimas” de Saber. En este sentido, nos interesa alejarnos del Saber y de la Verdad –con mayúsculas- y decantarnos por los saberes –plurales y compartidos-. Podríamos emplear, por tanto, una definición de subjetividad divergente con la resistencia a la normalización de las formas de legitimación de las identidades y de los saberes que desde ellas se desarrollan. En este caso, nos interesa además que esa resistencia sea consciente, a ello hace referencia el concepto de «punto de vista situado».

⁴ En el sentido del “buen vivir” defendido por Amaia Pérez Orozco desde la economía feminista. Desarrollaremos este punto en relación a la precariedad de la producción artística contemporánea en el capítulo tercero.

CONTENIDOS

1. Estructuración de los condicionantes que afectan a la conciliación de la práctica artística con el “buen vivir” en la actualidad.
2. Ejercicio de defensa del procomún como forma de resistencia cultural, necesaria para la emancipación.
3. Verbalización de herramientas de producción que empleamos –descripción densa, lectura colectiva, entre otras-.
4. Exposición textual del trabajo de *Las posteriores*.
5. Análisis de la práctica artística en relación a la precariedad.
6. Presentación de la autogestión como espacio de resistencia.
7. Comparativa entre nociones “tradicionales” de artista y nuestra práctica.
8. Análisis del conflicto entre productividad y compromiso social.
9. Examen de la importancia y las posibilidades de aplicación de la democratización de la creación como apuesta política.
10. Recorrido histórico por el uso de la autoconciencia en el movimiento feminista, producción de subjetividad.

METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

A partir del análisis de los conflictos fundamentales que se dan en la práctica artística de nuestro colectivo, *Las posteriores*, hemos desarrollado una serie de puntos que responden al análisis histórico de los mismos. Durante todo el trabajo, se comparan de manera sistemática las soluciones que se han ido dando a lo largo de la Historia, con las que se plantean desde el colectivo. En la mayoría de los casos, la diferencia fundamental radica en que estos conflictos se han “resuelto” sin cuestionarse, mientras que en nuestro caso consideramos importante su problematización. Un ejemplo, presente en el trabajo, sería la relación acrítica y determinista que se establece entre el mito del genio y la pobreza, que en nuestro caso problematizamos a través de la opción de la autogestión y la visibilización del conflicto permanente entre la lucha contra la hiper-productividad capitalista y la responsabilidad social como productores simbólicos.

Lo cual podría sintetizarse diciendo que, por un lado, se desarrolla una metodología deductiva a partir de la práctica colectiva. Por otro, se abordan teóricamente los condicionamientos preexistentes que han posicionado esa práctica debido a prejuicios inconscientes que nos han hecho trabajar de cierta manera. Y, por último –aunque no en un sentido cronológico / lineal-, se analiza nuestra práctica en relación a esa información.

Por cuestiones de coherencia interna que se explicarán más adelante, se ha decidido prescindir del uso de imágenes en este trabajo.

I. HERRAMIENTAS BÁSICAS:

CAPÍTULO 1. CONTEXTUALIZACIÓN

El presente capítulo tiene como finalidad acotar el ámbito de desarrollo de la investigación llevada a cabo para el trabajo final de máster. Partiendo de un acercamiento al concepto “Creación de realidad”, se centra muy especialmente en el análisis de la pertinencia actual de esta investigación y en las condiciones materiales, históricas y sociales en las que se enmarcan las prácticas artísticas colectivas contemporáneas. Los diferentes apartados constituyen breves acercamientos a los capítulos subsiguientes.

1.0. PRIMER ACERCAMIENTO: CREACIÓN DE REALIDAD

Dado que el título de esta investigación presenta algunas dificultades técnicas, consideramos importante comenzar con una contextualización que permita al lector o lectora situar a qué nos referimos cuando hablamos de creación de realidad. Cuestión que es, de hecho, el ámbito de desarrollo de esta investigación, por lo que este texto en su conjunto no deja de ser una aclaración de a qué nos referimos y cómo estamos intentado aplicarlo a la práctica concreta de *Las posteriores*, el colectivo artístico que nos ocupa. Por ello, esta exposición inicial no puede menos que afirmarse parcial e imprecisa. Lo cual, consideramos, no la hace menos competente, ya que su función principal es poner en antecedentes al lector/a y ayudarle a situarse en nuestra posición, acercándole así a la concepción de creación de realidad que proponemos.

1.1. PERTINENCIA DE LA INVESTIGACIÓN EN LA ACTUALIDAD

En la urgencia social en que vivimos, la necesidad de construir alternativas que vayan más allá de la implantación de ideologías disímiles, pero igualmente insertas en el paradigma que pone las exigencias del mercado por delante de las necesidades de las personas, nos hace plantearnos la necesidad de generar modelos de vida que surjan a partir de la práctica vital, de las necesidades humanas, y que se autolegitimen lejos de los espacios en que el poder se plantea de manera acrítica y unidireccional.

Ello porque la práctica, especialmente aquella que es colectiva, subjetivada y situada -entendida además en femenino e invisibilizada-, es capaz de generar conocimiento válido, independiente de la legitimación externa por parte de expertos –esencialmente entendida como masculina y racional-.

Por tanto, nuestro ámbito de investigación e interés va más allá de los cambios sutiles dentro del capitalismo, situándose en relación a un cambio de sistema socio-político y económico que ya se ha comenzado desde algunos desarrollos de la economía feminista. Algunos de los pasos que se están dando comienzan poniendo en el corazón mismo de la economía el trabajo de cuidados. Es decir, todo lo que atañe a la reproducción y el sostenimiento de la vida –lo cual incluye las luchas ecologistas-. Todo ello, en relación con la evidencia de que la economía es, de hecho, una ciencia social, con toda la carga cultural y de falibilidad que supone. Aunque no ahondaremos en esta cuestión, las palabras de la economista y militante feminista Amaia Orozco contribuyen a situar y aclarar el porqué las formas de trabajo colectivo, generoso, horizontal y comprometido son tan necesarias para poner en jaque al sistema capitalista de mercado. Recogemos sus palabras acerca de la conexión entre necesidad de la creación de conocimiento situado de manera colectiva y la sostenibilidad de la vida:

“La localización de los puntos de vista, ahora en plural, sigue siendo coherente con la preferencia por los puntos de vista de lxs subyugadx. No nos sirve crear conocimiento desde las posiciones hegemónicas. Porque son las que se imponen como única verdad posible e impiden transformar la realidad. (...) Los requisitos para que una visión sea objetiva es que sea parcial y que, en su parcialidad, pueda ser compartida (que traslade conocimientos entre comunidades diferentes y con diferencias de poder) y que contenga el potencial de entendimiento para mundos mejores en el sentido que colectivamente definamos como buen vivir. Es en esta vocación de diálogo en la que se enmarca la propuesta que aquí lanzamos dirigida a poner en el centro la sostenibili-

dad de la vida a la hora de pensar el mundo y de afrontar la crisis.”⁵

Ante esta urgencia analítica y práctica de modelos vitales que cuestionen la lógica capitalista, nos planteamos la posibilidad de ensayar dentro del contexto de la práctica artística formas de trabajo colectivo que pongan en cuestión los modos normalizados de producir arte y las relaciones que se establecen entre personas trabajando juntas en tanto a su concepción del trabajo, así como de su desenvolvimiento práctico.

Esta investigación se plantea en esa línea, tratando de reflejar los intentos de crear realidad durante la práctica artística colectiva y desde ella, ya que estos se llevan a cabo desde el deseo de mejorar las condiciones de vida actuales, sin pretensión de verdad o universalidad y de forma modesta, pero con ilusión y esperanza en otros mundos posibles hoy, no mañana ni dentro de diez años.

⁵ Pérez Orozco, Amaia, *Subversión feminista de la economía. Apuntes para un debate sobre el conflicto capital-vida*, Madrid, Traficantes de Sueños, colección Mapas, 2014, p. 73.

1.2. CONTEXTUALIZACIÓN

El punto de unión entre dos cuestiones fundamentales para la investigación, como son la desmitificación del artista individual y el ensayo de formas de trabajo horizontales, arrancaba de una diferenciación muy clara entre el mito del genio expuesto por Ernst Kris y Otto Kurz a través del análisis de biografías de artistas que realizan en *La leyenda del artista* y los equipos de artistas de los que habla Teresa Marín García en su tesis doctoral *Creación artística en equipo en la Comunidad Valenciana (1982-2002)*⁶. Diferenciación que, por otra parte, se resiste a la sistematización cronológica, ya que la creación individual y la grupal no se suceden en el tiempo, sino que se han venido dando de manera simultánea, si bien con variaciones en la consideración social de cada una en función del momento histórico y de intereses diversos. Los cuales, por extensión y complejidad, exceden el marco de esta investigación.

La contraposición inicial se daría, por tanto, entre la creación individual representada por el genio y cierto tipo de creación en equipo que en la contemporaneidad podríamos situar más cerca de las prácticas empresariales que de los históricos talleres de artista, cuya rigidez estructural difiere de las formas de trabajo que analiza Teresa Marín. En un principio, consideramos que el objeto de investigación lo constituían este tipo de equipos, debido a las posibilidades de experimentación relacional –más que formal- que intuíamos en ellos. Sin embargo, en el transcurso de la investigación nos hemos ido alejando de la noción de equipo, al considerar que en gran medida el funcionamiento de ese modelo se basa en la unión de individualidades, lo cual podríamos considerar el residuo lejano de los genios artísticos, y no en el espacio de creación de subjetividad que era el motor inicial de la investigación. Al comprender la distancia que separa la forma de trabajar de estos equipos y de colectivos como pueden ser *Precarias a la Deriva*⁷, intuimos la posibilidad de que precisamente el ángulo feminista desde el que se plantean estos procesos – los de Precarias, por ejemplo - podría ser la clave para vislumbrar el alcance de esta diferenciación. Dado que los colectivos que nos interesaban eran aquellos que luchaban por una estructura horizontal, no sólo de producción, sino a nivel relacional dentro y fuera de los límites del colectivo, decidimos

⁶ Marín García, Teresa, *Creación artística en equipo: Comunidad Valenciana (1982-2001)*, València, Institució Alfons el Magnànim – Diputació de València, 2006.

⁷ Del que no hablaremos en el cuerpo del trabajo debido a que la extensión sería excesiva, pero sobre el que puede encontrarse algo de información en los anexos y en el material mencionado en la bibliografía.

indagar acerca de los posibles orígenes históricos de estas formas de trabajo en el quinto capítulo de la presente investigación. En el cual, por los motivos anteriormente expuestos, hemos escogido alejarnos del análisis metodológico de los equipos artísticos que nos plantea Teresa Marín García, para buscar posibles antecedentes en colectivos socialmente comprometidos, en los que la individualidad se problematiza y diluye, para con ello ponerse al servicio de procesos de producción de subjetividad políticamente situada.

Todo partiendo de la consideración de que en la producción artística colectiva debe realizarse un trabajo de reflexión acerca de las relaciones internas y con otros colectivos, atendiendo igualmente a cuestiones de género al emplear como ejemplo fundamental de forma de trabajo horizontal la autoconciencia.

En esta búsqueda, tanto teórica como práctico-teórica a través de la producción artística, nos centramos en colectivos horizontales con base política. Es decir, en aquellos que no se forman únicamente para repartir recursos o porque disfrutan trabajando de manera conjunta, sino que también lo hacen por motivos políticos. Como anotaba Nelo Vilar i Herrero en un correo electrónico reciente⁸, el propio funcionamiento colectivo, sería una estructura capaz de plantear un conflicto sistémico.

Podría ser el caso de la práctica artística colectiva que no tiene pretensión de entrar en el mercado, sino de generar formas de hacer y consumir la cultura que son contrahegemónicas⁹, entre otras cosas, porque cuestionan la función del arte, la propiedad capitalista sobre éste y la figura de quien lo produce. El arte de acción autogestionario es un ejemplo más específico, que quizás ayude a esclarecer la cuestión. Como estructura, por tanto, no trataría de acceder a posiciones de poder y recursos mal repar-

⁸ Vilar i Herrero, Nelo, *Dossier revista Inter*, <14 de julio de 2014, 23:50:01>, [correo electrónico].

⁹ Entendiendo la hegemonía como “una situación en la que domina un cierto modo de vida, difundiendo en la sociedad una concepción de la realidad, a través de todas las manifestaciones institucionales y privadas, informando bajo tales condiciones, todo principio de gusto, de moralidad, de uso, de religión, de política y toda otra relación social, particularmente en sus connotaciones intelectuales y morales”. Barber, Bruce, *Notes toward an adequate interventionist practice*, en *Inter*, 47, Québec. Edición española en Vilar i Herrero, Nelo (trad.), *Fuera de banda* núm 4 y 5, verano de 1997 y otoño de 1998, Valencia, p. 51.

Fragmento recogido de, Vilar i Herrero, Nelo, *El arte alternativo o paralelo en el Estado español de los años 90: Desde el enfoque crítico de la acción colectiva*, Tesis Doctoral, (por atención del autor), Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1999, p. 242.

tidos. No se plantea como una forma de hacer más fuerza para entrar en el mercado, para resistir un ritmo de producción que la precariedad actual hace insostenible a nivel individual, sino que generaría –genera- un espacio nuevo para la cultura, un lugar que pretende ser común.

Vilar i Herrero, contrapone esta forma de funcionar contra-hegemónica con los colectivos, agrupaciones o asociaciones cuya intención es unirse para alcanzar posiciones de poder. Esta diferenciación, que Vilar i Herrero aplica al mundo del arte, viene del sociólogo Alberto Melucci, el cual la planteó a propósito de la novedad de los movimientos sociales, dividiéndolos en las dos tipologías que hemos mencionado anteriormente en función de su intencionalidad. Es decir, unos querrían acceder al mercado y los otros no. A modo de aclaración, el autor continúa:

“Esta distinción me parece importante. En el segundo caso (colectivos contra-hegemónicos), es lógico que la *forma* de acción y el *objetivo* tengan una relación; en el primero (unión para acceder a poder y recursos) no: simplemente el artista pintor, por ejemplo, harto del abuso de las galerías o de la falta de espacios públicos de exposición, se organiza con otros para exigir un derecho.”¹⁰

También en este sentido, traza una diferenciación entre dos formas de producir: la atomista y la holista. Esta separación se basa en las reflexiones del filósofo Charles Taylor¹¹ quien,

“preocupado por cuestiones de filosofía política, dio una vuelta de tuerca importante al conflicto liberalismo / comunitarismo. Su propuesta fue matizar los dos polos del conflicto, puesto que puede haber formas de liberalismo comunitaristas (socialdemócratas, como los países escandinavos o Canadá). Los nuevos polos serían **atomismo** y **holismo**.”¹²

El primero se aplicaría especialmente a equipos artísticos, a artistas individuales y a formas de colectivo que considero incoherentes y que se caracterizaría por trabajo de manera aislada para “expresarse”, como terapia, como una forma retirada de lo social, a la manera de la espiritualidad. Un claro ejemplo de ello sería el artista como genio,

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ No es objeto de este trabajo tratar en profundidad la sociología de Taylor e incidir críticamente en sus propuestas en relación a la organización laboral. Por tanto, emplearemos la distinción que realiza únicamente de manera aclaratoria, con intención de acotar de la manera más eficaz posible el terreno en que nos interesa situarnos.

¹² *Ibidem*.

que pervive en otras formas de organización de artistas. Este tipo de individuo o suma de individuos atomizados, no comprometen su libertad ni la ponen en relación con nada. El ejemplo clásico fuera del campo artístico es el del neoliberal, que no quiere pagar impuestos y considera que no tiene que haber bienes sociales –Educación, Sanidad...- y que el paro o los malos tratos son problemas individuales de la persona que los sufre. Los conflictos sociales desaparecen para convertirse en individuales.

En relación al caso opuesto, el holismo, el autor añade:

“En el extremo opuesto, el holismo nos vincula, a veces excesivamente, con el resto de la sociedad: con cuestiones identitarias (nación, comunidad, etc.), con proyectos sociales (servicios públicos, papeles para todos...), etc.”¹³

Entrando en el ámbito del arte, se refiere a la postmodernidad, los proyectos colectivos de las vanguardias, como a prácticas que desaparecen en beneficio de la obra individual y de la desafección política. Sin embargo, afirma, “las relaciones entre artistas continúan, sea aún por cuestiones sociales o de simple supervivencia (compartir recursos).”¹⁴ Por último y siguiendo a Taylor, Vilar i Herrero, habla de *bienes convergentes* cuando no haya implicaciones identitarias o de proyecto colectivo, y de *bienes medianamente comunes* cuando la definición del bien pase por su vivencia colectiva. Esta dualidad es importante ya que sitúa la cuestión en nuestro contexto político. De lo contrario, concluye, hay una falsa neutralidad en el enfoque, que no evalúa críticamente qué tipo de sociedad estamos construyendo –también con las herramientas artísticas.”¹⁵

Con todo, nos interesaba situar el tipo de trabajo colectivo que consideramos más interesante y, con ello, el enfoque político desde el que nos situamos, tanto a la hora de trabajar en esta investigación, como a la de desarrollar prácticas en el colectivo *Las posteriores*¹⁶. Consideramos importante hacer estas aclaraciones previas acerca de la

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ *Las posteriores* es un colectivo artístico del que formo parte y en el que trabajamos el registro múltiple, el debate, el archivo y la difusión en relación al arte de acción. Nos interesa especialmente problematizar nuestra obra en relación a las condiciones de vida en las que la producimos, así como generar contextos de intercambio y problematización tanto de estas condiciones como de los resultados formales y simbólicos de nuestro trabajo. Lo que producimos (incluyendo las reflexiones) está disponible en nuestra Web:

<http://lasposteriores.wordpress.com> y la obra está bajo licencia *creative commons* atribución, compartir igual.

motivación, ya que son claves para comprender el porqué del interés en las sesiones de autoconciencia, en las derivas, en las encuestas y en la co-investigación. Todas ellas, son formas de trabajar que pueden ser motores para las prácticas artísticas contra-hegemónicas antes mencionadas. Precisamente, porque en ellas, la *forma* de acción y el *objetivo* están estrechamente relacionados. Por poner un ejemplo más claro, la autoconciencia, como forma de generar nuevas estructuras de relación es, en sí misma una nueva estructura. En el ejercicio de indagar en la praxis colectiva, ésta ya se está realizando.

1.3. TRABAJAR EL ARTE EN COLECTIVO

Lo primero que salta a la vista al pensar en la creación artística en colectivo son las ventajas que puede suponer el compartir gastos, capacidades, tiempos y sentires. En un segundo vistazo podría situarse la intuición de dificultades de todos los tamaños, choques de opiniones y egos, que enseguida presentimos debido a cierto temor individualista que con frecuencia frena las iniciativas colectivas y, en cualquier caso, a la noción de genio solitario que aún tenemos instaurada en nuestra concepción de nosotras mismas como artistas.

En cualquier caso, se piensa en las ventajas y desventajas a nivel práctico y relacional dirigidas, a fin de cuentas, a la creación “efectiva” de obras de arte susceptibles de entrar en el “sistema”¹⁷. Sin embargo, en este caso, nos interesa mostrar, a partir de ciertas características interesantes de otra forma de concebir el arte, la creación artística y, en general, el mundo, la realidad, como imaginario construido, en las que la producción de objetos queda supeditada al establecimiento de relaciones dentro del núcleo de “creadores”. Estas producciones artísticas basarían su “eficacia” en términos de responsabilidad social, en su capacidad de producir cambios en el estado de cosas a nivel micro-político. Sería, interesante, por tanto, trabajar la producción artística como ejercicio que, en primer lugar, funciona como excusa para poner manos y cabezas a trabajar y que, tras ponerse al servicio de las relaciones personales que durante ese proceso se producen de manera consciente, sirva para difundir ciertas prácticas y para su multiplicación en diferentes variantes y contextos.

Conscientes de que no somos ni queremos ser, sujetos neutros y desmemoriados, hemos tratado de establecer algunas de las condiciones previas que deben ser pulidas

¹⁷ Empleamos el término *sistema*, siguiendo a Habermas. Es decir, como todo lo que atañe a la transformación, el procesamiento, la asimilación, etc., de datos; en contraste con el *mundo de la vida* compuesto por la naturaleza interna y externa, y por el universo de las relaciones interpersonales cotidianas. Dentro del *sistema* se distinguirían: el *subsistema económico* y el *subsistema político*, que envían al *subsistema cultural* bienes consumibles –económico- y decisiones administrativas impuestas con autoridad. A su vez el subsistema cultural generaría motivación que podría traducirse en capital y trabajo –para el subsistema económico- y en votos –para el político-. El punto de vista que nos interesa manejar, es la posibilidad de introducir en el subsistema cultural relatos no hegemónicos que introduzcan en el sistema en su conjunto, las necesidades del mundo de la vida.

Para más información sobre la diferenciación que hace Habermas puede consultarse: Habermas, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa (Vol. II)*, Madrid, Grupo Santillana Editores, 1987.

y tratadas, y consideradas detenidamente si se desea establecer redes y formas de trabajo que cuestionen las existentes y sean capaces de generar alternativas. Las condiciones básicas de las que habla este trabajo son tres: la noción de artista como genio, la obligatoriedad de la productividad entrelazada con la responsabilidad social y, por contra, también la obligatoriedad de la no productividad como rechazo de la noción de utilidad del capitalismo cognitivo, igualmente indivisible de la responsabilidad social.

Estas nociones, que explicaremos brevemente a continuación, se han planteado desde el prisma de la comparación con la forma de trabajar de *Las posteriores*, en contra de la noción de genio, y desde la democratización de la creación como forma de disolución de la responsabilidad social ligada a la producción capitalista. Es decir, del cuestionamiento de la obligatoriedad de la productividad y la separación de ésta de la responsabilidad social. Este espacio libre en la responsabilidad social, debería entonces ligarse a la producción crítica de imaginario que, si continuamos pensando que cualquier persona puede trabajar en la creación, se dispersaría entre todas las personas. Por ello, nos interesa especialmente la capacitación de todas para el ejercicio del derecho a generar su propio imaginario.

1.3.1. CONDICIONES PREEXISTENTES: EL GENIO

El artista como genio es un ejemplo más de construcción interesada de la Historia. Historiadores y biógrafos se han encargado de generar una copiosa mitología de los artistas de la antigüedad, que en Occidente se ha caracterizado por la exaltación de individuos solitarios, masculinos, con escaso interés por lo “mundano”, por lo social como compromiso, situándose con frecuencia más allá de lo humano y de la mano de la divinidad que corresponda. Si bien es cierto que, en general, se suele hacer alusión al interés del artista por lo cotidiano, podría considerarse que no se trata del mismo “cotidiano” que apreciarían el resto de mortales. La capacidad innata y extraordinaria para captar la realidad que se les atribuye, les situaría en un plano en el que, por más que su objeto de interés formara igualmente parte de la vida de todos los demás, su percepción del mismo sería radicalmente distinta. Ella supondría una brecha suficientemente acuciante como para desanimar a cualquiera que quisiera encontrar en ese punto un lugar de inflexión desde el que relacionar al artista con el individuo medio de la época que corresponda.

A modo de apunte, es interesante anotar que, desde ciertos ámbitos del arte, como un determinado tipo de arte de acción, se juega con frecuencia con la apreciación de lo cotidiano como forma de democratización del arte, situándose en una compleja situación respecto del modelo clásico de genio artístico, que con frecuencia no recibe la atención que se merece. Genera así, una paradójica situación, en la que una de las artes que más interés ha puesto en la democratización de la práctica artística y en la “demostración” de que todos somos capaces de crear, se situaría en el centro mismo de la figura que rechaza. Es una cuestión que trabajaremos más adelante, al hablar tanto de la desmitificación del genio como de la democratización de la creación.

Comentábamos que la construcción del genio se produce en dos partes. Bien, si la primera es la creación del mito a través de las narraciones de las vidas de los artistas, de las relaciones de éstos con sus obras y de otras cuestiones relacionadas, la segunda se relacionaría directamente con los artistas vivos. Es decir, con su responsabilidad a la hora de ejercer o no los privilegios que situarse dentro de esa posición de artista como genio puede proporcionarles, especialmente si entran en el “traje” de artista occidental, con cierto nivel económico, macho, blanco y especialmente heterosexual. La reproducción del modelo de genio se da, o puede darse, tanto de forma latente e integrada como consciente e informada, según el momento concreto de la vida de cada artista.

Por supuesto, sería deshonesto y arriesgado afirmar que es necesario contar con todas las características que se acaban de enumerar para ostentar el papel de genio. Aunque lentamente y no necesariamente para mejor, los tiempos cambian, y si bien el modelo sigue siendo en esencia el mismo, el mundo del arte tiene una característica que con frecuencia es empleada por los artistas y por los generadores de relato hegemónico para “saltarse” el modelo establecido. Con ello me refiero, por ejemplo, al uso de la homosexualidad, de un determinado tipo de feminidad, de la procedencia no occidental desde el atractivo toque étnico, de los orígenes humildes para reforzar la construcción de uno mismo, tan propia del sueño americano, y de otras estrategias teóricamente periféricas que no dejan de ser las excepciones que confirman las reglas del mundo del arte con su “presencia rebelde”. Satisfacen, al fin y al cabo, la necesidad de transgresión inofensiva que tanto se aprecia en las esferas artísticas dominantes.

El eje de esta investigación se situaría, por tanto, del lado de la búsqueda de otros

modelos de artista, de la construcción quizás, de formas de “ser artista” que diluyan precisamente esa concepción de artista, que se basen en la variabilidad, en la capacidad colectiva de cuestionar de manera constante y sistemática cualquier intento de convertir en doctrina una forma concreta de identidad del productor cultural. Todo ello, siempre planteado desde una posición consciente y crítica, desde la convicción de que la desatención a nuestra propia identidad se transforma enseguida en conformismo, ya que la presión externa para que nos situemos en un lugar determinado no cesa en ningún momento.

Este punto de partida, caracterizado por la “predisposición” socialmente construida a situarse fuera de la sociedad, lejos del resto de ella, al entrar en el ámbito de la producción cultural, ha intentado si bien no resolverse, sí abordarse mediante el apunte de la importancia y la problemática concreta de la democratización de la creación. La cual, a su vez, enlaza con el siguiente característica inicial de que vamos a hablar, relacionada con la productividad y la responsabilidad social. El enlace que apuntamos ahora y que matizaremos más adelante, sería la idea de que, en una sociedad utópica en la que la democratización de la creación se hubiera dado, la construcción de contra-imaginarios críticos capaces de desviarnos de los imaginarios propios del *marketing*, cuya única finalidad es el consumo, podría dejar de ser responsabilidad del artista, formando parte de una responsabilidad colectiva asumida y ejercida, en mayor o menor medida, por toda la sociedad.

1.3.2. CONDICIONES PREEXISTENTES: CONTRADICCIÓN NECESARIA ENTRE LA PRODUCTIVIDAD, LA INTENCIÓN NO PRODUCTIVISTA Y LA RESPONSABILIDAD SOCIAL

Por principio, partimos de la convicción de que, debido a las condiciones concretas en que nos movemos, marcadas por el capitalismo cognitivo y el neoliberalismo, vivimos una presión implacable hacia la productividad, la flexibilidad, la renovación constante de uno mismo y otra serie de características ambivalentes, muchas de las cuales han sido fagocitadas por el sistema en los últimos años, habiendo sido anteriormente herramientas de lucha contra el sistema, tácticas de resiliencia del lado de diversas prácticas de resistencia. Como suele ocurrir, mal que nos pese, en muchos casos, las luchas sociales, y especialmente las estrategias de resistencia a las condiciones pre-

carias y a la vida opresiva que se generan desde el ámbito de la producción de imágenes y de imaginario, son recogidas por el sistema para multiplicar la explotación, como ocurre en el caso de Volkswagen, que comentamos a continuación.

Puede considerarse, por tanto, que las formas de trabajar de los artistas, como es la estructuración de sus prácticas mediante proyectos limitados en el tiempo, concretos, en los que la composición de los equipos de trabajo con frecuencia varía, son fagocitadas por el capitalismo para multiplicar la precariedad.

Encontramos un ejemplo de ello en la entrevista que María Ruido le hace a Laurence Rassel, de Constant (Bruselas), para su obra *Tiempo real* (2003) [minutos 29:12 a 30:45],

“(...) queremos ir a Volkswagen, porque Volkswagen, la empresa de coches, ahora trabaja con proyectos. O sea, que estamos haciendo entrevistas y fuimos a ver a un hombre, bueno, que es de extrema izquierda y que forma parte del Instituto de Trabajo en la Universidad de Bruselas. Y él está diciendo, lo que es interesante es que el capitalismo, las empresas, están recuperando ahora el modelo de trabajo de los artistas. La idea de proyecto, de dedicación, de flexibilidad. O sea que Volkswagen tiene esa idea de construir un coche que sea un proyecto, o sea que todo se construye, la cadena de trabajo, las condiciones, alrededor de ese proyecto. Y proyecto quiere decir que tiene un tiempo cerrado y cuando se acaba se acaba y toda la cadena, las condiciones, la gente, se va. Y es muy... Bueno, lo sabíamos. Nosotros aquí lo sabíamos. Pero tengo mucha curiosidad por ir a ver esa idea de proyecto, ¿no?, cómo los artistas nos hemos hecho colaboradores del capitalismo y seguimos siéndolo.”¹⁸

De ahí partiremos, a su vez, para defender formas de trabajo amables con la vida, que se sitúen en las lindes entre producir lo suficiente como para difundir sus prácticas y ser visibles, pero haciéndolo de manera que las formas de trabajo que generen sean lo menos susceptibles posible de ser recogidas por el sistema, a no ser para introducirse en él a modo de virus, yendo así contra su propia lógica.

En este sentido, nos interesa igualmente poner en cuarentena la autoexplotación y la autogestión, para poner en valor esta segunda y tener precaución con la primera, siempre acechante en la producción artística precaria en que nos movemos, así como en otros contextos en los que el trabajo está todavía más invisibilizado, como son los cuidados que posibilitan la continuidad de la vida –aseo, alimentación..., la reproduc-

¹⁸ Ruido, María, *Tiempo real*, DV PAL color, 00:42:30, 2003.

ción, en definitiva-.

Abandonar la producción simbólica podría, por tanto, no ser una opción sabia. *Hacer* es necesario pero, ¿en qué condiciones? ¿empleando qué metodologías? ¿no serían las metodologías demasiado pretenciosas, al tender en cierto modo a la homogeneización y sistematización de formas de hacer que deben, en última instancia, adaptarse a las problemáticas concretas de cada colectivo? ¿cómo compaginar el respeto a las especificidad de cada colectivo sin caer en la falacia de que no hay puntos de convergencia que nos permitan establecer vínculos y luchas comunes entre colectivos? La unión en la complejidad identitaria, ideológica y de necesidades es una opción que ha intentado plantarse en el desarrollo de esta investigación.

Se ha tratado de dar salida a esta preocupación poniendo en palabras, intentando hacer accesibles los ensayos de relación y de formas de trabajar que se han ido dando dentro del colectivo *Las posteriores* a lo largo de los meses que llevamos compartiendo tiempo y procesos.

1.4. SÍNTESIS DEL CAPÍTULO

Las pretensiones de esta investigación podrían sintetizarse concluyendo que nos interesa compartir la indagación en la creación de vínculos y modos de relación que se está ensayando en el colectivo artístico *Las posteriores*. Así como pensar sobre la especificidad que este tipo de vínculos pueden tener en el contexto de la producción artística con respecto a los movimientos sociales, en el porqué de la misma y en la pertinencia o no de su disolución. Para ello, partimos del análisis de lo que consideramos las características principales de la forma más extendida de creación artística en la actualidad.

A saber, por un lado, la elección del artista de procedencia humilde entre producir en función de la figura de genio, de manera individual y siguiendo determinadas formas de relación consigo mismo, con su obra, con otros artistas, con la institución arte y con el público que imagina para sus piezas, o la pobreza supuestamente irremediable a la que nos abocaría cualquier posicionamiento diferente, según el imaginario colectivo general que se maneja actualmente. Si bien, por cierto, cumplir bien con el papel de genio no tiene el “éxito” garantizado.

Por otro lado, en caso de negarse a asumir esta posición, o simplemente de no conseguir el reconocimiento y la legitimización necesaria por parte de la institución arte que teóricamente permitiría vivir del arte, el empleo de tácticas de “supervivencia” que permiten a los artistas seguir produciendo en la precariedad, pero que sin las debidas precauciones e incluso con ellas, suponen una contradicción inmensa al suponer una condición de posibilidad para la perpetuación del flujo de capital simbólico que reabsorbe el capitalismo cognitivo. Es decir, cuanto más hacemos de manera precaria, más precarios demostramos que podemos llegar a ser.

A pesar de lo que esta síntesis pueda dar a entender, la intención de esta investigación, no es lanzar un mensaje pesimista, que sin duda tomaría el camino fácil de incitar a la parálisis, sino analizar estas condiciones que entendemos como preexistentes, para ensayar sobre sus cenizas nuevas formas de producción de imaginario que nazcan de la experimentación con las condiciones de su creación de manera colectiva, consciente, afectiva y afectada. No nos interesa hablar *de* otros mundos posibles, sino *desde* ellos.

Por supuesto, estas dos posibilidades no son las únicas, existen formas de producción

que sacan rentabilidad del anonimato, como sería el caso de Bansky, sin embargo, nos interesaba contraponerlas y plantearlas de esta manera porque sí consideramos que son las visibles. Es decir, nos interesa no tanto lo que concierne a las posibilidades efectivas –lo que podemos hacer si llegamos a uno u otro método- sino las opciones sociales que se nos ofrecen desde el sistema actual. ¿Cuáles son las posibilidades de creación que se nos ofrecen desde el mercado del arte, desde la universidad, desde la televisión, etcétera?

Desde nuestro punto de vista, cuando lo que está en cuestión es la capacidad de imaginar, lo fundamental deja de ser lo que efectivamente puede hacerse y pasa a ser averiguar cómo adaptar y generar herramientas de producción para apropiarnos de la construcción de nuestro propio imaginario.

CAPÍTULO 2. PRESENTACIÓN DE *LAS POSTERIORIS*

En este segundo capítulo del bloque II, proponemos un acercamiento general a la práctica del colectivo *Las posteriores* que permita conocer el tipo de trabajo que realizamos y el marco conceptual básico del que partimos.

Gran parte de los conceptos que desarrollamos brevemente como colectivo, se presentan en el trabajo como capítulos o fragmentos de éstos, porque son conceptos que, más allá de la relación con el colectivo, hemos querido desarrollar teóricamente en este trabajo, ya que consideramos que deben ser tratados en toda su complejidad. Un ejemplo sería la democratización de la creación, que se trabaja en el cuarto capítulo, o la autogestión, tratada en el segundo.

2. 0. INTRODUCCIÓN: EL COLECTIVO

Las posterioris es un colectivo desde el que desarrollamos un proyecto de registro múltiple, debate y difusión de arte de acción.

Dicho proyecto se compone en forma de blog (www.lasposterioris.wordpress.com), de manera que está disponible permanentemente. En él trabajamos las posibilidades del registro de la acción, multiplicando los formatos (vídeo, fotografía, dibujo, narración, escritura colectiva, debate...) más allá de la documentación videográfica o la fotografía, que usualmente tiene.

Aprovechamos ese registro para dejar constancia del arte de acción que se está realizando ahora mismo, a través de un archivo que sirva de material para el aprendizaje y el disfrute futuros.

Difundimos nuestro trabajo para que otros puedan hacer uso de él de la manera más libre posible.

2.1. EL PROYECTO

El proyecto nace porque nos interesa trabajar la performance como un comienzo y no como un fin. Partiendo de la convicción de que el arte de acción genera fisuras que permiten elaborar nuevas significaciones y explorar físicamente el espacio de lo sensible y lo pensable, trabajamos en sus posibilidades a posteriori. Después de la acción. A partir de la acción. A través de la acción.

Este proceso requiere de la mayor cantidad de puntos de vista posibles, por ello trabajamos tanto con el público como con los artistas.

Por ahora hemos trabajado cubriendo diferentes convocatorias en las que se presentaban propuestas de performance. Algunas de ellas son: *Incubarte 6*, *Hilo performático* o *Farts'14 performances i altres festivals* (festival que nosotras mismas organizamos desde *El col·lectibo*). De cara al futuro nos planteamos trabajar a partir de otro tipo de actos, no necesariamente relacionados con el arte de acción. Consideramos que el registro tiene un poder deslegitimador y cuestionador que puede ser empleado para arrojar un punto de vista crítico sobre ámbitos diversos. En este sentido, un evento electoral, una manifestación o un acto religioso podrían ser objeto de registro crítico.

Un aspecto importante de nuestro trabajo es el hecho de que, multiplicando los formatos de registro, conseguimos una forma de descripción densa¹⁹ basada en el registro multimedia. La descripción densa es un recurso que viene de la antropología de Clifford Geertz (1926-2006) y se basa en la enumeración y explicación exhaustiva de un hecho. Forma parte de nuestras herramientas habituales y la explicaremos con más detalle en el apartado de herramientas.

Por otra parte, ciertas formas de registro producen obras autónomas (el dibujo, la narración subjetiva o el taumátropo, por ejemplo). La obra autónoma, sin embargo, no es tanto registro como obra derivada.

Nos interesa especialmente el hecho de que el registro permita una deconstrucción radical de la obra registrada, por ejemplo, en relación a su temporalidad (el *gif* en primer lugar, pero también la fotografía de larga exposición o usos del vídeo que evidencian la subjetividad de la grabación). El sentido del arte de acción que nos interesa se

¹⁹ Más información sobre la descripción densa como formato y sobre el resto de formatos en nuestra Web: <www.lasposteriors.wordpress.com/sobre-nuestros-formatos> (consulta julio de 2014).

halla en buena parte en la desmaterialización de la obra artística –en tanto objeto o espectáculo escénico comercializable. En ocasiones, el documento resultante del registro deviene la verdadera obra, y es con ella re-materializado, devuelto a su condición de objeto fetiche. Nuestra apuesta radica en multiplicar los registros y ofrecerlos en licencia *creative commons*, que permite que sea compartida y que exige que los derivados lo sean bajo la misma condición.

Igualmente, la discusión en coloquios y debates, a veces animados por especialistas, permite otra forma de mirada analítica y deconstructiva. El análisis a posteriori de los debates (en un proceso auto-reflexivo -el análisis del análisis- que podría multiplicarse hasta el infinito) permite entender tanto la obra como su discusión en sus respectivos contextos.

2.1.1. AUTOGESTIÓN RELACIONAL Y MATERIAL

Este trabajo de investigación y el proyecto de *Las posteriores* tienen su confluencia fundamental en el interés por las formas de relación internas dentro de los colectivos artísticos. En este sentido, es fundamental nombrar al menos una de las premisas que nos planteamos a propósito del modo de relacionarnos. El *amateurismo amistoso*²⁰ es un concepto que ha salido a colación en nuestras reuniones y que, si bien no es el único, es un ejemplo que puede ayudarnos a ilustrar una manera de crear realidad mediante el replanteamiento de las formas de tratarnos.

Consideramos que, a la hora de buscar la horizontalidad en el trabajo colectivo, es importante tener en cuenta la concepción foucaultiana del poder como una relación²¹ y no como algo que pueda poseerse o detentarse. En este sentido, observamos que en el trabajo colectivo, se tiende a eliminar los “puestos de mando” cuando se busca la horizontalidad, como si la disolución de los mismos conllevara la erradicación de las relaciones de poder. Entendemos que esta actitud viene determinada, por tanto, por

²⁰ Forma de hacer que se basa en la importancia de la creatividad por delante de la obra final. No se trataría de producir malas obras desde un punto de vista formal, sino de replantear el conflicto arte-vida y rechazar aquel arte que emplea su autonomía para desentenderse social y políticamente.

Cómo nos tratamos <www.lasposteriores.wordpress.com/como-nos-tratamos/> (consulta mayo de 2014).

²¹ Foucault, Michel, *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1992.

esa concepción de que el poder reside en los cargos y no en las relaciones entre personas. Consideramos que este hecho provoca una situación conflictiva a la hora de desarrollar procesos igualitarios, que hace que, al comenzar con la disolución de los cargos, se considere que se ha solucionado la desigualdad y, a partir de ese momento, se haga caso omiso de la sintomatología de las luchas de poder dentro del colectivo.

Nuestra insistencia en el análisis de las formas de relación se basa, por tanto, en la certeza de que la ficción de la eliminación de los puestos de poder dentro de los colectivos como forma de lograr la horizontalidad, es contraproducente o, si se quiere, insuficiente²². No se trataría, en cualquier caso, de no eliminarlos, pero sí de deconstruir las relaciones de poder que se dan más allá de los títulos y de buscar la horizontalidad y la igualdad desde ahí.

En este sentido, gestionar formas de relación diferentes y continuar produciendo, haciendo obras cuyo proceso de creación sea coherente con nuestro posicionamiento y con lo que queremos transmitir o compartir en el plano simbólico, lleva tiempo. Tiempo que se traduce en dinero cuando la única forma de producir pasa por pluriemplearse. En este sentido, defendemos nuestro espacio en la producción simbólica, especialmente en femenino, porque consideramos que somos precisamente las artistas quienes acumulamos la producción artística, el trabajo remunerado y el trabajo doméstico, que aún recae especialmente sobre nosotras –aunque de manera menos visible, a través del cuidado emocional desigual de personas cercanas, por ejemplo-.

Por ello, nos planteamos la autogestión desde un punto de vista político, que cruza la posibilidad con la disponibilidad. Es decir, queriendo producir, necesitamos estar disponibles y la forma en que pensamos que podemos conseguirlo es combinando las herramientas que nos permitan mezclar la producción artística con nuestras obligacio-

²² Para más información acerca de la importancia y los modos de visibilización de las relaciones de poder dentro de colectivos que buscan la horizontalidad pueden consultarse:

Crabbé, Olivier «Mouss»; Müller Thierry y Vercauteren, David, *Micropolíticas de los grupos. Para una ecología de las prácticas colectivas*, Madrid, Traficantes de Sueños, colección Útiles, 2014. Freeman, Jo “La tiranía de la falta de estructuras” en AA.VV., *La Organización de las Asociaciones de Mujeres. La tiranía de la falta de estructuras*, Madrid, Ed. Forum de Política Feminista, 2001. Lorenzo Vila, Ana Rosa y Martínez López, Miguel Ángel, *Asambleas y reuniones. Metodologías de autoorganización*, Madrid, Traficantes de Sueños, colección Movimiento, 2001.

nes vitales²³, al mismo tiempo que prestamos atención a la forma en que se mezclan. Es decir, reflexionando en colectivo sobre cuáles son los niveles de exigencia, los límites y las tareas de cuidado mutuo y múltiple que necesitamos desempeñar para poder llevar a cabo la producción. En suma, nos parece fundamental repartirnos el trabajo teniendo en cuenta las necesidades no sólo del trabajo mismo, sino de la persona que lo desempeña, adaptarlo a nuestras vidas, pero desde lo colectivo, desde la gestión compartida que nos ayuda a reducir el peso que llevamos a nuestras espaldas. Somos conscientes del peligro de que ello nos lleve a no producir obra, lo que iría en contra de lo que sentimos como una responsabilidad social, ya que tenemos muchas herramientas que nos permiten incidir en el imaginario colectivo –en mayor o menor medida-. Sin embargo, nos planteamos que tanto puede funcionar esa función social a través de nuestras obras en el plano de la representación, como a través de nuestra forma de vivir en el plano de “lo real”. Ambas formas, además, debido a nuestra relación con prácticas de arte público y performance se mezclan constantemente.

En este complejo equilibrio, nos tranquilizamos pensando que, al fin y al cabo, lo fundamental es continuar haciéndonos preguntas y adaptar las formas de lucha a las nuevas circunstancias –como hacen las mujeres de *Precarias a la deriva* al sacar la autoconciencia a la calle-.

En los márgenes, en las lindes de la compleja situación de precariedad, es importante matizar a qué tipo de autogestión nos estamos refiriendo. Es la noción de autogestión que entendemos y defendemos desde *Las posteriores* y constituye un posicionamiento político. Para nosotras no es asunción de la precariedad, sino resistencia. El hecho de que trabajemos de manera no remunerada –por fuentes externas, al menos- no significa que no consideremos que nuestro trabajo merece retribución. Lo cual pone de nuevo en cuestión por qué tenemos que limitar nuestra disponibilidad –buscando otros empleos- para trabajar el doble, cuando estamos desarrollando una labor que consideramos importante y beneficiosa a nivel social. La cuestión sería si estamos dispuestas a dejar de hacer porque no vayamos a obtener ningún beneficio económico. Como no lo estamos, el ojo del huracán se sitúa en cómo conseguir seguir haciendo sin que nos salga muy caro, en todos los sentidos. En este sentido, el carácter colectivo de nuestro trabajo nos permite reducir su carga temporal y su densidad, no tenemos gastos, di-

²³ Anteponiendo la vida a la producción, en el sentido de hacerla amable con las necesidades, como puede ser comer o dormir, no ponernos unas limitaciones temporales radicales, como pueden ser los plazos de entrega ajustados.

gamos, espaciales, ya que no tenemos una sede, sino que nos reunimos en nuestras propias casas de manera rotatoria. Aun así, insistimos, consideramos que nuestro trabajo merece estar retribuido, lo cual nos permitiría tener más tiempo para desempeñarlo, sin necesidad de depender de fuentes de ingresos externas. La cuestión sería de dónde podría venir esa retribución. En cualquier caso, todo ello plantea contradicciones, ya que, por ejemplo, no depender económicamente de nuestro trabajo como colectivo, nos otorga licencias y tranquilidades de las que quizás no podríamos disfrutar de otro modo.

En cualquier caso, es clave matizar que nuestra colaboración se extiende mucho más allá de la adaptación a las precarias condiciones de creación actual. Consideramos que éstas vienen determinadas por una patología sistémica propia del neocapitalismo a la que no debemos adaptarnos. Nuestra forma de trabajar apunta hacia el establecimiento de dinámicas y estructuras que nos permitan ir hacia un futuro más libre, pero sobre todo generarlo aquí y ahora. A esta preocupación por el presente es precisamente a la que se refiere el término “creación de realidad”. Correspondería pues, no tanto a la generación de alternativas que sustituyan al sistema actual, sino a la construcción de otras formas de vida en sus lindes. Lo cual, a su vez, puede ir de la mano de cambios sociales y estructurales que apunten hacia el procomún. Es importante que se aprecie la matización de que nuestra actitud no es conformista, no queremos crear realidad en los límites del sistema, de la normatividad, porque consideremos que no merece la pena cambiarla, o porque lo veamos imposible. Nos interesa el término creación de realidad y su realización porque es una opción que se aplica en el presente afectando directamente a las vidas de las personas y porque responde a una forma de vida basada en la concepción del sistema actual y de los que se han llevado a cabo hasta ahora, como una propuesta metodológica incapaz de repensarse en función de las necesidades sociales y de los deseos y exigencias de las personas. También por ello podemos afirmar que no trabajamos juntos hasta que esto acabe, hasta que pase la tormenta. Trabajamos juntos porque consideramos que no hacerlo es la tormenta. En este sentido, trabajar se extiende en muchas direcciones, va mucho más allá de la práctica artística colectiva, refiriéndose a una actitud abierta, generosa, cuestionadora, horizontal, crítica e igualitaria –pero no homogeneizadora- hacia las personas en general, hacia las situaciones y los vínculos.

2.2. PUBLICACIÓN WEB COMO OBRA

El blog tiene un propósito triple. Por un lado, como es evidente, difundir el registro múltiple que vamos realizando. Por otro, funciona como un espacio público virtual en el que contextualizar nuestras prácticas y desarrollar nuestras premisas teóricas. Por último, nos permite reflexionar tanto sobre lo uno como sobre lo otro, al obligarnos a verbalizar nuestros posicionamientos. Todo ello, nos ayuda a reflexionar sobre lo que hacemos para mejorar y continuar explorando posibilidades.

En nuestro caso, proceso, materiales y reflexión son tres caras de la misma idea, ya que le damos gran importancia a las circunstancias y procesos que acompañan y condicionan la creación artística.

2.2.1. OBRA²⁴

En nuestra Web²⁵ se compilan los registros que realizamos de manera más individual, que se constituyen como fragmentos de la obra acabada, que sería la Web. En cualquier caso, en el futuro nos interesaría generar hibridaciones entre formatos e, incluso, tener tiempo para realizar algunos de esos fragmentos también de manera colectiva. Creemos que podría ayudarnos a alcanzar mayores niveles de complejidad, tanto formal como conceptual, ya que por ahora no nos hemos centrado de manera demasiado clara en la crítica. Hay cuestiones criticables, que necesitan ser pensadas, en arte de acción actual, como puede ser la imposición de una forma específica de hacer que, si bien es interesante, no debería ser la única y que nos parece algo desafectada políticamente, o quizás demasiado sutil al respecto, frente a otras formas que se acercan más a la acción directa. Consideramos que ese es también un trabajo que debemos realizar.

²⁴ En esta investigación no incluiremos imágenes dado que consideramos que la obra es suficientemente accesible. Al ser así y teniendo en cuenta la pérdida y el conflicto que supone transformar el formato para que tenga coherencia con la estructura del trabajo y con la intencionalidad de la obra, consideramos que es más interesante que la lectora o el lector, vea el trabajo en nuestra Web. Por otra parte, consideramos que, si bien es recomendable ver los resultados, no es imprescindible, por lo que, como decíamos, nos parece lícito optar por el uso de la palabra.

²⁵ Las posteriores <www.lasposteriores.wordpress.com> (consulta julio de 2014).

Como decíamos, los fragmentos que componen la obra –constituida por la Web en su conjunto-, o el total de los registros realizados a partir de una acción, son partes de un todo que se suelen realizar de manera individual pero que, en cualquier caso, se difunden bajo la firma del colectivo. En este sentido sí consideramos que es interesante mantener cierto nivel de discreción en cuanto a quién hace qué parte, si bien los nombres de las componentes del colectivo están en nuestra Web. Ese nombre compartido nos permite una mayor libertad a la hora de expresar lo que consideramos acerca de la acción que estamos viendo. Al mismo tiempo, ayuda al establecimiento de una identidad heterogénea, pero al mismo tiempo específica del colectivo.

En este sentido, tenemos muy claro el carácter procesual de nuestra obra y la mostramos conscientemente en todo momento, la compartimos a medio cocer, ya que su construcción continúa con cada documento nuevo que subimos. Podría decirse que, aunque nos conocemos y tratamos personalmente, y eso es parte fundamental de nuestro trabajo, nuestra estructura es nodal como podría serlo www.wikipedia.org. La información y el sentido se componen en un continuo proceso en el que el trabajo no termina nunca, lo cual puede ser negativo. Por ello, nos organizamos en torno a eventos finitos, y así nos quedamos sólo con el factor positivo: la idea de que siempre hay espacio para aportaciones, de que el conocimiento está en constante proceso de crecimiento.

Las obras que realizamos están en licencia *Creative Commons* –atribución, compartir igual-, lo cual permite que cualquier persona pueda utilizar nuestras obras y generar obra derivada. Siempre y cuando nos mencione y ésta se comparta bajo la misma licencia.

La obra no es, por tanto, no es propiedad exclusiva nuestra. Las obras son, además, reproducibles y carecen de original dado que incluso los dibujos se terminan por ordenador. Por lo tanto, la combinación entre los fragmentos, el desarrollo teórico y, en definitiva, todo aquello que se suba a la Web constituye, de hecho, la obra. Lo cual, por otra parte, viene a poner en cuestión la noción misma de obra de arte como algo único, original y presumiblemente acabado.

Los derechos morales²⁶ son, una cuestión diferente. En cualquier caso, abarcan menos dado que, aunque alguien “estropease” una copia de nuestra obra, el resto segui-

²⁶ “Los derechos morales del artista (artículo 14 TRLPI) son: decidir si su obra ha de ser divulgada y de qué forma; determinar si tal divulgación se hará bajo su nombre, con seudónimo o

rían intactas. Nos decantamos por licencias libres porque creemos que la cultura es de todos. Es un bien que no debe ser público ni privado, sino común. Nos interesa el concepto de procomún²⁷, que se establece en torno a la resistencia a la colonización de lugares comunes de los que quizás no éramos conscientes –como puede ser el aire-, porque nos permite ser más conscientes de la importancia de compartir. *Creative commons* es sólo una forma de hacerlo, otra es compartir las herramientas, otra generar debates en los que se inste al público a hacerse dueño del discurso del arte, a removerlo y destrozarlo si hace falta. Aunque no tenemos tanto tiempo y nos gustan demasiado otros aspectos de la vida como para dedicarnos en cuerpo y alma a probar todas las opciones imaginables, sí estamos experimentando con las que acabamos de mencionar. Son pasos hacia un mundo que deseamos –aquí sí a nivel *macropolítico*, a diferencia de la creación de realidad, que se plantea más en lo *micro*- más generoso, en que las personas consigamos *ir siendo* más conscientes de lo que somos capaces de hacer juntas.

2.2.2. LOS FORMATOS COMO HERRAMIENTAS

Queremos que la información necesaria para producir cualquier tipo de obra –o al menos el tipo de obras que nosotras producimos-, esté a disposición de quien precise esa técnica concreta. Sin embargo, nuestra estructura no responde a un libro de instrucciones, sino que también atiende al porqué del uso de ésta. Es decir, qué conseguimos con esa técnica concreta. Un ejemplo podría ser el uso que hacemos del *gif* que,

anónimamente; exigir el reconocimiento de su condición de autor de la obra; exigir el respeto a la integridad de la obra e impedir cualquier transformación; modificar la obra respetando los derechos adquiridos por terceros; y acceder al ejemplar único o raro cuando se halle en poder de un tercero, para ejercer su derecho de divulgación o cualquier otro que le corresponda.” Extraído del Decálogo de buenas prácticas profesionales en las artes visuales. Aprobado por la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales (UAAV), en 2006.

²⁷ “esta noción de *procomún* (...) se aplica inicialmente a aquello que, siendo de todos, no pertenece a nadie, como el aire, el agua, los bosques, el acervo cultural, la secuencia del genoma humano y otros concepto generales sin los cuales la vida sería imposible. (...) No obstante, si nos sentimos semánticamente generosas y queremos abarcar una realidad que de otra manera permanecería innominable, podremos decir que el procomún corresponde a determinados bienes y recursos de utilidad pública, utilizados, gestionados y producidos de forma compartida. Esta noción es la que resulta clave para diferenciar el régimen de lo privado y/o lo público (...)”. Miquel Bartual, María José, *De la autoformación como práctica instituyente en las metrópolis postfordistas*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2013, p. 134. La cultura es uno de estos bienes y consideramos que las obras que producimos deben estar a disposición de todos, por ello las compartimos con licencias libres.

como técnica, permite despojar a cualquier acontecimiento del halo sacro que, con frecuencia, ostenta cierto tipo de performance.

No escondemos nuestros trucos. No tratamos de fingir que somos algo distinto de lo que somos. Ni como colectivo ni individualmente somos, por tanto, magos. Si acaso brujas modestas, en la consideración de Silvia Federici²⁸, intentando mantener ciertos saberes basados en la experiencia, en la carne y la tierra, en la legitimidad auto-otorgada del conocimiento situado, que considera la subjetividad como un Bien y no como un obstáculo que le reste legitimidad.²⁹

Podríamos, por tanto, afirmar que no destacamos ni queremos destacar por nuestro virtuosismo. No partimos desde una posición que podría considerarse la base del artista como genio: su superioridad moral, que arranca de la idea de que tiene claves divinas, frente al público profano, que en teoría nada sabe y el crítico que igualmente, es incapaz de comprender el avance del arte en tiempo real. Nuestra forma de trabajar no tiene secretos, en tanto tratamos de explicar el proceso de trabajo de manera pública en nuestra Web, desde el momento mismo de comienzo de la gestación de las ideas. Es cierto que el virtuosismo, en el sentido de conocimiento del material y capacidad para trabajarlo varía de una persona a otra y de un momento a otro de su vida, pero no se trataría tanto de conseguir que todas las personas fueran expertas en cada una de las disciplinas que utilizamos, ni siquiera en la concreción de nuestras técnicas, que son formas específicas de trabajo con esa disciplina; sino de poner a disposición de cualquiera la información necesaria para llevar a cabo ese trabajo creativo concreto. Con intención de que, esa nueva dimensión que el conocimiento del mecanismo interior del juguete, digamos permite, sirva al usuario para ampliar su visión de lo posible. Se trataría de un *cómo se hace* que se materializa en cierto modo en la descripción de

²⁸ Ver, Federici, Silvia, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, en Traficantes de Sueños, 2010, Madrid. Primera edición, en lengua inglesa, Autonomedia, 2004. Este libro se encuentra licenciado en *creative commons* y puede descargarse de forma gratuita a través de Traficantes de sueños en el siguiente enlace de descarga (consulta 23 de mayo 2014):

http://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Caliban_y_la_bruja-Traficantes_de_Sueños.pdf

²⁹ Para un análisis más extenso de la importancia de la producción de conocimiento situado y subjetivo a partir de la práctica, ver: *Prólogo* de Malo de Molina, Marta, al libro *Nociones Comunes. Experiencias y ensayos entre la investigación y la militancia*. Varios autores. En Traficantes de Sueños, 2004, Madrid.

Licenciado en *creative commons*, descargable en (consulta 23 de mayo 2014):

http://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Nociones_comunes-Traficantes_de_Sueños.pdf

las herramientas, pero que tiene especial importancia en el fanzine del que hablaremos más adelante.

Por otra parte, no quisiéramos dar a entender que tenemos las claves de la práctica artística y nos disponemos a compartirlas. Eso nos colocaría en una posición de poder que nos provoca incomodidad, suponiendo una gran contradicción con nuestros principios, y que, por tanto, no nos interesa. La idea sería más bien mostrar una posibilidad, contribuir con nuestro trabajo al ejercicio de destripar el arte, el proceso creativo, y desprestigiarlos de una vez por todas, bajarlos del pedestal que consideramos que no es positivo para nadie o, al menos, para nadie que crea en el procomún y lo defiende.

La aportación que hacemos es modesta y no podemos saber el impacto que puede tener, aunque lo suponemos pequeño. Sin embargo, por nuestra parte, la creación de realidad para nuestras vidas, de espacios disidentes desde los que pensar y hacer, no buscando exactamente alternativas globales, sino buscando vivir directamente de otra manera es, en parte, suficiente. Lo cual, por supuesto, no nos exime de sentirnos responsables de compartir lo que aprendemos.

Los formatos que hemos empleado hasta el momento son: descripción densa, dibujo, fotografía de larga exposición, *gif*, mapas, narración libre, sonido, taumátropos, vídeo y, por supuesto, lectura y escritura colectivas con público, artistas y miembros de la organización de los eventos. Las explicaciones de estos formatos o herramientas están disponibles en la Web.³⁰

Por tanto, nos situamos en un lugar claramente opuesto a esta visión única del mundo, apostando por la libre circulación del conocimiento de y sobre la imagen, así como de todas aquellas herramientas que puedan ayudar a crear realidad. Tal y como reza el título de esta investigación, la creación de realidad dentro de la práctica artística colectiva es posible. Pero nada más lejos de nuestra intención, que insinuar que ésta es la única vía para generarla. La realidad la construimos todas las personas o, mejor dicho, deberíamos construirla todas de manera consciente, ejerciendo el poder común que otorga la interrelación igualitaria. En cualquier caso, es importante que no nos quedemos en lo utópico y “biensoante” de la afirmación.

³⁰ *Sobre nuestros formatos* <www.lasposteriores.wordpress.com/sobre-nuestros-formatos/> (consulta julio de 2014).

2.2.3. APOSTAR POR LA ESFERA PÚBLICA³¹

En general, la performance se suele realizar en un espacio “público”, ante un “público” avisado o no, generalmente en eventos “publicitados”... Pese a ello, su carácter efímero la convierte en pasto del olvido: una acción es un gesto que se agota en sí mismo; los encuentros y festivales no se preocupan por generar un material que permita la “rentabilidad” intelectual del mismo, salvo, a veces, catálogos que no aportan nada (la nota biográfica del artista y textos superficiales para engrosar currículos) o grabaciones que transforman el «medio cálido» que es la performance en el medio más «frío» que se pueda imaginar. Por otra parte, es común que las acciones se registren abundantemente en foto y vídeo, pero estos documentos amateurs suelen acabar en colecciones “privadas”, muchas veces sin volver a merecer ninguna atención. Es decir, que pese al uso excesivo de la palabra “público”, las acciones no llegan a producir o a instalarse en una «esfera pública», ni siquiera a proveerse de medios para que esto sea posible en algún momento.

Sin embargo, el arte sólo es una parte, un extremo de un proceso comunicativo que adquiere sentido cuando se produce «esfera pública», cuando entra en juego en el ámbito público, social, y es sometido a una mirada crítica, analítica, cuando se instala en un discurso público mayor, capaz de generar diálogo. Las performances «de calle», por ejemplo, a menudo adquieren sentido no en el momento de su ejecución, ante un observador que quizás no está avisado, sino cuando su propuesta es asumida como parte del campo artístico, político, filosófico, antropológico, etc. Para ello se necesita que la acción perdure, devenga texto, discurso, se instale en un contexto. Una buena ayuda es que perdure su memoria públicamente, dialógicamente: es lo que intentamos hacer en la Web. En ella, a su vez, nuestras palabras constituyen un registro.

La grandísima mayoría de trabajos de acción que se hacen en encuentros, festivales y programaciones se desvanecen sin llegar a producir esfera pública. El nuestro es un medio a reinventar, que casi siempre adquiere su sentido político como ruido de fondo, como un murmullo sordo. Esto niega la función de las acciones singulares, que, perdi-

³¹ Los apartados 2.2.3. *Apostar por la esfera pública*, 2.2.4. *Tácticas I: qué hacemos* y 2.2.5. *Tácticas II: cómo lo hacemos*, se han extraído de la Web y pueden consultarse en ella. Si hemos decidido incluirlos es porque en este proyecto es fundamental la construcción colectiva del relato sobre nuestro propio trabajo. Por lo que consideramos que carecería de sentido volver a narrar de manera individual lo que se ha construido colectivamente.

da su función pública, pasan a instalarse en el ámbito de la cultura privada, individualista o incluso terapéutica.

Por todo ello, trabajamos en la ampliación de la esfera pública, especialmente a través dinámicas de lectura y escritura colectiva, pero también al compartir nuestra visión sobre el arte de acción, generando nuestro propio hueco, un espacio desde el que poder compartir lo que hacemos e invitar a otras personas a hacer, a opinar, a pensar y a disfrutar a nuestro lado. No queremos que haya un juicio cerrado. Creemos en la negociación del sentido en colectivo, con el público, con los y las artistas, y con quien detente la posición “experta”.

2.2.4. TÁCTICAS I: QUÉ HACEMOS

Aunque somos reticentes ante la palabra “táctica”, especialmente por su procedencia militar, en este caso nos resulta útil para aclarar cuáles son los medios que empleamos para conseguir esa incidencia sobre la esfera pública que tanto nos interesa. Por ahora, llamémoslas “tácticas” o “modos de hacer”.

Algunas de estas tácticas³², que presentaremos aquí confrontadas con la estrategia a que cada una de ellas se enfrenta, son:

El registro múltiple es, suponemos, una especie de táctica que engloba muchas de las que se tratarán a continuación. Éstas ayudarán a comprender qué tipo de registro realizamos y por qué lo hacemos así. Por ahora, baste decir que empleamos el registro múltiple como formato, que se caracteriza por su exceso, su brevedad, la posibilidad de remix (licencia *Creative Commons*), su intención artística y el uso del humor, entre otros. Para cuya realización empleamos la autoría y la identidad múltiples.

³² “Llamo *estrategia* al cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) resulta aislable. (...) En relación con las estrategias (...), llamo *táctica* a la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. (...) Este no lugar le permite, sin duda, la movilidad, pero con una docilidad respecto a los azares del tiempo, para tomar al vuelo las posibilidades que ofrece el instante. Necesita utilizar, vigilante, las fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario”. Certeau, Michel De, *La invención de lo cotidiano 1: Artes de hacer*, México, D.F; Universidad Iberoamericana, 2000, pp. 42-43.

También trabajamos **la lectura y la escritura colectiva de performance**. Son otros formatos que nos permiten abordar el análisis y el debate de forma compartida y constructiva. Nos sirven como *performers* y como generadoras de registro. Se trata, por tanto, de pensar la performance y de hacerlo en compañía, con intención de generar debate y crítica.

Hemos experimentado la lectura colectiva –con público y *performers*- en *Farts'14. Performance i altres festivals* e *Hilo performático*.

2.2.5. TÁCTICAS II: CÓMO LO HACEMOS

A continuación, haremos un breve acercamiento a las tácticas que empleamos, siempre en relación a las características de la documentación habitual del arte de acción que nos interesa subvertir.

La táctica del exceso (de registro múltiple) frente a la estrategia de la seriedad y la importancia de que el registro limitado a vídeo y foto “salga bien”. Considerando que, en una acción, un registro del tipo que sea nunca podrá alcanzarla, ni tiene por qué hacerlo y, en función de esta estrategia, vídeo y foto, se traducen en documentos “fiables” que son por tanto “vendibles” sin que la acción pierda, en teoría, demasiado. El exceso, por tanto, se basa en el desbordamiento del “stock de registros” del arte de acción.

Nos interesa pensar la acción como un punto de partida desde el que se pueden desarrollar todo tipo de propuestas. El exceso va más allá de nuestras expectativas porque se aleja de lo que somos capaces de calcular y, por tanto, controlar. No nos cuesta reconocer que el despliegue, tanto humano como instrumental, así como la multiplicidad de formatos, es excesivo. Aunque hemos de reconocer que nos gustaría que lo fuese aún más. Pretende rebosar los límites de lo razonable. Es, por así decirlo, una forma de cubrir el acontecimiento que va más allá del acontecimiento mismo, que lo sobrepasa al multiplicar sus estrategias de replicación.

La táctica de la licencia *Creative Commons* Atribución – Compartir igual. Frente a la estrategia de tener una documentación cerrada que no puede editarse, ni descargarse, ni utilizarse para nada y que, una vez más, contribuye a la sacralización.

La táctica de la brevedad (*gifs*, vídeos de pocos minutos, etcétera) frente al material largo y denso que suele documentar las acciones y que les imbuje una seriedad cuasi mística que aleja a la performance de su público. Si bien el espectador riguroso puede intentar, (también nosotros lo hacemos) “ponerse en situación” viendo el vídeo completo de una acción larga, empaparse de su contexto, relajar la mente, armarse de paciencia; hay otro público (muchas veces nos incluimos en él) que no quiere o no puede hacer ese esfuerzo por algo que, al fin y al cabo, es mero documento sin pretensión artística (en el 99% de los casos).

La intención artística como forma de **revitalizar tanto la acción como el documento**. La acción parte de una intención artística que continúa en el registro que hacemos de ella, de este modo, la creación no se para, el conocimiento sigue creciendo y la subjetividad se hace compleja, y se comparte.

La táctica del humor, del mismo modo que muchas de las anteriores, nos ayuda a desacralizar y desmitificar. Acerca al espectador a la acción desde un punto de vista diferente y posiblemente más cercano, aunque entendemos que eso depende en gran medida de la persona que lo ve. Por otra parte, el humor, incide sobre una cuestión candente en el arte de acción: la susceptibilidad de los/las *performers*, que evidentemente va ligada al nivel de “implicación” o “exposición” que tienen algunas acciones, pero también a un alto grado de inseguridad y a la costumbre de recibir sólo palmaditas en la espalda o absoluta indiferencia por parte de la crítica (profesional o *amateur*). Nuestra intención no es herir a nadie, por supuesto, pero sabemos que es importante que la crítica se acerque a este tipo de trabajos. En este sentido “quitarle hierro” al “acontecimiento” puede resultar de gran ayuda. Queremos que *performers*, bailarines/as, poetas múltiples, rían un rato con nosotras. Abrir la caja de Pandora de la opinión simpática pero sincera e informada. Nos gusta la performance y necesitamos que se admita que hay acciones muy malas y que, mientras consideremos políticamente incorrecto dar una opinión desfavorable (preferiblemente constructiva), muchos/as *performers* van a seguir en esa dirección. No nos consideramos omnipotentes ni tenemos pretensión de serlo pero sí, admitámoslo, hemos visto, hemos hecho y tenemos criterio para opinar.

La táctica de la autoría múltiple para restarle importancia a nuestros fallos y compartir nuestros aciertos. En contraste con la autoría individual de registro, que conlleva una responsabilidad debido a que sólo se suele tener una oportunidad para recoger la acción en el formato que sea. Al tener mucho material, tenemos libertad de no ser fie-

les a la realidad e incluso de hacer registros tan desastrosos que acaben en un cajón. Las chapuzas en ocasiones nos gustan. En cualquier caso no tenemos pretensión de fidelidad. Somos poliamorosas y ser fieles a la “Verdad” de la acción no va con nuestra forma de ser.

La táctica del nombre compartido / firma compartida supone una capa de invisibilidad que nos libera desde un punto de vista más “moral”. Hemos elegido que las piezas aparezcan bajo el nombre de *Las posteriores* independientemente de quién la haya realizado, lo cual implica que, en caso de que alguna pieza sea “molesta” para alguien, tenemos responsabilidad compartida, libertad compartida. Aquí el respeto se sobreentiende.

La táctica de la lectura y la escritura colectivas frente a la falta de *feedback* que rodea al arte de acción. Las felicitaciones acríticas, el silencio total y las críticas especializadas, nos parecen insuficientes, queremos que la crítica se dé en un contexto en que cualquier persona pueda aportar algo, independientemente de su conocimiento del arte de acción. Se trataría de trabajar con el carácter variable de los roles dentro de la tríada artista-crítico-público, para así establecer un diálogo entre iguales, en el que la “dignidad” de unos y de otros no esté en entredicho. Trabajamos, por tanto, con el público creando dinámicas de debate que ayudan a establecer las condiciones de posibilidad para que quien no sabe empiece a saber, y quien sabe siga aprendiendo, especialmente de aquellos que casi no saben o saben menos.

La desmitificación del colectivo artístico es una parte del proyecto que requiere bastante tiempo de trabajo compartido, porque parte de problematizar y compartir el devenir de nuestra relación como colectivo. En este punto, nos interesan las dinámicas, las manías, las tendencias que se desarrollan a partir de nuestro quehacer y que nos muestran los conflictos y las dificultades de trabajar juntos, no sólo las ventajas que suelen mostrarse en el “quiénes somos” de los colectivos. Por tanto, aunque esta parte requiere más tiempo y empeño, adelantamos que la aplicación extendida de nuestra noción de creación colectiva, se desarrollará en la sección *Cómo nos tratamos*.

La desmitificación del artista individual. Empezaremos diciendo que somos *posteriores*. Es decir, nos situamos bajo un único nombre. Y, sin embargo, no buscamos un estilo propio ni un alto grado de coherencia. Si bien todos nuestros textos se caracterizan por tener letras y, eventualmente, palabras, nuestra forma de escribir varía tanto que en ocasiones ni siquiera está claro si está escribiendo la misma persona. En res-

puesta a esta pregunta... a veces sí, otras no. Sabemos que no es suficiente para conseguir la “desmitificación del artista individual”, que es un término bastante rimbombante, pero es un comienzo. Por otra parte, hay tantos trabajos que tratan este tema, que haríamos bien en buscarlos, copiarlos y pegarlos.

2.3. CONTINUIDAD

En conversaciones recientes nos venimos planteando varias cuestiones acerca del estado actual del colectivo. Algunas de ellas se recogen en este apartado y están directamente relacionadas con la responsabilidad o las obligaciones que tenemos (o quizás no) respecto a las acciones que registramos, a la historia de la performance e, incluso, al arte de acción en sí mismo. Nos planteamos qué tipo de obras estamos produciendo, si lo estamos haciendo en las condiciones que nos gustaría y si centrarnos únicamente en el registro múltiple –debate, etc- de aquello que puede situarse dentro del arte de acción, puede estar resultando limitador.

Uno de los puntos que hemos ido extrayendo de estos debates es que nuestros niveles de implicación y nuestros intereses teóricos son diversos. Queremos que siga siendo así, por lo que estamos buscando la manera de compaginarlos. En este momento, estamos cerrando una primera parte de nuestro trabajo como colectivo. La mayoría llevamos trabajando juntos casi dos años, como *El col·lectibo*, pero como *Las posterioris* –se suman algunas personas más- cumplimos ahora un año. En este tiempo hemos desarrollado solamente registros y debates relacionados con el arte de acción en los festivales *Incubarte 6*, *Hilo performático* y *Farts'14* –organizado por *El col·lectibo*, y en algunas convocatorias sueltas. Sin embargo, ahora nos planteamos cambiar nuestro objeto de trabajo, es decir, salir del arte de acción y emplear el registro como elemento deslegitimador y el cuestionamiento de las relaciones de poder que provoca el debate, para analizar otras formas de acción, como pueden ser actos políticos y religiosos. Consideramos que puede ser interesante desde el punto de vista de la crítica.

2.3.1. SOBRE NUESTRO FANZINE

En este punto de transición, nos interesa generar una pequeña autoedición, un fanzine que nos permita dejar constancia del trabajo que hemos realizado en un formato diferente al blog, que entrará en otros circuitos. De algún modo es una carta de presentación y, al mismo tiempo, una herramienta que podrá servir para que otras personas utilicen nuestros formatos e ideas, si es que están interesadas en ellas. Si no, simplemente para que las conozcan.

Esta pequeña autoedición, será un fanzine que tratará el origen del colectivo, los experimentos metodológicos y las técnicas que hemos ido utilizando –y que utilicemos hasta su edición-. Nos interesa experimentar con este formato como manera de aumentar la difusión de nuestras propuestas, pero también como reto, ya que pensamos que en nuestro trabajo una de las fricciones clave entre la teoría y la práctica, es decir, entre lo que nos proponemos y lo que conseguimos hacer, es precisamente la cuestión del formato. La forma en que materializamos el trabajo tiene especial importancia al trabajar con un tipo de obra que no tiene original y que debe continuar a disposición de cualquiera. Igualmente, a la hora de plantearnos qué tipo de obra estamos produciendo y si lo fundamental es ésta o sus condiciones de producción y las metodologías que la han hecho posible. En este sentido, el fanzine nos permite incluir tanto unas como otras y fundirlas de una manera diferente a la de la Web. Su calidad de objeto tiene además un carácter historicista que enriquece nuestra práctica en el sentido de que nos dota de legitimidad para sostener nuestras teorías, enraizadas en un *hacer* situado, subjetivo y, por tanto, político.

II. RECURSOS DE ANÁLISIS:

CAPÍTULO 3. DESMITIFICACIÓN DEL ARTISTA GENIO

En el presente capítulo se analizan algunas de las características principales de la construcción del mito del artista como genio y, a su vez, se comparan con categorizaciones más actuales del papel del artista y con el punto de vista de *Las posteriores*, cuando ello resulta necesario.

3.0. INTRODUCCIÓN: EL ARTISTA³³ COMO MITO

Nos interesa destacar que la decisión de seleccionar *La leyenda del artista*³⁴ como referente fundamental de este capítulo, radica en un interés por la biografía. Partimos de ella, sin presuponerla objetiva sino generadora del relato del genio, del mito. No nos interesa, por tanto, la veracidad de los acontecimientos que se narran en las biografías, sino la capacidad de éstas para modelar la Historia en mayúsculas. Consideramos que para los objetivos de esta investigación, el tipo de vida que hayan llevado los artistas a lo largo de los siglos es anecdótico.

Sin embargo, hemos considerado importante contrastar esa visión mitificada con los postulados de Suzanne Lacy³⁵, porque somos conscientes de que la figura del artista encarna actualmente diversos papeles que se están problematizando o, al menos, catalogando y analizando. Las figuras del y la artista experimentador/a, informador/a, analista y activista, nos servirán de puente entre el mito y la actualidad.

Por otro lado, en este capítulo, situamos algunas de las prácticas de nuestro colectivo en relación a relatos históricos del artista como mito, lo cual nos ayuda a relacionarnos con el discurso hegemónico en relación a la identidad del artista, su relación con el mundo del arte y con su propia obra. Ello porque consideramos que, dado el carácter individual de las figuras de Lacy, su análisis se aparta en gran medida de nuestra práctica y, por tanto, debemos apuntar cuestiones que van más allá de sus categorías lograr posicionarnos de manera diáfana.

³³ A lo largo de este capítulo, en ocasiones nos referiremos al artista en masculino. Ello no significa que no seamos conscientes de que no incluye a las mujeres sino todo lo contrario, nuestra intención es evidenciar que el mito del genio es eminentemente masculino.

³⁴ Kris, Ernst; Kurz, Otto, *La leyenda del artista*, 6ª ed. Madrid, Cátedra, 2010.

³⁵ Blanco, Paloma, "Explorando el terreno", en BLANCO, Paloma (ed.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.

3.0.1. LAS POSTERIORIS Y EL GENIO

A modo de aclaración previa que deseáramos que fuera tenida en cuenta a lo largo de la lectura de este capítulo, nos gustaría anotar que, el enfoque que tomamos respecto de la figura del artista, así como de su posición y responsabilidad social, es radicalmente distinto del de quienes defienden al genio como modelo deseable.

En primer lugar, porque nos relacionamos con el poder de un modo completamente diferente. Somos la mayoría mujeres por lo que, directamente, la *Leyenda del artista*, así como las biografías en las que se basa no se dirigen ni se refieren a nosotras, nos ignoran e invisibilizan de manera sistemática. Procuramos trabajar de manera igualitaria, construyendo relaciones internas conscientes, que ensayamos como formas de estructuración social deseable.

Nuestra inspiración no es divina y el conocimiento que generamos es terrenal, cárnico, subjetivo, situado, compartido y para compartir. Apostamos por la autoría colectiva, utilizando un nombre compartido³⁶ y ponemos nuestro trabajo tanto metodológico como objetual en las manos de quien quiera jugar con él, mediante licencias libres. Igualmente, generamos nuestro propio ámbito de exposición, nuestra pequeña aportación a la esfera pública.

En definitiva, nos situamos en las antípodas de la concepción del artista como genio. Es por ello que consideramos fundamental partir de ella, nos interesa conocer, verbalizar y situar el proceso histórico en que nos movemos, nuestra posición en él y las herencias que inevitablemente tenemos.³⁷ Una de esas herencias, que consideramos que es importante evidenciar por lo peligrosa que resulta a la hora de hablar de democratización de la creación, es la idea de que no se puede aprender a hacer arte. Es decir, la consideración del genio implica un talento que es innato y en el que se basa

³⁶ El concepto de nombre compartido / firma compartida, que se ha desarrollado más ampliamente en el capítulo dos, de presentación del colectivo *Las posteriores*, hace referencia a nuestra relación con la autoría y al uso del pseudónimo *Las posteriores* para firmar nuestra obra, independientemente quien sea el autor o autora material de la pieza, en el caso de que no se haya realizado de manera colectiva. Consideramos que a través de ese uso del nombre, generamos una identidad de colectivo, que es variable, dado que resulta de la combinación de nuestras identidades, que igualmente se desplazan a cada momento.

³⁷ Nuestra relación con la autoría, con el nombre compartido, la horizontalidad o la esfera pública se analizan con más profundidad y extensión en el capítulo dedicado a nuestra presentación como colectivo. Considerábamos importante apuntarlo brevemente en este punto para facilitar la comprensión de nuestro punto de vista.

la superioridad del artista y de su obra respecto del resto de personas. Esta consideración no sólo no nos interesa, sino que entendemos que a lo largo de la historia, ha servido sistemáticamente para negar a las personas su capacidad para generar sus propios relatos y, en definitiva, pensar otros mundos posibles.

Consideramos, en cualquier caso, que en el fondo toda autoría es compartida, ya que es imposible generar un punto de vista objetivo desde el que realizar un análisis o una aportación artística dirigida al resto del mundo. Por lo tanto, evidenciar este desarrollo colectivo nos parece especialmente importante, ya que se pone sobre la mesa cuestiones como la necesidad de dialogar para producir un trabajo compartido, de traducir al lenguaje hablado aquello que en el mito del genio se entendería como inspiración divina y, si la inspiración divina puede traducirse, entonces deja de serlo, porque se hace inteligible para cualquiera.

Nos parece pertinente aclarar, igualmente, que si bien consideramos interesantes las figuras que plantea Lacy, echamos en falta la consideración de la creación artística colectiva. Encontramos que su punto de vista se centra demasiado en el artista individual, un modelo que consideramos caduco.

3.1. LA IDENTIDAD DEL ARTISTA

De las cuatro figuras que plantea Lacy –entre las que los y las artistas nos moveríamos en función de las circunstancias y la ocasión-, nos interesa comenzar con el artista experimentador. El cual, según la autora, se basa en su propia experiencia subjetiva para generar un objeto visual que la representa. La subjetividad se plantearía en este caso como fundamental para el arte, en relación a la capacidad del artista para presentar un informe que procede de su propia interioridad. Es decir, estaría prestando al mundo un servicio que se materializaría en empatía. Al compartir la experiencia privada, estaría instando a otras personas a empatizar con ella.³⁸ Por supuesto, en tanto a la subjetividad, como bien señala Paloma Blanco, desde el feminismo se ha insistido en las profundas implicaciones sociales de *la experiencia individual*.³⁹

En este sentido, podríamos enlazar directamente la figura del artista como experimentador, con el mito del genio, que crea como forma de expresión personal.

Partiendo del análisis que Kris y Kurz hacen de las biografías, podemos anotar que, a partir del Renacimiento y en adelante, la obra se entiende como expresión del «alma» del artista. Teorías platónicas y neoplatónicas de la creatividad –también en el Renacimiento- hablan de una voz interior que sólo escucha el artista.⁴⁰ Se ensimisma para crear.⁴¹

Lo que nos interesa destacar de la relación entre el artista experimentador y el genio, es la importancia de la experiencia individual y la búsqueda de su expresión. Desde este punto de vista, podríamos deducir que lo que se le ofrece al público, es un producto cerrado que puede admitir su parcialidad o pretender neutralidad, pero que al fin y al cabo, el uso que se está haciendo de la posición –privilegiada- del artista tiene como finalidad la expresión de su individualidad. La obra, por tanto, contribuye directamente a forjar la identidad del artista, al igual que en el caso del genio. La responsabilidad social del/la artista se diluye, ya que sus capacidades de creación de imaginario están al servicio únicamente de sus propios deseos de autoexpresión.

Lo que por supuesto no significa que, en la práctica, estas personas no sientan que tienen una responsabilidad social que podría consistir, por ejemplo, en transmitir su

³⁸ Blanco, Paloma, *Op. Cit.*, p. 33.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Kris & Kurz, *Op. Cit.*, p. 108.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 109 - 110.

técnica. Aquí se situaría un punto importante: si el arte puede o no enseñarse y si todas las personas deben aprenderlo.⁴²

Continuando con la aplicación específica al genio de la posibilidad o no del aprendizaje del arte, es importante considerar que la actitud de superioridad moral no se entiende si no se tiene en cuenta la asunción de que las personas que producen arte son portadoras de la exclusividad creadora. Al menos desde nuestro punto de vista, esta forma de entender el papel del artista basa y mantiene su autoconsideración y su identidad en la exclusividad sobre la producción. Serían las únicas personas capaces de generar arte y de trabajar con lo simbólico, por eso *son* tan importantes. Es decir, esta actitud se corresponde al pie de la letra con el mito de genio masculino, aunque en la actualidad el perfil de artista de éxito haya cambiado sutilmente, el genio masculino mantiene su vigencia. La identidad como artista se entrecruza en el genio, por tanto, con la identidad masculina.

Volviendo ahora a Kris y Kurz, podemos afirmar que es fundamental y evidente que la actividad creativa tiene un gran papel en la construcción de la identidad del artista, independientemente del resultado formal o temático de ésta.⁴³ Por otra parte, continúan anotando que esta actitud con respecto a la obra cuando se le concede un poder dramáticamente importante en la construcción y el mantenimiento de la identidad del artista, podría extrapolarse a todos los creadores –insistimos aquí en que se refieren a los creadores en masculino, ignorando a las creadoras-. En este sentido, el fracaso como artista podría equipararse a su propia muerte.⁴⁴

En este punto, nos parecía interesante poner en relación esta idea con la defensa de la fusión –o máxima cercanía- entre el arte y la vida que se ha defendido, y se sigue defendiendo en la actualidad, y la relación de dependencia agresiva arte-vida que se plantea desde esta idea de genio. La intención de esta comparación es doble, por un lado, nos parece importante enlazar los hilos que se balancean a poca distancia, ya que no hacerlo supondría ignorar relaciones que pueden tener consecuencias imprevisibles si no se tienen en cuenta. Por otro lado, en esta línea nos resulta útil para conti-

⁴² Nos extenderemos en este punto en el capítulo cuatro, *Democratización de la creación*, aunque no desde el punto de vista del genio, sino del nuestro propio en base al pensamiento de Eisner.

⁴³ Kris & Kurz, *Op. Cit.*, p. 107.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 111.

nuar con el lento proceso de situar detalles importantes de algunos de nuestros planeamientos, tanto a nivel colectivo como personal, respecto a la vida y al arte.

Decir, en primer lugar, que la defensa que se hace de la unión entre la vida y el arte, se ha trabajado de manera especialmente visible desde la performance, aunque por supuesto no exclusivamente, también desde el teatro, la danza, la música, la poesía y, en general, desde todas las artes que se han situado de cierta manera con respecto a, entre otras cosas, el estatus del artista. Esta forma de abordar la práctica artística, al menos desde nuestro punto de vista, necesita ir acompañada de la consideración de que cualquiera que lo desee puede ser artista y de que, por tanto, las cuestiones técnicas referidas a lo más mundano y práctico de la creación simbólica deben enseñarse / aprenderse. Es decir, deben estar al alcance de todas las personas. Es evidente que este punto de vista no está presente cuando se habla de la unión arte-vida en el genio.

Igualmente, diferenciar que, si en el caso del genio la vida está supeditada al arte, en el que presentamos como contraste, el arte estaría supeditado a la vida, contaminándola, elevándola en cierto modo de categoría, haciéndola más compleja y, por tanto, más susceptible de ser una fuente de conocimiento, conciencia crítica o complejidad. Esto se refleja en la frecuencia de anécdotas referidas a artistas que pasan temporadas sin atender a sus necesidades vitales básicas –comer y dormir, entre otras- para atender a la creación de una obra. Así como en la relación directa que se establece, al menos en las biografías, entre el fracaso en lo creativo y el suicidio, metafórico o real. Su vida no es, por tanto, arte. El arte es, por el contrario, su vida. Consideramos que esta diferencia, es clave a la hora de comprender el porqué de la susceptibilidad del artista genio, que también aparece de manera relevante en *La leyenda del artista* y que trataremos un poco más adelante.

Anotar por último como clave y aclaración a este punto, que, si tal y como dicen Kris y Kurz, esta relación entre el artista y la obra basada en su peculiar concepción de la combinación arte-vida, pudiera extrapolarse a cualquier creador o creadora, sería importante considerar lo siguiente: a la hora de defender que todas podemos crear, habría que añadir, a la reflexión y a la práctica, que este ideal no es deseable ni sostenible si nuestra identidad descansa sobre la idea de éxito individualista que acompaña al genio. Es imprescindible partir de una disolución del ego y una insistencia en el Bien Común, en la aportación y la generación compartida. No se trata, por tanto, de establecer leyes de libre competencia y abrir así la puerta a una nueva rivalidad basada la *construcción de uno mismo*, que “libera” al Estado de la responsabilidad

en el bienestar de los individuos. Esa ficción de empoderamiento neoliberal no nos interesa. Aquí la noción de que todas somos capaces de crear se aleja de la aceptación de la ley del más fuerte, para acercarse a la búsqueda del procomún. El reconocimiento y el ejercicio de las capacidades humanas genera derechos. El derecho a acceder a herramientas de construcción de imaginario, por ejemplo, como vía emancipación y autoestima que, atravesado por una responsabilidad social compartida y por la apreciación de los lazos interpersonales, constituye un paso de gigante hacia la construcción de un mundo más horizontal e igualitario.

La conexión que Lacy hace entre el arte y la vida se aleja igualmente de la que exponen las biografías analizadas por Kris y Kurz. Siempre desde un punto de vista infinitamente más amplio respecto de la consideración de la obra de arte y del productor cultural, Lacy introduce dentro de sus figuras, no sólo al artista-informador, que ya, a diferencia del experimentador, recoge información de manera consciente para ponerla a disposición de otras personas, sino también al artista analista, que arroja una visión crítica sobre esta información, y al artista activista, que actúa conforme a ella en pro de cambios sociales reales.

Nos interesa especialmente la posición del/la artista activista, ya que consideramos que *Las posteriores* entramos en ella. En palabras de Paloma Blanco, el artista activista debe,

“actuar en colaboración con la gente y, partir de la comprensión de los sistemas y las instituciones sociales. Debe aprender prácticas completamente nuevas: cómo colaborar, cómo desarrollar públicos específicos y de múltiples estratos, cómo cruzar hacia otras disciplinas, cómo elegir emplazamientos que resuenen con un significado público y cómo clarificar el simbolismo visual y el proceso a gente no educada en arte.”⁴⁵

Lo único que añadiríamos a esta definición para situarnos más cómodamente en ella, sería la responsabilidad social no sólo de clarificar el simbolismo visual, sino de compartir y facilitar las herramientas que ayuden a que todas las personas seamos capaces de trabajar con la imagen o, al menos, de comprenderla sin necesidad de que nadie nos la clarifique. Por supuesto, la claridad puede ser importante, pero ayudar – dentro de nuestras posibilidades como colectivo- a comprender la complejidad nos parece más interesante.

⁴⁵ Blanco, Paloma, *Op. Cit.*, p. 35.

Una de las diferencias clave entre las figuras de Lacy y el mito que analizan Kris y Kurz, es que ella no se refiere al talento ni al virtuosismo del artista. Podríamos deducir que cuanto más virtuoso sea el o la artista, con mayor eficacia logrará desarrollar la relación de empatía, pero no hace alusión a que dicha capacidad forme parte, en modo alguno, de la esencia personal del artista. En otras palabras, Lacy no menciona el talento como característica del o la artista y, por tanto, no se pronuncia de manera clara en relación a si el arte puede enseñarse. Si bien podemos entender que su punto de vista es que sí puede hacerse. Este es, como decíamos, uno de los puntos claros de diferenciación, ya que, en relación al talento, a su significación y descubrimiento, los autores citan a Durin y a Plinio, quienes reflejaron en las biografías de artistas como Lisipo, las características básicas de los primeros pasos de artista genio en la vida y en el arte. Su niñez se caracterizaría por la genialidad, -de lo que deducimos que sus capacidades se plantean como innatas- ya fuera debido al talento natural o a un carácter divino que podría asociarse con los semidioses de la Antigüedad.

A pesar de esta evidencia, en la actualidad se insiste con frecuencia en la genialidad de la infancia de artistas considerados geniales. Es el caso de Picasso y de la desgastada anécdota de su nacimiento sin respiración y de cómo reaccionó ante el humo del puro de su padre. Esta cuestión es importante dado que lejos de ser anécdotas inocentes para el disfrute de los admiradores de los artistas, se han convertido en un revulsivo que establece una brecha inmensa entre aquellas personas que, por uno u otro motivo, destacan en la niñez en el trabajo manual más plástico, digamos, y las que no.

Por otra parte, al referirse al virtuosismo, Kris y Kurz, lo sitúan en relación a un supuesto conocimiento de “las leyes secretas según las cuales Dios creó al hombre” alcanzadas mediante el conocimiento de la proporción.⁴⁶ En este sentido, apuntan que, “como señal de logro artístico juega un importantísimo papel. El logro –del virtuosismo- se nos muestra como un valor en sí mismo, la técnica se convierte en un fin.”⁴⁷

El virtuosismo va inevitablemente de la mano de la noción del artista como un ser superior. Si bien la pequeña grieta que acabamos de mencionar, que deja entrar en el territorio de la creatividad a otras personas, se convertirá irremisiblemente en una inmensa fractura que dejará entrar a muchísimas personas –si no a todas- al combinar-

⁴⁶ Kris & Kurz, *Op. Cit.*, p. 85.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 88.

se con esa otra grieta que es la consideración de que el arte se puede aprender y enseñar, más allá de las capacidades que cada cual muestra en su primera infancia. Lo cual se multiplicará una vez más al comprender, de la mano de la pedagogía crítica, la simplicidad con la que se han tratado las capacidades de las personas desde el patrón maestro explicador-alumno tradicional.⁴⁸

La tríada virtuosismo-superioridad-secretismo, se sostiene sobre el ejercicio consciente de generar la idea de que existe una especificidad de la creación artística que concede superioridad a quien la conoce. Unida estratégicamente al trabajo de mantener al resto de personas en la ignorancia de ésta, pero conscientes de su propia carencia. Es decir, para que el artista consiga la legitimidad de genio, es necesario que *haya* un secreto, que las personas que han de legitimarlo *sepan* que ese secreto existe y que, a su vez, *sean conscientes* de que ignoran el contenido de dicho secreto. Todo ello, contribuye a situar al artista en la posición de poder que supone ser el depositario del imaginario colectivo.

En nuestros días, resulta imposible ignorar una problemática que cabe mencionar a continuación y que está en relación con el engaño que los artistas ejercen sobre otras personas, de que hablan Kris y Kurz. Ésta es la circunstancia de que, en la actualidad, el engaño no se limita al uso que muchos artistas hacen de la técnica, empeñándose en mantener el secreto sobre ella y en ampliar el mito que rodea la creación artística como estrategia para mantener sus egos hinchados. También y de manera especialmente peligrosa, desde el capitalismo cognitivo más salvaje, se emplea la imagen –de manera especialmente clara en la publicidad, aunque no únicamente– para generar en todas nosotras, no sólo necesidades materiales, sino visiones únicas del mundo, limitaciones en la esfera de lo posible que pretenden llevarnos a la parálisis más absoluta.

⁴⁸ El capítulo *Democratización de la creación* ahonda a este respecto. Para esta anotación concreta pueden revisarse: Jacotot, Joseph, *Enseñanza universal. Lengua materna*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2008 (texto original en francés, década de 1820) y Rancière, Jacques, *El maestro ignorante*, 2ª ed., Barcelona, Laertes S.A. Ediciones, 2010.

3.2. RELACIÓN CON EL MUNDO DEL ARTE

Otra de las cuestiones principales en el análisis de las biografías de artistas de *La leyenda del artista*, es lo referente a la forma en que los artistas se relacionan con el mundo del arte. Para la estructura de este punto, entenderemos el mundo del arte de manera ampliada, considerándolo desde el punto de vista de la esfera pública y entendiendo, por tanto, que no sólo está formado por artistas, modelos, críticos y mercado, sino también por el público tanto efectivo como potencial. Partiremos de la visión que arrojan los biógrafos sobre la relación entre artistas.

3.2.1. CON OTROS ARTISTAS. RIVALIDAD VS COLECTIVIDAD

En todo momento, la relación entre artistas se plantea desde el prisma de la rivalidad. Este punto de vista se debe, sin duda, a la defensa de las características que hemos mencionado anteriormente, las cuales confieren al artista más o menos estatus en función de la defensa de cualidades que podríamos llamar únicas. Su capacidad para la inventiva y la originalidad, que comienza a cobrar importancia después del *Quinquecento* dejando de lado la imitación, es fundamental a este respecto.⁴⁹

Según las anécdotas recogidas en el libro, la competitividad entre artistas en gran medida está basada en la búsqueda de técnicas nuevas o en la demostración de un mayor dominio de la técnica. Es destacable, igualmente, la posición que juega la mujer en las anécdotas presentadas en el texto, que es la de moneda de cambio. Muchas de ellas refieren a este aspecto. La competitividad, por tanto, iba más allá del terreno de lo meramente artístico para alcanzar todos los ámbitos de la vida de los artistas.⁵⁰

En este sentido, la superioridad como artistas, estaría íntimamente ligada con el terreno de la virilidad masculina cuestionada. Es la dirección en la que apuntan al mencionar que muchas historias hablan de artistas que se engañan unos a otros.⁵¹ Siendo

⁴⁹ Kris & Kurz, *Op. Cit.*, p. 55.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 102.

⁵¹ *Ibidem*, p. 91.

que el engaño tan pronto puede deberse a un plagio en la técnica a través del espionaje⁵², como en un engaño amoroso con la modelo –y amante- de éste.

Dado que, como ya hemos comentado, Lacy se refiere en todo momento a artistas individuales, no podemos encontrar un apoyo directo en su caracterización, más allá de la consideración de que el artista activista sí trabaja con otras personas y, por tanto, tiene que haber dejado de lado en cierto modo la competitividad. Al analizar las figuras de artista de manera aislada, nos vemos obligadas a referirnos al punto de vista de *Las posterioris* para poner el contrapunto a la rivalidad en *La leyenda del artista*.

Desde el colectivo entendemos, por supuesto, que la situación es diametralmente distinta si volvemos a la actualidad y reflexionamos sobre la creación colectiva. La construcción compartida del conocimiento va totalmente en contra de la competitividad, al menos en teoría. En la práctica, las situaciones de competición y de lucha de poder se dan, y es trabajo de cada colectivo esforzarse en analizarlas y gestionarlas cuando se pretende que las relaciones que se establezcan sean horizontales e igualitarias. Todo ello, por supuesto, encaminado a aportar lo mejor de cada persona para una construcción común.

3.2.2. CON EL CRÍTICO Y EL PÚBLICO

Acerca de la relación entre el artista y el mundo del arte, la narración de Kris y Kurz se centra sobre todo en la figura del crítico y no tanto en la del cliente o en relación al mercado –del que quizá no tenía sentido hablar propiamente, debido al tipo de relaciones comerciales que se establecían, muy diferentes a las actuales-, excepto para referirse a algunas reyertas por cuestiones económicas que trataremos en el siguiente punto, relacionado con el dinero, la precariedad y la autogestión.

Se deduce, tanto de la escasez de referencias como de la superficialidad de éstas, que en las biografías se tiene poco o nada en cuenta la opinión del crítico. Cabe pensar que la opinión del público contará todavía menos. Este desinterés hacia la recepción de la obra, más allá de la mera producción de admiración, es sintomático de la falta de consideración del artista como un agente social susceptible de tener una res-

⁵² *Ibidem*, pp. 104 - 105.

ponsabilidad social, por el hecho de serlo.⁵³ Ni siquiera se otorga la capacidad de juzgar el arte a aquel que se supone que posee legitimidad suficiente para hacerlo.

En tanto a su relación con el público, como decíamos, cuando el artista genio entra en contacto con él, es para tratar de demostrar su superioridad sobre éste.⁵⁴

Desde lugares muy distintos, como es el arte de acción, se ha reflexionado mucho sobre la capacidad del público para analizar las obras. En este sentido, ha tomado fuerza la disolución del arte en lo cotidiano o, quizás cierta elevación de lo cotidiano al arte, que llevaría implícito el que cualquier persona fuera capaz de comprender las obras, dado que, lo cotidiano es un lugar común. Sin embargo, estos ejercicios que podríamos llamar de extrañamiento, de creación de un enfoque inusual sobre lo diario, podrían suponer, incluso sin emplearse para la burla, una nueva forma de elitismo que alejaría a la performance radicalmente de la vida mundana, a base de trabajar en elevar la vida hasta el nivel del arte. Llegadas a este punto, nos planteamos si no se habrá convertido cierto tipo de performance, y no sólo de performance, sino de tratamiento de la realidad por parte de artistas que consideran que cualquiera puede ser artista, en una nueva separación artista-público. Podría resultar que tanto esfuerzo por unir la vida y el arte, estuviera transformando la vida cotidiana de esos artistas en más *vida*, más *cotidiana*, que la del resto de los mortales.

En este sentido, hablaremos brevemente de las consideraciones de Suzanne Lacy⁵⁵ a propósito del público. Lacy establece la relación entre el artista y el público en función de la responsabilidad que éste desarrolla dentro de la obra, la cual organiza en seis niveles de compromiso. Los establece como círculos concéntricos que van de mayor a menor responsabilidad. Los enumeramos de dentro hacia fuera: 1. Origen y responsabilidad, 2. Colaboración y codesarrollo, 3. Voluntarios y ejecutantes, 4. Público inmediato, 5. Público de los medios de masas y 6. Público del mito y de la memoria.

En primer lugar, decir que sólo el ejercicio de diseccionar los niveles de implicación del público dentro de la obra ya supone admitir que el papel del público es fundamental en

⁵³ Aunque no nos extenderemos en ello, anotar que la responsabilidad del artista no se considera mayor que la de cualquier otra persona, porque crear sea más importante que hacer pan, por ejemplo. Sin embargo, hay que tener en cuenta que quien trabaja de cara al público cumpliendo una labor social que necesita de un empujón, como es la alfabetización audiovisual o el empoderamiento a la hora de considerarse capaces de crear, tiene un papel especialmente delicado. Al menos, mientras dure esa carencia.

⁵⁴ Kris & Kurz, *Op. Cit.*

⁵⁵ Blanco, Paloma, *Op. Cit.*, pp. 36-39.

la construcción de ésta o que, al menos, puede llegar a serlo si se fomenta su implicación. En este sentido, es indudablemente más atractivo plantear que el público puede desarrollar un papel dentro de la obra. Ignorar esta capacidad es, además, negar todo lo que hemos mencionado anteriormente: que cualquier persona puede aprender a hacer arte y que éste puede enseñarse, que el sentido debe construirse colectivamente y que quien hace arte tiene una responsabilidad social que viene dada por la posesión de ciertas herramientas de creación de imaginario que debería poner a disposición de más personas. Igualmente, sería negar que el público va a verse afectado por la producción cultural del artista y que las imágenes construyen identidad.

3.3. CONDICIONES MATERIALES Y VITALES

Antes de continuar, juzgamos importante aclarar por qué hablaremos especialmente de precariedad y no de pobreza en este apartado, a pesar de que Kris y Kurz se refieren en todo momento a pobreza. Para ello, es importante sintetizar la precariedad como concepto y su carga política.⁵⁶

Consideramos que la pobreza supone una exclusión social que sitúa a las personas fuera del sistema. La precariedad, sin embargo, se sitúa en una compleja posición inclusión/exclusión, que se plantea como la condición de posibilidad para la permanencia dentro del sistema. Es decir, la precariedad permite que las personas sigan viviendo dentro del sistema en condiciones devastadoras, especialmente en lo que concierne a la reproducción. Sin embargo, en la situación actual de crisis económica, ecológica y de cuidados, la precariedad se ha complejizado. La economista y militante feminista Amaia Pérez Orozco caracteriza esta crisis en relación a un “incremento generalizado de las situaciones de precariedad de la vida, por el acortamiento del hilo de continuidad entre precariedad y exclusión y por un proceso de hipersegmentación social” en el que “no sólo se multiplican las desigualdades, sino que se complejizan las vías de inclusión/exclusión. Lo cual hace que, aunque tengamos un problema común, sistémico, lo vivamos de formas muy aisladas e individualizadas.”⁵⁷

Así, la precariedad se regula –de un modo cada vez más complejo, como hemos podido comprobar- en relación al nivel de presión sobre la esfera de los cuidados que los individuos pueden soportar –salarios más bajos que obligan a medir lo que se gasta en comida o a compartir vivienda con muchas personas, jornadas inhumanas que casi no permiten atender a los hijos, etcétera- sin desencadenar una revuelta social. En este sentido, podríamos decir que la precariedad es una forma de gestionar la desigualdad social para mantener el estado de cosas, obteniendo el mayor beneficio. Es decir, llevando la explotación hasta un límite bien calculado. Límite que en gran medida está en relación con lo que las personas estamos dispuestas a aceptar y que pue-

⁵⁶ Por cuestiones de espacio y de acotación del ámbito de investigación, nos vemos obligadas a desplazar parte de la información sobre la precariedad a los anexos. En ellos incluimos algunos datos sobre el colectivo *Precarias a la deriva*, en los que se puede ver la complejidad del concepto *precariedad* y la importancia de su análisis colectivo.

⁵⁷ Pérez Orozco, Amaia, *Subversión feminista de la economía. Apuntes para un debate sobre el conflicto capital-vida*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2014, p. 59.

de manipularse a través de la “devaluación de la persona”. Empleamos una cita de Silvia Federici para ejemplificar la amplitud de la cuestión:

“Al introducir las restricciones que hacen que los trabajadores inmigrantes estén indocumentados, la inmigración se usa como método para reducir el coste de la mano de obra. Porque sólo si los inmigrantes están social y políticamente devaluados pueden ser utilizados para contener las exigencias de la clase obrera local.”⁵⁸

Valga anotar, además, que la precariedad nace necesariamente feminizada, ya que las mujeres seguimos siendo quienes mayoritariamente sostenemos el sistema capitalista a través de nuestro trabajo gratuito en la esfera de cuidados.⁵⁹

3.3.1. DE LA POBREZA A LA PRECARIEDAD

Kris y Kurz, abordan la cuestión del dinero en relación con la inspiración divina y, en consecuencia, con la idea de trabajar *por amor al arte* tan extendida en los diferentes ámbitos en los que el trabajo es sistemáticamente invisibilizado por razones económicas e ideológicas, que atañen directamente al capitalismo, como es igualmente el sector de los cuidados.

En el actual sistema de estrellato, el capital y el mito del genio van de la mano, ya que el ideal de artista que vive del arte, y además de manera ostentosa, alimenta los deseos y la esperanza de quienes no lo hacen pero desearían hacerlo algún día. El pago simbólico, en visibilidad y publicidad, que supone participar en una exposición sin retribución económica, se acepta precisamente porque existen estos modelos que instan a proyectarse en su éxito, sólo alcanzable mediante visibilidad. Podría argumentarse que, más allá de lograr “alcanzar” el modo de vida de estas personas, lo que muchas y muchos artistas desean al exponer –aunque sea en estas condiciones- es que el público vea sus obras. Razonamiento que podía considerarse válido hace unos años, pero hoy en día pierde credibilidad teniendo en cuenta los avances tecnológicos. Igualmente, las licencias libres han venido a desmontar el sistema, apoyado sobre la

⁵⁸ Federici, Silvia, *Revolución en punto cero*. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas, Madrid, Traficantes de sueños. (13 artículos de 1975 hasta ahora), 2013, p. 117.

⁵⁹ El colectivo madrileño *Precarias a la deriva* ha trabajado ampliamente esta cuestión. Puede encontrarse información sobre su trabajo en el anexo correspondiente de este trabajo.

autoría y los derechos de propiedad intelectual. Licencias como las *Creative Commons*, entre otras, son un golpe de consecuencias inconmensurables, porque van más allá de la autoría exclusiva y de la propiedad sobre los bienes culturales. Plantearse que quien lleva a cabo una producción cultural pueda tener más interés en que otras personas puedan disfrutar de su trabajo y continuarlo, que en sacar beneficio económico es una idea difícil de asumir por parte de este sistema del estrellato. Pero la cuestión va más allá, porque es todavía más radical plantearse que la cultura libre no tiene por qué ser gratis y que pueden emplearse licencias como las que usamos nosotras en *Las posteriores*, que incluso permiten a otras personas hacer obra derivada de nuestro trabajo y lucrarse con ella.

Volviendo a centrar la cuestión en las diferentes maneras de abordar la problemática de la retribución económica, nos encontramos ante dos posturas que hemos situado en oposición para clarificar esta argumentación.

Por un lado, podríamos hablar de actitudes que podrían relacionarse con resquicios de la idea del genio, pero que también podrían tener que ver con la asunción de que el mercado del arte no va a escucharles ni a descubrirles nunca. Nos planteamos si no sería más interesante que buscaran, buscáramos, otras maneras de organizarnos, otras exigencias, la construcción de otras formas de hacer y de compartir nuestras obras. No es tan importante qué hagamos, sino el que seamos conscientes de las opciones y tomemos decisiones políticamente situadas y honestas. Si una persona que produce considera que no debe cobrar debería plantearse por qué, y si quiere hacerlo pero no lo consigue de la manera ortodoxa, debería buscar otros caminos. La apatía y el desánimo sólo consiguen que el sistema se perpetúe sin cuestionarse.

Por otro lado, tendríamos el empeño de otros sectores, que consideran que su trabajo es digno de ser glorificado y deben cobrar más que ninguna otra persona trabajadora. Podemos deducir que dentro del, digamos, gremio de los artistas, la remuneración por la producción artística es una asignatura pendiente en la que las asociaciones de artistas –como AVVAC en la Comunidad valenciana- están trabajando.

3.4. ARTISTA CON SU OBRA

3.4.1. RELACIÓN DE PROPIEDAD

A lo largo de las páginas anteriores, hemos ido analizando conceptos como la dependencia que el genio establece con su obra, según escriben Kris y Kurz. Con ese punto enlaza directamente este fragmento, en el que revisamos la relación de propiedad que el artista establece con su obra.⁶⁰ El artista aparece como el único con poder sobre ella. Su actitud al defender este hecho, sin embargo, parece derivar de,

“los condicionamientos psicológicos previos más profundos de su creatividad, al mismo tiempo que es la causa de las numerosas dificultades que halla en su vida. Cuando la totalidad del problema de hasta qué punto la actividad del artista se ve favorecida o entorpecida por las circunstancias en las que trabaja reciba el amplio estudio histórico que merece, su elemento clave será el enfrentamiento constante con sus clientes. Las biografías tratan de este conflicto como algo común y diario.”⁶¹

Con lo cual, cerraríamos de nuevo el círculo concluyendo que el poder sobre la obra se basa en la relación que el artista establece con ella. Una relación diferente con la obra, con el poder que se le otorga a la hora de construir la identidad del artista, podría ser suficiente para conseguir que gran parte de ese poder se diluyese, situando la obra en condiciones de ser compartida.

En este sentido, enlazamos brevemente con la noción de autoría que manejamos desde *Las posteriores*, con intención de esclarecer la diferencia de enfoque y conexión con las obras. Nuestro caso particular es un tanto atípico ya que, las piezas que componen la obra –fotografías, por ejemplo- se llevan a cabo individualmente. Sin embargo, es en la publicación en nuestra Web cuando se compone la obra propiamente dicha, mediante la suma de fragmentos organizados de manera común y que a su vez se sustentan sobre una base teórica que también desarrollamos colectivamente.

En este punto nos interesa insistir en la necesidad de compartir la cultura y en lo referente a las licencias libres que hemos tratado en capítulos anteriores. Las leyes de propiedad intelectual, se basan en una consideración meramente capitalista de la cultura, que no la comprende como parte del procomún. La complejidad de las licencias libres varía en función de la disciplina, por supuesto. Es razonable pensar que poner

⁶⁰ Kris & Kurz, *Op. Cit.*, p. 98.

⁶¹ *Ibidem*, p. 99.

un cuadro en *Creative Commons* es más complejo, entre otras cosas porque se trata de licencias planteadas para arte múltiple, especialmente digital. Lo cual no significa, por otra parte, que sea imposible aplicar licencias libres a la pintura, aunque en este caso ponemos la mirada en bienes culturales reproducibles, como puede ser el video, la fotografía, el texto o la música.

La Era digital ha traído consigo una abundancia cultural que va irremediamente en contra de la lógica de la industria cultural que, como cualquier otra industria, está basada en la escasez. Si se puede reproducir cultura sin que el archivo del que se parte pierda ninguna de sus propiedades, se está poniendo en cuestión la idea de propiedad, porque compartir no supone una pérdida para ninguna de las partes. Excepto, por supuesto, para la industria. En este sentido habría que reflexionar sobre los derechos de autor y sobre por qué son en gran medida económicos, ya que es esa condición la que hace que la lucha por el libre acceso a la cultura sea en gran medida una lucha económica. Por supuesto, ello no significa que la producción cultural o artística no comporte ningún coste económico pero, como bien dice Margarita Padilla,

“la remuneración de los autores es un asunto que se debe socializar, igual que hay que hacer lo propio con la remuneración de los barrenderos, los agricultores o las cajeras de supermercado. Pero eso no puede ser un argumento para que la industria, con la connivencia de los políticos, imponga una escasez artificial.”⁶²

A este respecto, consideramos que nuestra postura es clara, la escasez artificial impuesta sobre la cultura es una cuestión económica y, añadiríamos, ideológica. Por ello consideramos tan importante reflejar en este trabajo que lo que producen *Las posteriores* está a disposición de quien quiera usarlo. Nos alegramos, además, de poder decir que prácticamente la mitad de la bibliografía empleada para esta investigación está bajo licencias libres que nos han permitido acceder de manera gratuita –al margen que luego consideremos la donación o la compra de los libros en papel-. Por ello, y para concluir este apartado, podemos decir que consideramos que el/la artista debe ser generosa tanto con sus herramientas de producción como con sus producciones porque si no, ¿para quién producimos?

⁶² Padilla, Margarita, *El kit de lucha en Internet, para viejos militantes y nuevas activistas*, Madrid, Traficantes de Sueños, colección Lemur (lecturas de máxima urgencia), 2012, p. 61.

3.5. REFLEXIONES SOBRE ESTE CAPÍTULO

A modo de cierre, insistir en que una de las cuestiones más significativas que se extraen del libro de Kris y Kurz, es la susceptibilidad del artista. Es precisamente ese temor a perder el estatus, el que ha provocado que las biografías de artistas hagan tanto hincapié en las malas relaciones entre artistas, entre éstos y su público, y entre ellos y los críticos.

En relación a Suzanne Lacy, añadir que, a pesar de que no aborde la cuestión colectiva, -lo cual sitúa sus distinciones en una postura bastante tradicional- sus clasificaciones aportan complejidad a la concepción del artista y el público, por lo que tienen gran interés. Nos han interesado especialmente, como decíamos, los niveles más altos de participación del público, dado que son en cierto modo los que más admiten la práctica colectiva con personas de diferentes estratos sociales. Igualmente, consideramos que la figura que más se ajusta a nuestro colectivo –salvando las distancias- es el artista activista, si bien nos interesa también el artista analista.

Del mismo modo, apuntar que es importante desde el punto de vista de nuestro colectivo, que la relación que establecemos con las obras dista mucho de una relación sexual o filial, que se apunta en el libro de Kris y Kurz. Contrariamente a lo que podría esperarse del genio artístico, en nuestro caso la vida no está en ningún caso supeditada al arte. El arte no es nuestra vida en el sentido romántico del término. Mezclamos la creación artística con la vida, pero nuestra intención nunca es malvivir para mayor honra del arte. Se trataría más bien de bajarle un poco los humos al arte y de elevar la vida, dándole el carácter modelable, pensable y modificable que aceptamos y valoramos en el arte.

Este capítulo tiene como finalidad, precisamente, situar la mirada en una noción de artista que sigue estando muy vigente en el imaginario popular y que, por tanto, nos ha acompañado durante nuestra práctica de manera más o menos consciente. Imaginamos que seguirá haciéndolo, acechándonos como todo lo que concierne al capitalismo y al patriarcado. Situar el problema es, para nosotras, una forma de mantenerlo controlado. Así, nuestra práctica puede ser coherente con el tipo de artistas que queremos ser, el tipo de artistas que consideramos que esta sociedad debe tener, pero no por casualidad, no únicamente porque intuimos que es el camino, sino porque sabemos lo que no queremos.

CAPÍTULO 4. DEMOCRATIZACIÓN DE LA CREACIÓN

En este capítulo, nos interesaba indagar en el ensayo de procesos de creación artística respetuosos que, a su vez, diesen lugar a la generación de “dispositivos” artísticos que, evidenciando estos procesos con estrategias plásticas, se convirtiesen en herramientas útiles que ayudasen a otras personas a adquirir competencias encaminadas a la alfabetización audiovisual y a un uso eficaz y crítico de la imagen desde movimientos sociales.

4.0. INTRODUCCIÓN: SITUAR LOS TÉRMINOS

En el caso concreto de este capítulo nos vemos en la necesidad de desgranar el título para separar democracia y creación. Con ello, nuestra intención es establecer cabos firmes que sostengan la argumentación, ya que ambos términos se usan tan frecuentemente que su sentido se desplaza fácilmente en direcciones imprevisibles.

Por lo tanto, en primer lugar se realiza una pequeña puesta en común de ambos conceptos, que hemos dado en llamar *Definiciones I: Democratización* y *Definiciones II: Creación*. A continuación, se analizan las posibilidades de aplicación al ámbito que nos ocupa en el apartado *Definiciones III: Posibilidades de aplicación*.

Para terminar enlazando con un acercamiento a los artistas y profesores de secundaria, Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto. Estructurado en dos partes, *Trabajo de campo I: Entrevista* y *Trabajo de campo II: La intención como referente artístico y pedagógico*.

4.1. DEFINICIONES

4.1.1. DEMOCRATIZACIÓN - DEMOCRACIA

Para establecer las bases del término “democratización” trabajamos con las tipologías de democracia que plantea Carlos Santiago Nino⁶³, y que trataremos de sintetizar a continuación, para establecer una relación entre el sistema político y el tipo de creación artística -y creatividad- que se permite, se fomenta y se da.

Para referirse a la democracia, apuntará Santiago Nino, hay que considerar una diferenciación primera de la que surgirán diversas tipologías. Ésta es, la forma en que la democracia se relaciona con los intereses de los individuos. Por un lado, estarían aquellas democracias que no se relacionan directamente con la moral. Es decir, que no consideran que los intereses de los individuos puedan modificarse conforme a preceptos morales.

Por el otro, aquellas que sí consideran que los intereses pueden modificarse a través, por ejemplo, de diálogo y negociación, con el fin de lograr acabar con el egoísmo. En el primer grupo, encontraríamos la democracia liberal, la democracia constitucional y la democracia representativa, entre otras. En el segundo encontraríamos, por ejemplo, la democracia deliberativa. *Grosso modo*, podemos extraer que las diferencias fundamentales radican, como ya apuntábamos, en su posición respecto de los intereses y las preferencias de los individuos. Ahora entraremos a reflexionar brevemente acerca de lo que ello implica a nivel práctico.

La consideración de que las preferencias y los intereses de los individuos no pueden modificarse implica, por un lado, una concepción pesimista del ser humano, considerando que es incapaz de cambiar en pro de un bien mayor. Por otro, el respeto incondicional de los intereses individuales, en base a la consideración de que no es posible generar un código moral imparcial que permita juzgar las conductas.

El punto de vista del segundo grupo, se apoya en que de hecho existe un código moral capaz de sostenerse por sí mismo de un modo imparcial, el cual debe partir necesariamente del acercamiento hacia el bien común. Se concibe al ser humano desde un punto de vista más optimista, al partir del postulado de que sus intereses y preferen-

⁶³ Nino, Carlos Santiago, *La constitución de la democracia deliberativa*, Barcelona, Gedisa, 1997.

cias pueden cambiar para mejorar la vida de todos. Considera que los intereses egoístas, no sólo son reprochables y cuestionables, sino que los individuos son capaces de ser conscientes de ellos y de rechazarlos a través del diálogo.

En esta investigación cabe en primer lugar plantearse de qué tipo de creación artística estaríamos hablando en cada caso. Dado el riesgo de caer en la tentación de generalizar y olvidar que existe una amplia variedad de prácticas en todos los regímenes, nos arriesgamos a precisar. ¿Qué tipo de prácticas artísticas se verían premiadas y promovidas por el Estado, si éstas se ciñesen a los postulados del tipo de democracia correspondiente?

En caso de no “interferir en las preferencias de los individuos”, el Estado tendería a fomentar aquellas prácticas artísticas “apolíticas” en tanto “no moralizantes” y, como consecuencia, en gran medida celebradoras del estado de cosas. Mientras que, podríamos considerar que en el segundo caso, se aplaudirían en mayor medida aquellas prácticas que se inclinaban hacia un punto de vista más “pedagógico”, considerándose prioritario el trabajo directo en la influencia sobre la moral de los espectadores.

Considerando las tipologías desde un plano tan binario, sesgado y rudo como el que acabamos de proponer, puede hacerse un breve análisis de las posibles consecuencias de ambas visiones. El cual será un acercamiento en que corremos conscientemente el riesgo de caer en trampas lingüísticas, en generalizaciones y en simplificaciones, pero que nos es necesario para lanzarnos a cierto grado de especulación, que puede sernos útil a la hora de establecer nuevos puntos de vista y variables.

Por una parte, antes de considerar los beneficios y las pérdidas de la primera de las opciones, consideremos que, por más que un Estado evite admitir sus pretensiones moralizantes, las tiene. Es decir, la falta de transparencia desde los gobiernos a la hora de evidenciar o no sus pretensiones morales, no es sinónimo de libertad moral.

Una posibilidad, al menos en grupos pequeños, podría ser la democracia deliberativa. Sin embargo, no es objeto de este trabajo realizar un análisis exhaustivo de la misma, ni de la propuesta por Habermas.

4.1.2. CREACIÓN - CREATIVIDAD

Nos permitimos una transformación radical al permutar “creación” en “creatividad”⁶⁴ y, a partir de ahí, considerar las tipologías de creatividad que establece Elliot W. Eisner.

En este apartado, se han incluido un gran número de citas del autor por considerarse importantes. Para este autor, la creatividad podría organizarse en cuatro tipologías: La ampliación de límites, la invención, la ruptura de límites y la organización estética. Si bien no pretende generar una tipología que responda a pruebas empíricas, sino "recordar a quienes enseñan a los jóvenes que deben observar distintos lugares para los distintos tipos de creatividad."⁶⁵ Con ello, los y las profesoras deben lograr que el alumnado alcance a valorar su propia obra.

También en relación a la crítica, señala: "Como el objetivo de la crítica es la reeducación de la percepción, las herramientas que señalan, que agudizan la percepción son, de algún modo, herramientas de crítica."⁶⁶ Para que con ello el alumno/a -aquí sí, aunque muy por encima- mejore la calidad de su obra. Añadiendo que, “la evaluación en el dominio productivo tiene la carga añadida de ser instrumental para mejorar la producción.”⁶⁷ A continuación, haremos un acercamiento a las cuatro tipologías.

Ampliación de límites:

Eisner la define como, "la capacidad de alcanzar lo posible mediante la ampliación de lo dado"⁶⁸, partiendo de unos campos mentales limitados, que dividen el mundo, permitiendo que cada objeto sea clasificado significativa y eficazmente. Los cuales, así mismo, a través de las expectativas objeto-campo, condicionan la conducta de los individuos, en pos de evitar que desarrollen ciertas acciones extrañas; fomentando y premiando conductas aceptables, estereotipadas y restringidas.

⁶⁴ Esta acción se debe a cuestiones prácticas de significación que seguiremos cuestionándonos a lo largo del TFM, pero por ahora nos resultan útiles.

⁶⁵ Eisner, Elliot W.; *Educación la visión artística*, 1ª ed. Barcelona, Paidós Ibérica, 1995, p. 203.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*, p.199.

Invención:

Definida como, “el proceso de emplear lo conocido para crear un objeto o una clase de objetos esencialmente nuevos.”⁶⁹ Relacionando el impulso de inventar con el hallazgo de la conexión entre dos campos y considerando la invención como un desarrollo deductivo de ideas, estructuras y conclusiones.

Quien inventa crea un nuevo objeto mediante la reestructuración de lo conocido. Va mucho más allá que la ampliación de límites, dado que el objeto creado es, a su vez, susceptible de ser utilizado de forma creativa y, en consecuencia, de ver ampliados sus propios límites.

A modo de inciso, consideramos importante mencionar que, en este apartado, Eisner apunta que existe la tendencia general a llamar científicos a los inventores, lo cual podríamos relacionar con la noción de investigación que se sostiene desde la ciencia y con los esfuerzos que se están llevando a cabo desde el ámbito artístico para lograr que la investigación *en arte* se entienda como tal.

En este punto, Eisner, se apoya en Arthur Koestler (*Insight and Outlook*) para afirmar que la creatividad es una actividad bisociativa, que trabaja con el ensamblaje de campos que en principio no estaban relacionados, para establecer una relación productiva. "Considera que la capacidad de descubrir estas relaciones surge como consecuencia de la agresión, y que se ejerce también en la producción de chistes y humor."⁷⁰

Koestler, explícita que, si bien se tiende a pensar en las conclusiones de dicha unión como en el logro principal de la invención, el verdadero trabajo significativo reside precisamente en reunir dos campos diferentes en un mismo espacio. Considera pues, que las conclusiones que de ello derivan son un mero ejercicio deductivo carente de importancia, la consecuencia natural de dicha reunión. La bisociación del ensamblaje es la clave.

Eisner, por su parte, añade:

"Aunque el impulso de inventar puede situarse en el descubrimiento o en el «hallazgo» de la congruencia de dos campos, este hallazgo no es suficiente. A partir de este hallazgo, el individuo debe deducir ideas, estructuras y conclusiones. A

⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁰ *Ibidem.*

partir de este proceso la invención se desarrolla, el descubrimiento debe triunfar mediante una actividad resueltamente organizada, ya que la invención se hace manifiesta en esta actividad."⁷¹

Ruptura de límites:

Eisner se refiere a ella como la que requiere el nivel de cognición más elevado. Definiéndola como "el rechazo o revocación de concepciones aceptadas y la problematización de lo «dado»."⁷²

Las características de aquellos que rompen los límites son la intuición y la imaginación. Con la primera, son capaces de descubrir las lagunas y limitaciones de las teorías vigentes, a través de la comprensión de relaciones entre cuestiones teóricamente diversas. Llegadas a este punto, con la segunda, se lleva a cabo la creación de imágenes y/o ideas para solventar esas lagunas. Mediante esta producción, es posible no sólo reorganizar, sino incluso rechazar esas afirmaciones aceptadas.

Eisner añade: "Mediante la producción de estas imágenes o ideas, es capaz de reorganizar o incluso rechazar lo aceptado con el fin de una concepción más totalizadora de las relaciones entre los elementos que provocaron la intuición inicial."⁷³

Así mismo, clarifica que para aquel/aquella que rompe los límites, no es suficiente ser capaz de encontrar esas grietas, sino que "debe ser capaz de establecer un orden y una estructura entre las lagunas que ha «observado» y las ideas que ha generado."⁷⁴

Organización estética:

Eisner caracteriza la organización estética en función de su alto grado de coherencia y armonía. "El individuo que muestra este tipo de creatividad otorga orden y unidad a los problemas; su interés predominante consiste en la organización estética de los com-

⁷¹ *Ibidem*, p. 200.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*, p. 201.

⁷⁴ *Ibidem*.

ponentes cualitativos."⁷⁵

Esta inclinación hacia el orden estético, continúa Eisner, se refiere tanto a la organización como a la percepción de la misma, poniéndose esta última de manifiesto en la manera en que se perciben las formas. Genera gran satisfacción, tanto para el/la organizadora estética como para la/el «observador».

Diferencias respecto a los otros tres tipos de creatividad:

En los tres primeros casos, la novedad es una característica fundamental. Puede darse en relación a un nuevo objeto –invención-, a un nuevo uso para uno preexistente -ampliación y ruptura de límites-. Mientras que en el caso de la organización estética, el objeto sobre el que se ha volcado creatividad se caracteriza por mostrar un alto grado de coherencia, no por su carácter novedoso.

En todo caso, considera que los tipos de creatividad pueden variar, por ejemplo, de una obra a otra. De lo cual se extrae que no se trata de una característica esencial a cada persona, sino de un factor que atañe a la obra, si bien depende de su creador.

Finalmente, sostiene que en general, se tiene más facilidad para la ampliación de límites que para la ruptura. Tendemos a partir de lo dado para ampliarlo, no a prescindir de ello. Indicando que, esta cuestión es común tanto a los niños como a los adultos. Nos resulta más fácil modificar las normas dadas, que romper con ellas por completo y establecer unas nuevas.

⁷⁵ *Ibidem.*

4.1.3. POSIBILIDADES DE APLICACIÓN

Como apuntábamos anteriormente, este apartado se concibió para analizar la aplicación de ambos conceptos: democratización y creatividad, pero el tiempo y la extensión limitada nos han llevado a tomar la decisión de incluir únicamente la parte correspondiente a la creatividad. Esperamos que no suponga un perjuicio a la hora de comprender el contenido del capítulo.

EN RELACIÓN A LA PEDAGOGÍA CRÍTICA⁷⁶:

Nos interesa trabajar las tipologías de creatividad, porque uno de los puntos candentes de la creación tanto práctica como teórica de esta investigación, se centra en dotar de herramientas para la producción artística. Herramientas que se auto-expliquen, auto-justifiquen, en cierto modo en la línea que comparte Rancière en *El maestro ignorante*⁷⁷ al referirse al libro que empleaba Joseph Jacotot.

Sin embargo, en este trabajo establecemos una lógica oblicua en este sentido. Consideramos que, si bien puede emplearse el método de Enseñanza Universal de Jacotot⁷⁸, que parte de que el maestro sea consciente de que cualquiera puede aprender cualquier cosa que desee y transmitir esta idea a sus alumnos -pudiendo enseñar así mismo cualquier cosa, incluso aquello que se ignora-, en calidad de iguales, hay un campo por explorar en la aplicación de dichas teorías a la creación artística.

El método de enseñanza de Jacotot, parte de la reflexividad acerca del objeto en sí mismo, de la comprensión de un libro, por ejemplo, como un objeto de conocimiento universal que la observación y el análisis atento son capaces de desgranar. Entiende que, en un objeto cultural semejante, se pueden encontrar indicios de usos múltiples

⁷⁶ Este punto se relaciona directamente con la noción de democracia, pero el análisis de esta conexión forma parte del apartado no suficientemente desarrollado, concerniente a la democracia deliberativa. De este modo, podría hacerse un análisis comparativo de la concepción de Rancière, la de Jacotot y la de Nino.

⁷⁷ Rancière, Jacques, *El maestro ignorante*, 2ª ed. Barcelona, Laertes Educación, 2002.

⁷⁸ Expuesto con detalle en su libro: Jacotot, Joseph, *Enseñanza universal. Lengua materna*, 1ª ed. Buenos Aires, Cactus ediciones, 2008.

del lenguaje y, a consecuencia, pueden aprenderse esos usos. Sin embargo, en el caso de la imagen, dada la distancia que actualmente encontramos entre los que se consideran “capaces” de trabajar la imagen -los artistas que se quiere desmitificar- y los que no, es tan grande, interesa desgranar ese proceso creativo que tanto empeño se ha puesto siempre en esconder. Se trataría, por tanto, de poner bajo una luz cálida los mecanismos que sostienen la marioneta del arte, para que cualquiera con interés, fuera capaz, no sólo de generar nuevas marionetas, sino de generar lógicas diferente, múltiples, y de comprender la importancia de arrojar luz sobre los procesos, a la hora de arruinar la sombra del genio creador y extender la capacidad para usar la imagen.

En este sentido, consideramos que merece la pena hacer el ejercicio de recabar colectivamente información acerca de los procesos de creación artística compartida, al mismo tiempo que se están dando, e incluirlos de cierta manera en obras posteriores de esos mismos creadores. Así, podría considerarse que esas obras que incluyen la puesta en evidencia de su propia producción, lógica y funcionamiento, se instituirían en “libros de instrucciones de sí mismas”, transformando así en imagen lo que para Jacotot eran palabras.

4.3. TRABAJO DE CAMPO. REFERENTES

4.3.1. ENTREVISTA A MARTA DE GONZALO Y PUBLIO PÉREZ PRIETO

Extracto de puntos principales y análisis:

Publio Pérez Prieto: “Sí, lo que pasa es que eso es un mito. Creo que tanto tú como yo explicamos cada año a nuestros alumnos que el arte o la educación plástica en secundaria está en la educación obligatoria, no para hacer artistas, sino para ofrecer el arte como una herramienta de pensamiento estupenda.”

Este punto enlaza con Eisner en el sentido de que trabaja las tipologías de creatividad, pero no sólo para generar herramientas que permitan que el/la profesora implemente las capacidades creativas del alumnado impulsándolo hacia la “organización estética”, sino también con intención de aportar medios para analizar los trabajos ya hechos, ayudándoles así a analizar las imágenes y a trabajar con ellas de manera creativa. No se trata, por tanto, de crear artistas, sino de desmitificar la figura del artista como portador indiscutible y exclusivo de la capacidad creativa, para así extender la necesidad de la alfabetización audiovisual. La cual, a su vez, contribuye a la democratización de la creación.

En relación a este mismo punto, la siguiente cita:

PPP: “Y sobre el tema... Eso lleva además al tema de los movimientos sociales, que también mencionas, es curioso que lo preguntes. Claro, nosotros eso es algo que hace unos años nos planteábamos. La falta de conciencia que había en el activismo político de la representación. La representación especialmente a través de las imágenes. A través del lenguaje, bueno, pues hay toda una retórica, incluso una especie de, no academicismo, pero sí purismo ideológico. Pero en las imágenes había un gran descontrol, al menos en España.

Marta de Gonzalo: Y también había una estética de la Transición que era muy fuerte, yo creo. Una reminiscencia del anti...

PPP: Sí, del antifranquismo.

MdG: Sí, y de rechazo a la concepción también de eso como una forma de comunicación, de toda la parte de construcción del imaginario como una forma que tenía que ver con las raíces de la Transición.

PPP: Y hay que decir que eso ha cambiado mucho, por suerte, puede ser la entrada de gente más joven. Porque esto no sólo viene del 15M, es un movimiento que se inicia antes, con todos los movimientos antiglobalización, etcétera. Hay una mayor conciencia de esa representación, para la gente que no está en una manifestación como militante, pero sí está como espectador o para los medios de comunicación, generar determinadas imágenes que generen pensamiento. Yo creo que hay mayor conciencia de esas representaciones porque ha llegado a los movimientos sociales otro tipo de gente, más joven, que viene de otros lugares.”

Cita que, a su vez, nos confirma de alguna manera que el camino que hemos comenzado poniéndonos a la tarea de generar esos dispositivos de los que hablábamos al principio, que ayudasen a otras personas a hacer uso de la imagen, está en la cabeza de más artistas como tarea necesaria. Ello nos apoya a la hora de establecer las aportaciones de esta investigación y defender su pertinencia.

En nuestro caso, por otra parte, también consideramos de vital importancia que las personas que hagan uso de nuestros dispositivos, estén en condiciones de crear obras genuinamente artísticas, en caso de que su pretensión sea tal. En este sentido, sentimos que Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto hacen una reflexión muy interesante e intuimos que su opinión es en cierto modo la misma que la nuestra en este aspecto, pero considerábamos importante introducir ese matiz. No hay por qué ser artistas, pero serlo y jugar con ese papel social es interesante.

4.3.2. LA INTENCIÓN⁷⁹ COMO REFERENTE ARTÍSTICO Y PEDAGÓGICO

REFERENTE ARTÍSTICO FUNDAMENTAL

La intención, es un trabajo de investigación y producción artística y didáctica de Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto, que guarda estrecha relación con esta investigación.

Es un trabajo extenso y complejísimo, que llevaron a cabo durante casi seis años, en los que trabajaron en diferentes formatos y conceptos.

Hemos recogido la descripción que ellos mismos hacen de su trabajo, por considerar que es más certera y completa que cualquiera que pudiéramos realizar aquí de manera atropellada. Además, ésta incluye enlaces en los que se puede descargar más información e incluso el contenido textual completo del libro.

“La intención

4 trabajos audiovisuales DV, 22', 4 estudios de madera 155 x 144 x 202 cm. con pantallas de 20" incorporadas, dibujos, cuadros, objetos e intervenciones pictóricas sobre pared.

2008

Reflexión amplia sobre la educación, concebida como tarea personal y colectiva de duración igual a cada vida y de evolución elegida, que en su versión instalación se presenta secuenciada en cuatro estudios de madera en los que podemos ver vídeos sobre la infancia, la adolescencia, la edad adulta y la vejez; y en una serie de intervenciones pictóricas y de dibujo, mostradas o realizadas directamente sobre las paredes. En lugar del lamento, este trabajo evoca una existencia consciente y exigente que, contra todo pronóstico y en unos días como los nuestros, apuesta por la creación de un imaginario que nos permita construir una realidad mejor.

Estos trabajos audiovisuales han sido elaborados en un intento de fomentar una alfabetización audiovisual. La publicación de *La intención* recopila los materiales teóricos, artísticos y didácticos generados en los últimos cuatro años de trabajo sobre el proyecto, e incluye una edición en DVD del trabajo audiovisual. Ofrece a los educadores una guía de análisis profundo del mismo, para así seleccionar los ejes temáticos de *educación, alfabetización audiovisual, experiencia estética, relatos, culturas, políticas, cuerpo y biografía* con los que trabajar con sus alumnos. Puedes informarte sobre estos mate-

⁷⁹ De Gonzalo, Marta; Pérez Prieto, Publio, *La intención*, Madrid, Entreascuas, 2008.

riales en el [cuaderno de trabajo](#), o descargar la versión en PDF > [7,9 MB]. El libro + DVD puede comprarse [aquí](#).

Otros desarrollos del proyecto

Talleres y grupos de trabajo con profesores y jóvenes sobre educación, alfabetización audiovisual y el uso de audiovisuales no afirmativos, videoarte y cine reflexivo en el aula en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Edinburgh Sculpture Workshop [≥], LABoral de Gijón [≥], el Museo Patio Herreriano de Valladolid [≥], el CGAC [≥], Mostra't, Cinemes al marge de Manresa [≥], el Círculo de Bellas Artes [≥], MediaLabMadrid [≥] y el Centro Párraga de Murcia [≥]. Colaboración con el Programa Educativo *Gasteiztxo: Educación en Comunicación Audiovisual y Plástica: Aprender a leer la imagen*. C. C. Montehermoso. Vitoria-Gasteiz.⁸⁰

Este trabajo nos interesa especialmente debido a que entra dentro de lo que consideramos como dispositivo artístico. Es decir, un material que contiene de manera explícita, un proceso de auto-reflexividad complejo, que hace que se explique a sí mismo en cierto sentido, con intención de lograr que otras personas adquieran ciertas competencias.

En este caso, la táctica empleada para fomentar la adquisición de esas competencias, es el análisis de las características plásticas y filosóficas del contenido del trabajo audiovisual. Es decir, *La intención*, en su formato de unidad didáctica, se preocupa de hacer un análisis de la obra audiovisual que permita desgranar las técnicas empleadas para la composición de las imágenes y para el desarrollo filosófico que las sostiene.

Nuestra intención, valga la redundancia, pasa por lograr esos mismos objetivos, pero desde un prisma diferente. Partimos de un análisis de las condiciones de producción, es decir, no de cómo se ha hecho, o por qué, sino desde dónde y por quién. Por ello, los temas teóricos que se están desarrollando están encaminados a desglosar nuestras dinámicas de trabajo y las relaciones que establecemos tanto con nociones identitarias -artista, colectivo, grupo-, como con nuestra propia exigencia atravesada por el neocapitalismo neoliberal -auto-explotación, condiciones económicas, temporales y espaciales-.

⁸⁰ <http://www.martaypublio.net/castellano/trabajos/2008intencion.html> (consultada a 29 de enero de 2014).

A partir de todo ello, tenemos la pretensión de aportar un pequeño granito de arena a algo que podríamos considerar alfabetización audiovisual enfocado a usuarios que son activistas en movimientos sociales. Nos preocupa especialmente generar dispositivos que no sean paternalistas ni explicadores en el sentido del que habla Rancière, a la hora de definir al maestro explicador como aquel que controla la cantidad de conocimiento que pone a disposición de sus alumnos, que deben absorber sus palabras aún sin comprenderlas.⁸¹

⁸¹ Rancière, Jacques, Op. Cit.

4.4. CIERRE DEL CAPÍTULO

En estos momentos, la urgencia vital parece haberse convertido en una cuestión de primeros auxilios, en la que dedicamos todas nuestras energías a aferrarnos a lo poco que nos han dejado de lo que teníamos. Sin embargo, consideramos que es momento de multiplicar las exigencias y de redefinir la organización sistémica en su conjunto, por eso nos interesaba partir de la definición de democracia. Esperamos que nuestras aportaciones sirvan para desempolvar –acaso ligeramente- el término.

Por otra parte, aunque en estrecha relación, reivindicar la alfabetización audiovisual es exigir una igualdad cultural mínima, cuya importancia y trascendencia en términos de emancipación la hace equivalente en la actualidad a la alfabetización textual. Trabajos como *La intención*, son el resultado de este esfuerzo, pero es necesario luchar para que, a su vez, conquisten el espacio de difusión necesario para alcanzar toda la repercusión posible.

En definitiva, desarrollar este capítulo nos ha ayudado a situar la necesidad de la emancipación en el terreno de las imágenes y, lo que es más importante, a recordar que no sólo es posible desarrollar materiales que logren este objetivo, sino que muchas personas ya lo están haciendo.

III. ENSAYOS:

CAPÍTULO 5. FORMAS DE TRABAJAR HACIA LA HORIZONTALIDAD

En este capítulo, presentaremos una forma de trabajo que consideramos que puede ejemplificar el tipo de práctica colectiva que nos interesa en *Las posteriores*, pero llevada a cabo a través de una forma de hacer distinta: la autoconciencia. Situaremos algunos de los antecedentes históricos conocidos de su uso feminista como forma de acción social empleada en espacios de creación simbólica colectiva para despertar una conciencia de clase como mujeres.

5.0. INTRODUCCIÓN: PARTIR DE LA AUTOCONCIENCIA

La decisión de partir del método de ampliación de conciencia surge del deseo de tender puentes entre formas de trabajo feministas, dirigidas a la creación de una conciencia como mujeres⁸² y la creación artística.

Partimos de la consideración de que las mujeres no somos iguales, nuestras condiciones de vida son diversas, como lo son nuestras marcas corporales -de etnia, de condición física-, nuestra sexualidad o las condiciones económicas, culturales, sociales y políticas que atraviesan la marca corporal de género. Consideramos el uso de la conciencia de clase en este contexto concreto como una estrategia que nos ayuda a focalizar ciertas luchas, a explicar por qué ese interés en que las mujeres nos uniéramos. El tema que nos ocupa es la unión y en ella nos centraremos en el presente capítulo.

Para situar esta práctica, localizaremos algunos usos que se le ha dado, siempre en relación a luchas de las mujeres, sean o no denominadas propiamente feministas. Nos centraremos especialmente en el uso que se hizo de ella desde el feminismo radical de los años sesenta en los Estados Unidos, que se ha venido denominando feminismo de la segunda ola.

⁸² En este capítulo, por cuestiones metodológicas y de acotación del ámbito de estudio, se trabajará con la consideración de las mujeres como una clase, dado que existe una diferenciación que se asigna a la bio-mujer, sea cual sea la posición en que se sitúe dentro de ella, en relación a consideraciones como la identificación con géneros normativos o diversos, la sexualidad normativa o no, etcétera. No por ello estaremos negando las diferencias entre mujeres. Aprenderíamos la comprensión sobre este punto. Conciencia como mujeres que, como decíamos, podríamos entender como una conciencia de clase, que tomaría como base cuestiones extraídas del marxismo, pero que, a diferencia de éste, problematiza la identidad y la homogeneización de las personas de esa "clase", en este caso, mujeres. Alejándose, por tanto, de la concepción de que todas las mujeres somos iguales y, por tanto, las dificultades o facilidades que asumimos son equivalentes.

5.1. DEFINICIÓN

La ampliación de conciencia, autoconciencia o *consciousness-raising* es una práctica comunicativa y de producción de conocimiento situado y subjetivo, que se desarrolla mediante reuniones, en este caso de mujeres, en las que se comparten experiencias personales en torno a un tema o temas concretos. Su fuerza reside en la capacidad para hacer visibles las formas comunes de opresión a que está sometido un grupo determinado. En los casos que nos ocupan, grupos de mujeres comparten sus experiencias personales en torno a cuestiones como la violencia, la visión sobre su propio cuerpo, la sexualidad, la familia, etcétera. Lo interesante, como decíamos, es que se trata de experiencias que, aun pareciendo individuales, se repiten constantemente de una mujer a otra. Así, en el proceso de tomar conciencia de que sus experiencias no son personales ni casuales sino que vienen determinadas por un sistema patriarcal que las provoca de manera constante, se genera una conciencia de la construcción social de la experiencia basada en el género.

Esta forma de trabajar puede emplearse en otros grupos, pero es especialmente importante y eficaz en el caso de las mujeres –grupos de mujeres que también se definen y precisan, como pueden ser mujeres precarias o mujeres estudiantes de clase media-. La eficacia y pertinencia del método para la causa feminista tiene su porqué en la raíz misma de la opresión de género, ya que ésta presenta unas características que la diferencian de otras como pueden ser la de etnia o la de clase social.

Siguiendo a Harriet Taylor Mill y a John Stuart Mill⁸³, expondremos dos dificultades fundamentales que atraviesan la opresión de género y que comprometen tanto su evidenciación como su erradicación. Es precisamente por ellas, por lo que la autoconciencia es tan necesaria en la lucha feminista.

La primera dificultad, radicaría en que la costumbre está arraigada en sentimientos, lo que pone en cuestión cómo cambiar las mentes, ya que cuando éstas se apoyan en un prejuicio no lo hacen en razones –aquí entraría la tarea de la educación sentimental, etcétera-. En este sentido, podríamos considerar de partida ineficaz tratar de con-

⁸³ Es bien conocido que la mayoría de los textos del tiempo que estuvieron juntos los escribieron de manera conjunta. Por ello nos referimos a ambos, aunque este texto concreto esté firmado por él. Mill, John Stuart, “El sometimiento de la mujer (1869)”, en Mill, John Stuart y Taylor Mill, Harriet, *Ensayos sobre la igualdad de los sexos*, Madrid, Antonio Machado Libros, colección Mínimo Tránsito, 2000.

vencer a una mujer de que se “libere”, desde una actitud que además tendríamos que reconocer como paternalista.

La segunda dificultad, se relacionaría con la afirmación de que: "Las mujeres están en un estado crónico de soborno"⁸⁴. O se nos soborna, o se consigue la sumisión voluntaria, el consentimiento de la dominación, porque no basta con la fuerza física para sostener un sistema de dominación, hace falta la colaboración de quien está en la posición de esclavo, debe consentirla. Un sistema de dominación siempre genera las condiciones de posibilidad de su perpetuación. El primero que pensó esto, aunque en una noción muy abstracta, fue Maquiavelo. Harriet Taylor Mill y John Stuart Mill añaden –este punto nos interesa especialmente- que el tipo de dominación que sufrimos las mujeres difiere del resto de relaciones amo-esclavo. Esta característica distintiva tiene el efecto de someter más a las mujeres, vincularnos más con los varones que nos esclavizan. Aquí es donde J.S. habla de los malos tratos, para explicar la relación de las mujeres con nuestro sistema de dominación. La diferencia, de que habla J.S. en esas páginas, es que el amor al poder de los varones sobre las mujeres no tiene que ver con la clase social -un poco en contra del feminismo socialista de la época-, sino que pertenecen por entero a todo el sexo masculino. Se trata de algo que penetra en la persona de cada varón cabeza de familia y de todos los que inspiran a hacerlo. El hombre vulgar va a ejercer su dominación igual que el más alto noble. Dicho distintivo, por tanto, une a los varones que constituirían un grupo de amos que no coincide con el del sistema económico.

Entonces, en relación a la importancia de la toma de conciencia de la dominación por parte de las mujeres, hablan de que estamos ante un sistema de poder en que los varones tienen más facilidades para mantener la dominación. Esto se debe a que tienen mayores facultades para impedir las rebeliones, debido a que –y este es el punto fundamental de este análisis- cada una de las súbditas tiene más intimidad con su amo que con las otras compañeras de servidumbre. Por tanto, además, hay profundos sentimientos que unen al amo. Una vez más, no sólo razones, sino sentimientos.

Siguiendo esta línea en dirección a los malos tratos, que de una u otra manera están presentes en los temas tratados en las sesiones de autoconciencia, y que igualmente se ligan con esta segunda dificultad, añaden: "Las mujeres están en un estado cons-

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 156-157.

tante de soborno e intimidación."⁸⁵. Frente al argumento de que "las mujeres no se quejan y son partes que consienten en ello"⁸⁶, tendríamos las sesiones de autoconciencia como evidencia de que en cuanto se les da voz, -se nos da la voz- o, mejor aún, la tomamos, aparece la expresión de sentimientos en los movimientos políticos feministas. En este sentido, insisten en que quien está bajo una dominación, lo primero que lleva a cabo no es una gran teoría acerca del sistema de dominación que está padeciendo, sino la expresión pública de un malestar⁸⁷. Lo que, por otra parte, es lo más legítimo para los utilitaristas morales, como John Stuart Mill y Emilia Pardo Bazán; porque es una expresión que habla de los sentimientos.

J. S. Mill continúa refiriéndose a que las mujeres nos quejamos de los malos tratos, nos rebelamos contra una dominación que estamos sufriendo –él se refiere expresamente a malos tratos-, contra los efectos del poder, no contra el poder en sí. Desde el punto de vista empirista positivista, tenemos indicios: los malos tratos; y a partir de ellos a ver qué encontramos. Ese proceso de continuación en el análisis de la dominación, como decíamos, lo realizamos –o lo realizan- mujeres en las sesiones de autoconciencia.

A modo de síntesis, podríamos añadir que la autoconciencia cubre una problemática que se venía planteando desde el XIX, e incluso antes, y que es específica de las mujeres como sector dominado. En base a ello, podemos afirmar que, si bien nuestra intención dista mucho de la consideración de que todas las mujeres somos iguales, sí pueden encontrarse especificidades que hacen que la toma de conciencia de las mujeres como "clase" sea importante aún en la actualidad.

Entendemos, por supuesto, que los cambios en los modelos de familia o el cuestionamiento de los géneros femenino / masculino como categorías limitadas y contrapuestas supone una modificación de la necesidad de construcción de núcleos en la lucha feminista. Sin embargo, no podemos olvidar que aunque en estos momentos para algunos sectores del feminismo -o de los feminismos mejor dicho-, la conciencia de las mujeres como colectivo que difiere de otros grupos discriminados por cuestiones que

⁸⁵ *Ibidem*, p. 157.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 159.

⁸⁷ Lo cual, a través de las sesiones de autoconciencia, se convierte además en una teoría sobre el sistema de dominación, la cual se autolegitima por parte de las mujeres como portadoras de esa dominación y personas capaces de tomar la voz y poner en directa relación su experiencia íntima y la dominación patriarcal, que se aprovecha de que esa conexión haya tardado en realizarse.

también se trabajan desde el feminismo –como puede ser la diversidad del deseo sexual- pueda resultar un poco *demodé* o incluso peligrosamente atrasada; para otros, esta conciencia aún es necesaria. Es decir, nos interesa matizar que los múltiples, ricos y diversos feminismos se ocupan de necesidades y sentires variados, pero ello no significa que no seamos conscientes de lo que se ha aprendido de cada proceso. La autoconciencia, por tanto, nos parece todavía necesaria. Sin embargo, no todas las mujeres o bio-mujeres si se quiere, la necesitan ni lo hacen de la misma manera. Igualmente, consideramos que es una herramienta que el feminismo ha empleado de múltiples maneras y que no debe perder de vista, ya que puede ser útil a todo tipo de personas. Al fin y al cabo, el lema “The personal is the political”, que ha estado presente en el feminismo desde que comenzara a usarse en la segunda ola, es una poderosa táctica a la hora de unir a aquellas personas que se encuentran oprimidas en la dispersión, contra el agente opresor, que se aprovecha de que sí está unido y en constante comunicación consigo mismo.

En este sentido, cabría preguntarse qué papel juega la autoconciencia “de sala” ahora que las nuevas tecnologías nos permiten poner en común nuestros sentires de una manera más global. Sin embargo, antes de hacerlo, nos interesa aportar al lector o lectora algunos ejemplos históricos del uso de la autoconciencia. Por ello, a continuación dejaremos en pausa esta cuestión para referirnos a los antecedentes históricos, al uso de la autoconciencia por parte de Judy Chicago y Miriam Schapiro en el ámbito de la educación artística, y a los resultados formales de la aplicación del método a la producción artística para, como cierre de este capítulo, poner en cuestión en base a todo lo anterior, la importancia de las nuevas tecnologías en este proceso de autoconciencia y la actualidad o no del formato de reunión “al uso”.

5.2. ANTECEDENTES

Fuera del contexto de la creación artística y desde finales del siglo XIX, viene dándose una preocupación por hacer complejas las relaciones colectivas. El esfuerzo por crear espacios que habitar desde lo común, puede encontrarse a mediados del siglo XIX, en las reuniones informales de mujeres negras del *Blackclubwomen's Movement*, en las que se empleaba la autoconciencia para hacer colectiva la opresión tras la guerra de secesión de Estados Unidos y la abolición de la esclavitud en 1865.⁸⁸

Esta preocupación por generar un común, no sólo identitario, sino también vital en el sentido de habitable, capaz de establecer nuevas formas de relacionarse y espacios “amables” en los que hacerlo, enfocada desde la autoconciencia y la generación de un conocimiento común, originario del propio sentir y quehacer colectivo, se fue trasladando a la producción artística, así como a otras muchas prácticas. En torno a 1960, la autoconciencia fue recogida por el feminismo radical, como forma de generar un espacio de experiencia compartida que permitiera situar la complejidad y el alcance de la opresión a la que estaban sometidas las mujeres en el marco de la sociedad patriarcal.

Se trata, por tanto, de un modo de generar conocimiento propio desde los colectivos, de desarrollar teorías que no partan de la búsqueda de confirmación de ideologías y tesis externas previas, sino que el propio quehacer común sea considerado suficientemente legítimo como para generar conocimiento situado que sirva, en primer lugar y de manera fundamental, para las vidas de quienes lo producen y para el colectivo. Es decir, estamos ante metodologías⁸⁹ teórico-prácticas que permiten avanzar, que son

⁸⁸ Malo de Molina, Marta, “Prólogo” en, VV.AA, *Nociones comunes. Experiencias y ensayos entre investigación y militancia*, varias autoras, Traficantes de Sueños, Madrid, 2004, p. 22. Licenciado en *creative commons*, descargable en (consulta 23 de mayo 2014):

[http://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Nociones comunes-Traficantes de Sueños.pdf](http://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Nociones%20comunes-Traficantes%20de%20Sueños.pdf)

⁸⁹ El término “metodología” se emplea aquí con precaución, ya que desde el feminismo radical se rechazó esta denominación para la autoconciencia por considerarse que la metodología respondía a una estructura legitimadora perteneciente al ámbito científico y académico y, por tanto, a la producción y legitimación de conocimiento genuinamente institucional y patriarcal. En este sentido, consideraban que la metodología tenía como prioridad la producción de teoría, supeditando a ella la praxis. La práctica, que para ellas era la fuente de empoderamiento que permitía generar conocimiento propio, se convertía, a través de la metodología, en una mera herramienta para producir conocimiento “válido”. En base a esa premisa, para generar conocimiento “válido” la metodología debía estar científicamente probada y ampliamente usada, lo cual provocaba una rigidez incompatible con la variabilidad de las vidas de las personas que la usaban. Es decir, el significado tradicional del término es incompatible con la noción de producción de conocimiento subjetivo y situado. Sin embargo, desde colectivos feministas, como pue-

generadoras y portadoras de saberes colectivos, producidos desde la búsqueda de otras formas de vida posibles, en las que poder habitar libre y comúnmente.

Es fundamental reflexionar sobre el porqué de su emergencia y sobre las condiciones sociales que hicieron posible que estas formas de trabajo surgieran prácticamente de manera simultánea en diferentes lugares del mundo. En España es fácil encontrar testimonios de mujeres feministas que se refieren a sus sesiones colectivas como de autoconciencia. Es interesante reflexionar sobre el hecho de que, aunque algunas de ellas consideran que el comienzo de éstas viene a partir de la influencia anglosajona, muchas otras afirman que en sus colectivos desconocían por completo estas prácticas y se refieren a las sesiones de sus colectivos como un cauce por el que consiguieron, de manera intuitiva, un tipo de comunicación que respondía a una necesidad interna de autoconocimiento y de estrechamiento de vínculos con otras mujeres. En la serie de entrevistas realizadas a mujeres feministas clave en el País Valenciano que componen el proyecto *Memoria del Feminismo en el País Valenciano, 1970-1997*, llevado a cabo por Gisbert Jordá, Dolores Sánchez Durá y M^a Teresa Yeves Bou en 2011, financiado del Instituto de la Mujer, podemos escuchar algunos de estos testimonios.⁹⁰

Es fundamental insistir en la importancia de la concepción de las sesiones de autoconciencia como una práctica autónoma, que nace íntimamente ligada a la necesidad de intercambio y pertenencia, y generada en el proceso. Es curioso como Judy Chicago habla también en este sentido en la entrevista que Norma Broude y Mary D. Garrad le hacen para el libro *The Power of Feminist Art*:

de ser *Precarias a la deriva*, han denominado metodología o método a este tipo de prácticas, partiendo de la asunción de la complejidad de la sistematización y empleándola sólo hasta que deja de serles útil y empieza a atarles. Se ha recogido por tanto el término, para referirse a un tipo de trabajo que es sistemático únicamente en relación a su no sistematización. Se genera así una forma de producción de conocimiento basada en el rechazo de la objetividad y, por tanto, al no pretender encontrar una “verdad”, la metodología no precisa esa rigidez legitimadora que, a fin de cuentas, no deja de ser un convencionalismo. [Estas conclusiones se han extraído principalmente de: Malo de Molina, Marta, *Op. Cit.*, y *Precarias a la Deriva, A la Deriva por los circuitos de la precariedad femenina*, Traficantes de sueños, 2004, Madrid, pp. 27- 28.

Licenciado en *creative commons*, disponible en:

<http://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/A%20la%20deriva-Traficantes%20de%20Sue%C3%B1os.pdf> (consulta 3 de junio 2014)].

⁹⁰ Las entrevistas están disponibles para ver y descargar en:

www.feministasvalencianas.wordpress.com (consulta 14 de junio de 2014).

Norma Broude / Mary D. Garrard: Los métodos de enseñanza y la aplicación de la ampliación de conciencia que ideaste para el programa de Fresno han resultado ser innovadores, poderosos y sin precedentes. ¿Cómo llegaste a ellos? ¿De dónde surgieron?

Judy Chicago: Surgieron de mi interior. Había leído mucho de los textos de los inicios del movimiento de las mujeres, pero nunca había participado en un grupo de autoconciencia personalmente. Yo 'llegué a la conciencia' en mi estudio a través del esfuerzo por empoderarme que llevaba diez años realizando. Me preguntaba si el proceso por el que había pasado podría ser de utilidad para mis estudiantes. Empleé mis experiencias personales en el diseño del programa, que funcionó mejor de lo que nunca hubiera imaginado.⁹¹

Aunque en un primer momento, es razonable sentirse presa del escepticismo, al ver que tantas mujeres afirman que comenzaron con las sesiones de autoconciencia antes de saber que se estaban realizando en otros lugares, nos hemos dado cuenta de la importancia política de la posibilidad de que, efectivamente, la autoconciencia como práctica feminista se hubiera “inventado” por primera vez en muchos de los espacios en los que se empleaba.

Este hecho tiene tanta trascendencia porque de ser así, supondría una prueba de que la necesidad misma de comunicación, autorreflexión y pertenencia, en el ejercicio de repetirse en diferentes lugares, dio como resultado una forma concreta de producción de conocimiento que, lejos de tener que legitimarse por parte de las instituciones, se legitima a sí misma. Al mismo tiempo, esta simultaneidad de creación del método, lo legitima. No se trata de una forma aislada –aunque desde el punto de vista de la producción de subjetividad, no sería necesaria esta repetición para que fuera legítima-, sino de un proceso que no llamaremos natural, pero que sí se basa necesariamente en niveles culturales que son comunes, al menos, en el mundo occidental. Es decir, una posibilidad sería que surgiera a partir de una base cultural común.

⁹¹ Todas las traducciones del inglés son mías, añadiré siempre el texto original en inglés al pie. Cita original: “NB/MG: The teaching methods and applications of consciousness-raising you devised for the Fresno program seem to have been unprecedented, innovative and powerful. How did you arrive at them? Where did they come from? / JC: They come from within myself. I had read many of the texts of the early women’s movement, but I had never been in a consciousness-raising group myself. I ‘came to consciousness’ in my studio and through my struggle for empowerment which had been going on for ten years. I wondered whether the process I had gone through could have relevance for my students. I used my own experiences to fashion the program, which worked better than I could have ever imagined.” Entrevista a Judy Chicago. Bourde, Norma y Garrard, Mary D. (eds.), “Conversations with Chicago and Schapiro”, en *The Power of Feminist Art*, Abrams, New York, 1994, p. 66.

En este sentido, es pertinente referirse a la autoconciencia como forma de construcción de conocimiento legítima, que surge del propio deseo de narrar, de poner en común, y que además atraviesa todos los ámbitos de la vida de quien la trabaja.

5.3. AUTOCONCIENCIA EN LOS PROGRAMAS DE ARTE FEMINISTA

Los programas de arte feministas fueron cursos de carácter experimental que se llevaron a cabo en las facultades de bellas artes de Fresno y CalArts, -California, EE.UU.-, entre 1970 y 1975. Nos acercaremos a ellos a través de las palabras de Faith Wilding, artista que fue alumna de Judy Chicago en el *The Feminist Art Program* de Fresno del año 1971, y continuó con ella y con Miriam Schapiro como *assistant* en el curso que se dio el año siguiente en CalArts -California Institute of the Arts-. Participó, por tanto, en el proyecto *Womanhouse*, que se llevó a cabo entre 1971-72 y se abrió al público durante un mes de la primavera del 72. En su texto, titulado *The Feminist Art Programs at Fresno and CalArts, 1970-75*, Wilding explica el funcionamiento de los cursos, la relación entre las alumnas y las profesoras, y otra serie de cuestiones interesantes relacionadas con conflictos de poder y procesos creativos.

Tal y como explica Wilding, los programas de arte feminista partían de la pregunta, *¿qué necesita una mujer para convertirse en artista?*⁹², y de la angustia de la escultora, profesora estadounidense e ideóloga del programa, Judy Chicago, ante la preocupante diferencia entre el número de alumnas de escuelas de arte y el de mujeres dedicadas profesionalmente a él.⁹³

Estos programas tuvieron gran importancia dentro del Movimiento de Arte Feminista de la década de 1970 -*Feminist Art Movement*-, debido tanto a sus contenidos como a sus métodos experimentales, que fomentaban el trabajo colectivo. Como parte del movimiento de arte feminista, en los programas respondían a los cánones modernistas y al formalismo greenbergiano que se enseñaba en las escuelas de arte, introduciendo contenidos feministas y cuestiones de género, así como usos no cerrados de los materiales y las técnicas, multiplicidad de voces y la ruptura con el criterio artístico del artista masculino y euroamericano, sus valores artísticos y sus prácticas históricas. En su

⁹² Wilding, Faith, "The Feminist Art Programs at Fresno and CalArts, 1970-75", en *The Power of Feminist Art*, Abrams, New York, 1994, p. 32.

⁹³ Bourde, Norma y Garrard, Mary D. (eds.), "Conversations with Chicago and Schapiro", en *The Power of Feminist Art*, Abrams, New York, 1994, p. 66. Cita original: "I'm very concerned about the fact that so many young women go into the college art system and so few come out the other end into professional life. I would like to address this."

lugar, planteaban modelos de producción basados en la teoría feminista, la historia del arte y la pedagogía.⁹⁴

Una de las claves de estos programas era el hecho de que partían de la experiencia personal para trabajar cuestiones comunes acerca de la forma de estar en sociedad como mujeres. Para ello, empleaban la ampliación de conciencia (autoconciencia o *consciousness-raising*). La elección de comenzar en el State College de Fresno, fue de Chicago, en base a que le resultaba interesante que estuviera en cierto modo aislado del mundo del arte, lo cual le permitía experimentar con mayor libertad. Es importante destacar que con los cursos, Chicago no sólo pretendía ayudar a las quince alumnas iniciales de Fresno y a las veintiuna de CalArts a desarrollar su producción artística desde un punto de vista feminista o, quizás mejor, siendo conscientes de su situación y posición como mujeres, sino que tenía la pretensión de que aplicasen lo que aprendían de la experiencia común a todos los ámbitos de la vida. En este sentido, Wilding apunta como significativa la modificación de la forma de vestir o el rapado de algunas melenas.⁹⁵ Por supuesto, todo ello generó fricciones en el campus que, sin embargo, no fueron tan fuertes como las que se producirían más adelante en CalArts, institución que Wilding define como más jerárquica y patriarcal.⁹⁶ A continuación, enumeraremos los aspectos fundamentales del experimento.

En primer lugar, el espacio en que se desarrollaron los cursos, tanto en Fresno como en CalArts, tuvo gran importancia. En ambos casos, -al igual que en otras experiencias que se desarrollarían más adelante fuera de instituciones, pero que se salen del marco de esta investigación- Judy Chicago en solitario en Fresno y conjuntamente con Miriam Schapiro y asesoradas por Paula Harper en CalArts, buscaron espacios propios más allá del campus, que permitieran a las alumnas desarrollar su actividad fuera de la rigidez del espacio académico. En el caso de Fresno, buscaron un apartamento en el que trabajaron de manera compartida durante algunos meses, en CalArts se optó por la mansión en la que se desarrolló el proyecto Womanhouse, del que hablaremos más adelante. Además del interés de tener un espacio propio como grupo, esta circunstancia les permitió trabajar en el acondicionamiento del lugar, durante el cual

⁹⁴ Wilding, Faith, *Op. Cit.*

⁹⁵ *Ibidem.*

⁹⁶ *Ibidem*, p. 34.

desarrollaron –especialmente en el caso de CalArts-, capacidades que sobrepasaban los límites del campo artístico, entrando en la albañilería o en la fontanería.⁹⁷

En segundo lugar, el trabajo en grupos con responsabilidad rotativa, fue clave en el desarrollo de los cursos. Los grupos incluían: ampliación de conciencia, lectura / discusión, escritura autobiográfica, técnicas fotográficas y videográficas, investigación en historia del arte, performance y juegos de rol, trabajo en el estudio con indicaciones individualizadas de Chicago, “group critiques”, y cenas los miércoles para socializar. Todo ello constituía una forma de trabajo encaminada al desarrollo de lazos emocionales y psicológicos profundos entre las alumnas y con Chicago –y Schapiro en CalArts-. Wilding se refiere a Chicago como una profesora exigente, cuya idea era ayudarles a saber y exigir lo que querían.⁹⁸

Según las afirmaciones de Wilding, dado que el proceso de trabajo estaba encaminado a la producción artística, combinaba estas prácticas con ella, en este caso a través de una lluvia de ideas posterior, a partir de la cual se planteaban las formas más adecuadas para trabajar un tema concreto que le interesaba a una persona o a varias. Por ejemplo, el *cunt art*⁹⁹, surgió a partir de una lluvia de ideas en relación a la representación de la sexualidad de las mujeres.

Partían de la vanguardia y la mezclaron con formas de hacer consideradas típicamente femeninas, explorando así las jerarquías entre artes menores y mayores. Les interesaba recuperar los valores positivos de estas prácticas denigradas y de las formas de hacer marginales. Tejer era una de ellas. Experimentaban mezclas de materiales que en ocasiones buscaban lo anti-estético. En cuanto a la producción compartida, Wilding insiste en que era en gran medida colaborativa y colectiva e, incidiendo en su rechazo al artista tradicional, añade:

El legado modernista del genio individual trabajando en su pieza era negado en la colisión de disciplinas y actividades en el estudio, así como por el contenido del trabajo.¹⁰⁰

⁹⁷ *Ibidem*, p. 35.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Literalmente, “arte del coño”.

¹⁰⁰ *Ibidem*. Cita original: “The modernist legacy of the individual genius working on his [sic] piece was effectively negated by the collision of disciplines and activities in the studio, as well as by the content of the work.”

La performance tuvo mucha relevancia, ya que servía como catarsis del grupo y les permitía seguir buscando metamorfosis y nuevos lenguajes visuales para las experiencias invisibilizadas de las mujeres.

Igualmente les interesaba recopilar información histórica de mujeres artistas. El planteamiento pasaba por aprender sobre todos los ámbitos que pudieran tener relación con la mujer en el arte.¹⁰¹

Decir, por tanto, que Chicago y Schapiro llevaron a cabo un trabajo pedagógico en que se posicionaron como facilitadoras de la toma de conciencia de sus alumnas como mujeres artistas, que se basaba en un proceso de toma de conciencia como mujeres, llevada a cabo mediante las sesiones de autoconciencia, y de toma de posición dentro del mundo del arte, que se trabajaba en relación al estudio de la historia del arte desde un punto de vista feminista, así como de la filosofía y otras ramas de conocimiento. El que esta metodología se planteara como colectiva, aun cuando las obras que de ella derivaban no tuvieran por qué serlo, es sintomático de la consideración, por parte de las profesoras, de que la capacidad para subvertir la posición que las mujeres ocupaban –y aún ocupamos en gran medida- en el arte, residía en la conciencia de esa situación y en la unión de fuerzas para cambiarla. De ello puede reducirse que entendían que, más allá del valor del trabajo colectivo, las artistas no tenían por qué dejar de tener una voz propia e individual por el hecho de saberse mujeres y ser conscientes de su opresión. Esto es interesante desde el punto de vista de la libertad de creación, ya que con frecuencia se confunde la capacidad de las mujeres para hablar de su opresión en su obra con la obligación de hacerlo. Forzar a las mujeres a usar su obra para enunciar su opresión, podría interpretarse como la negación de su capacidad para hablar de otros temas.

En este sentido, consideramos que Chicago y Schapiro caían en una contradicción que no tenemos la certeza de que se plantearan con la cautela necesaria, al presionar a sus alumnas para que hablaran necesariamente de su condición de mujeres en sus obras, y especialmente en sus vidas. Wilding se refiere a este conflicto, en el contexto particular de CalArts durante el desarrollo del proyecto *Womanhouse*, en la siguiente cita:

Hubo muchos conflictos, rebeliones y fuertes desacuerdos entre las estudiantes y la facultad acerca de la estructura y del carácter de los procesos grupales y los métodos de

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 38.

trabajo. En particular, muchas estudiantes se opusieron a lo que consideraban una creciente formulación ideológica y la aplicación de una 'dirección feminista' a sus obras y sus vidas por parte de Chicago y Schapiro. También se molestaron por el compromiso a tiempo completo que supuso *Womanhouse*, que les dejaba poco tiempo para otras actividades.¹⁰²

Desde nuestro punto de vista, la línea que separa el acto de guiar hacia la emancipación y obligar a ella, haciéndola imposible, es siempre fina y sensible. Es innegable que desde que Chicago y Schapiro plantearan los programas en los años setenta estadounidenses, algunos sectores del feminismo han puesto en tela de juicio esta cuestión. Ello se refleja en las prácticas de *Precarias a la deriva*, que parten de otros ámbitos como la sociología o la antropología, no tanto de la práctica artística, y son más conscientes de la dificultad y las implicaciones de acercarse a otras personas desde la posición de poder de, por ejemplo, la enseñanza reglada o los servicios sociales.

La repercusión del uso de este tipo de metodologías, que ponen en el centro la experiencia personal, sobre la Educación en general y la artística en particular, es compleja e intensa. Sin embargo, se sale de los límites de esta investigación, en la que nos interesaba partir de la educación formal, pero con la intención de tener un punto de partida desde el que poder orientarnos, para alejarnos de ella, situándola como contrapunto al trabajo de *Las posteriores*.

¹⁰² *Ibidem*, p. 41. Cita original: "There had been many conflicts, rebellions, and strong disagreement between students and faculty about structure, and about the conduct of group processes and working methods. In particular, many of the students resisted what they saw as an increasingly ideological formulation and application of a 'feminist line' to their art and their lives by Chicago and Schapiro. They also resented the fulltime commitment to *Womanhouse*, which left little time for other activities."

5.4. AUTOCONCIENCIA EN EL PROYECTO WOMANHOUSE

5.4.1. BREVE EXPLICACIÓN

Womanhouse fue una atrevida instalación vanguardista situada en una mansión y un *happening* durante un mes de 1972 en el Hollywood residencial. La elección de la mansión como espacio y de su ubicación en un barrio residencial, respondían al interés por acercarse a la vida de las amas de casa, aunque fuera de manera simbólica. Fue Paula Harper quien, durante los primeros meses de trabajo en el programa de CalArts como historiadora del arte, sugirió la idea. La mansión en cuestión disponía de diecisiete habitaciones y estaba ubicada en el 553 de Mariposa Avenue. En ella se generó un ambiente colaborativo creado por veintiuna estudiantes del curso de Feminist Art Program en CalArts, bajo la dirección de Judy Chicago y Miriam Schapiro. Trabajaron en ella durante seis meses de 1971, tanto acondicionándola como produciendo obras que iban desde instalaciones *site-specific* a performances y *happenings*. Estuvo abierta al público del 30 de enero al 28 de febrero de 1972.¹⁰³

En palabras de Judy Chicago:

Womanhouse se convirtió tanto en un entorno que alojaba el trabajo de mujeres artistas que trabajaban sobre sus propias experiencias, como en la 'casa' de la realidad femenina, en la que cada una entró para experimentar la realidad de la vida de las mujeres, los sentimientos y las preocupaciones.¹⁰⁴

Lo cual nos lleva de nuevo a la relación con el trabajo doméstico que se dio durante el proyecto, a través de la cual se trabajaba no sólo el que ser ama de casa "apesta", sino el hecho de que constituye un lugar de identidad para las mujeres. Un lugar a problematizar, por tanto. Tal como apunta Arlene Raven.¹⁰⁵

¹⁰³ Raven, Arlene, "Womanhouse", en *The Power of Feminist Art*, Abrams, New York, 1994, p. 48. Cita original, obsérvese el juego en torno a la palabra "house": "Womanhouse became both an environment that housed the work of women artists working out their own experiences and the 'house' of female reality into which one entered to experience the real facts of women's lives, feeling, and concerns."

¹⁰⁴ Chicago, Judy, *Through the Flower: My Struggle as A Woman Artist*, Garden City, N. Y.: Doubleday, 1975; New York: Penguin, 1993, p. 114.

¹⁰⁵ Raven, Arlene, *Op. Cit.*, p. 51.

Durante la muestra parece destacable, siguiendo de nuevo a Raven, que se tratara a las estudiantes no como tal, sino como artistas, y que se invitara a algunas artistas reconocidas a exponer con ellas.¹⁰⁶

Raven continúa añadiendo que podría considerarse que *Womanhouse* dio vida a las ideas y los puntos de vista de Betty Friedan en *La mística de la feminidad*¹⁰⁷, de 1963.¹⁰⁸

5.4.2. METODOLOGÍA

En cuanto al desarrollo metodológico del proyecto, se basó en la premisa de 'aprender haciendo' que ponía sobre la mesa los descubrimientos personales que las artistas habían ido ordenando y produciendo a través de las sesiones de autoconciencia. Lo cual, como hemos comentado anteriormente, les había permitido salir del aislamiento para descubrir que muchas de sus vivencias eran comunes. Lo aprendido en el círculo de ampliación de conciencia se aplicó al desarrollo del proyecto de manera concreta y, por lo visto, bastante eficaz, a la hora de generar un resultado que exigía una gran responsabilidad y compromiso, y en el que habían volcado muchas expectativas.¹⁰⁹

Raven coincide con Wilding al enfatizar en la importancia del carácter colaborativo del proyecto:

Este foco en la colaboración no puede ser subestimado, en la colaboración como cuestión que ha caracterizado gran parte del arte feminista creado después de *Womanhouse* en el sur de California. Al convertirse la Costa Oeste en modelo y guía para la producción artística nacional e internacional, la influencia de la colaboración temporal en *Womanhouse* resultó penetrante y duradera.¹¹⁰

¹⁰⁶ *Ibidem*, pp. 49-50.

¹⁰⁷ Friedan, Betty, *La mística de la feminidad*, Ed. Sagitario, Barcelona, 1965.

¹⁰⁸ Raven, Arlene, *Op. Cit.*, p. 51.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 51. Cita original: "This focus on collaboration cannot be over-emphasized, for collaboration as form of subject has characterized much of the feminist art created after *Womanhouse* in Southern California. Because the West Coast became a model and leader for feminist production nationally and internationally, the influence of the transitory collaboration at *Womanhouse* has been pervasive and lasting."

En relación a las acciones que se llevaron a cabo en la mansión, destacar *Birth Trilogy*, debido a su tratamiento de lo que las teóricas feministas denominan 'woman-identification'. Concepto que se refiere a la relación de las mujeres tanto con mujeres que podríamos considerar sus pares o sus iguales, como otras más mayores. Estas nuevas relaciones de sororidad, se reflejan en la acción que Raven describe del siguiente modo:

Birth Trilogy (trilogía del nacimiento) era un ritual de renacimiento y renovación identitaria, simbolizada por una comunidad de mujeres que se atendían su propio nacimiento y el de las demás. (...) El esquema ritual de *Birth Trilogy* era casi idéntico a las antiguas ceremonias de iniciación wicanas. El círculo de ampliación de conciencia entre las *performers* feministas era históricamente significativo, no sólo como 'conversaciones picantes', práctica de la cultura china moderna, sino también porque derivó de una antigua tradición del Oeste –dramáticas ceremonias llevadas a cabo por aquelarres de brujas en lugares sagrados-. En la ceremonia de iniciación wicana, las integrantes del aquelarre se situaban una tras otra con las piernas abiertas, formando un canal de parto.¹¹¹

Es interesante esta relación que establece con las tradiciones wicanas, ya que las brujas han sido recogidas en muchas ocasiones desde el feminismo, como símbolo de empoderamiento, debido a su conocimiento de la medicina, por ejemplo. Sin embargo, hemos preferido no extendernos en este punto, ya que Raven no aporta datos que nos permitan confirmar sus afirmaciones o continuar con su línea de investigación. En lo que se refiere a la consideración de las brujas desde un punto de vista feminista, se puede indagar en el libro de Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*¹¹², pero no trata la cuestión desde el punto de vista que apunta Raven.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 61. Cita original: *Birth Trilogy* was a ritual of rebirth and new identity symbolizing the community of women who attend their own and one another's birth. (...) The ritual diagram of *Birth Trilogy* was almost identical to ancient wiccan initiation ceremonies. The consciousness-raising circle among feminist art performers was historically significant not only as 'speaking bitterness', a practice of modern Chinese culture, but also because it derived from an ancient Western tradition –dramatic ceremonies performed by witches' covens at sacred sites. In the wiccan initiation ceremony, coven members stand one behind the other with legs spread apart, forming a birth canal."

¹¹² Federici, Silvia, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, en *Traficantes de Sueños*, 2010, Madrid. Primera edición, en lengua inglesa, Autonomedia, 2004. Este libro se encuentra licenciado en *creative commons* y puede descargarse a través del enlace que compartimos en la bibliografía.

5.4.3. CONFLICTOS Y CONDICIONANTES

Llegadas a este punto, es imprescindible evidenciar que, si bien la colaboración fue una parte fundamental del proyecto, la horizontalidad no tuvo por qué serlo. Es decir, aunque es cierto que se dio en un ambiente alejado de la universidad y que lo que se quería trabajar difería mucho de los contenidos habituales, sin embargo, Chicago y Schapiro seguían siendo las profesoras. Lo cual queda más que patente cuando nos damos cuenta de que en gran parte de los documentos que tratan el proyecto, no se mencionan siquiera todos los nombres de las artistas que participaron, pero sí los de las profesoras. Es importante, por tanto, ser conscientes de que colaboración no es sinónimo de horizontalidad. Las situaciones de poder se dieron y, aunque se empleó la ampliación de conciencia para solucionar algunas de ellas, -como comentaremos ahora mismo-, presuponer que la intención última de Chicago y Schapiro era hacer obras en calidad de iguales con sus alumnas sería, cuanto menos, ingenua. Lo cual no significa que sus intenciones no fueran buenas ni que haya que juzgarlas con gran dureza. Simplemente, consideramos relevante esta circunstancia y entendemos que ignorarla nos llevaría a malentender la práctica que se llevó a cabo. En relación a este tipo de conflictos, citaremos a Raven una vez más. Ella se refiere a que, trabajar en este proyecto también puso de relieve cuestiones de liderazgo y poder *versus* principios y postulados feministas, arte *versus* políticas, individual *versus* grupos de trabajo, y separatismo *versus* interacción con la comunidad educativa.¹¹³

Desde luego, el trabajo en el proyecto no fue fácil y, como es natural, surgieron conflictos que hubieron de solucionarse durante el proceso. Es destacable comentar que se empleó la estructura del círculo de sesión de autoconciencia para solucionar los problemas que fueron surgiendo en relación a las pugnas por el poder o el espacio dentro de la mansión, tanto entre alumnas, como con Chicago y Schapiro. La presión por lograr un buen resultado y la inminencia del público –que resultó ser bastante numeroso-, multiplicó las situaciones de tensión, y el hecho de poner en común lo que sentían ayudó considerablemente a relajar el ambiente en muchas ocasiones. A partir de ello, también se continuó fomentando la colaboración, aunque en este caso en grupos pe-

¹¹³ *Ibidem*, p. 41. Cita original: “Working on this project also raised issues of leadership and power versus feminist principles and tenets, art versus politics, individual versus group work, and separatism versus interaction with the school community.”

queños, que trabajaban de manera compartida para intentar plasmar en el espacio el ambiente que les interesaba.¹¹⁴

Por último, y en relación al tratamiento que se le dio a la sexualidad, que fue uno de los temas principales sobre los que se trabajó en el proyecto, destacar que Raven comenta un detalle importante: la sexualidad lésbica no estuvo representada en la muestra. Sin embargo, hace ver que una década después Nancy Fried, participante de la comunidad *Woman's Building* –que fue en parte una continuación de los programas de arte feministas fuera de la institución educativa–, creó *The Lesbian Room*.¹¹⁵ Lo cual, es una nueva muestra de la influencia de la muestra y de las muchas mujeres que han continuado trabajando a partir de ella. En este caso, haciendo visible algo que había sido invisibilizado en ella.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 51.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 63.

5.5. AUTOCONCIENCIA Y TIC

En primer lugar, decir que, como ya comprobaron las primeras ciberfeministas en los años 90, Internet no es un lugar neutro ni inocente en el que poder construir una identidad de manera no condicionada. Ya desde los comienzos encontraron que:

“Justamente detrás de la desjerarquización, democratización, creatividad de la multitud, conectividad, potencial imaginativo... aparecía su reverso, los correlatos de otras formas de jerarquización y desigualdades que aplazaban constantemente la utopía, aunque no la anulaban.”¹¹⁶

Cabría reflexionar, en primer lugar, sobre quién tiene acceso a las TIC -Tecnologías de la información y comunicación-. Si bien es cierto que su uso se ha democratizado y –en algunos países- podríamos decir que llegan a una amplia mayoría de la población, las diferencias de género existen. En primer lugar, porque aunque una gran parte de las usuarias de las redes sociales son mujeres, la situación cambia radicalmente cuando salimos del perfil de “usuario” y entramos en el de “programador”. Es importante tener en cuenta que no todas las personas construyen la red en la misma medida, operar a nivel de usuario es, básicamente, hacerlo a nivel de consumidor, aunque en ciertos espacios esta figura tenga bastante protagonismo, como en el caso de Wikipedia¹¹⁷. Sin embargo volvemos al mismo punto, ya que la mayoría de personas que la construyen a través de artículos, son hombres.

La reciente noticia de que la patrulla de información de nuestra policía nacional, que se encarga de cuestiones relacionadas con el terrorismo, haya escrito a la Web www.vimeo.com exigiendo la dirección I.P. desde la que se colgó un vídeo paródico titulado “Primer comunicado de la célula armada de putas histéricas”¹¹⁸ en el que la CAPH (Célula Armada de Putas Histéricas) imita la estética de los comunicados terroristas para denunciar la violencia machista es sólo una muestra más de que Internet es un lugar complicado para el feminismo. También es bien conocido el cierre sistemático de páginas en las que se cuelgan contenidos feministas en redes como Facebook, como les ha ocurrido en varias ocasiones a las chicas de Memes Feministas, que fi-

¹¹⁶ Zafra, Remedios, “Un cuarto propio conectado. Feminismo y creación desde la esfera público-privada online” en la *Revista Asparkia*, 22; 2011, 115-129 p. 126.

¹¹⁷ <http://wikipedia.org>.

¹¹⁸ Enlace al video: *Primer comunicado de la célula armada de putas histéricas* <https://vimeo.com/91641696> (consulta 20 de junio de 2014).

nalmente han decidido quedarse en Wordpress¹¹⁹, otras activistas, como Diana J. Torres –Diana pornoterrorista- también han optado por mudarse de servidor. Nuestra intención, en cualquier caso, no es enumerar los espacios virtuales en los que se ha censurado y se sigue censurando contenido feminista, pero sí nos interesa situar algunas razones que nos hacen desconfiar de Internet. Es cierto que las nuevas tecnologías ayudan a que nos comuniquemos de manera más fluida, que es posible suscribirse a listas de correo, visitar Webs con información que se renueva a diario y que, evidentemente pueden contribuir a una conciencia feminista. *Pikara magazine*¹²⁰ es un ejemplo de espacio creado por mujeres feministas para compartir reflexiones acerca de la actualidad desde una lectura de género. Pero *Pikara* y, especialmente, la sección de Alicia Murillo, tienen un problema. Sus vídeos desaparecen de YouTube, reciben cientos de denuncias y de críticas negativas que vienen principalmente de un conjunto de hombres que dicen estar a favor de la igualdad e ir contra el “feminazismo”, con argumentos que ponen los pelos de punta. Estas personas también forman parte de Internet, de un espacio quizás más libre de éste, la cara vista de lo que se ha venido a denominar “deep Web”, un espacio virtual compuesto en gran parte de foros, como puede ser ForoCoches¹²¹ -desde el que salen gran cantidad de ataques a Webs feministas-, canales más discretos –por poco visibles- como 4chan¹²², cuna de *Anonymous* y de otros muchos colectivos variables de hackers de todo el mundo, y una complejísima serie de Webs que componen aproximadamente el 70-80% de Internet y que no están enlazadas a ningún buscador. Todo un espacio de posibilidades.

Por tanto, cabría preguntarse de qué tipo de conectividad estamos hablando. Es evidente que referirse a Internet como el lugar de las oportunidades es ingenuo, que en él operan identidades estereotipadas y hegemónicas, y que, por tanto, la presencia feminista no puede darse por sentada.

Si aún a pesar de las complicaciones somos usuarias o programadoras, hacemos nuestra la Red y aprovechamos su potencial de producción simbólica y nos enriquecemos con el material que otras personas ponen a disposición, nos encontramos con otra problemática que Remedios Zafra enuncia con mucha lucidez:

¹¹⁹ <http://memesfeministas.wordpress.com/>

¹²⁰ En palabras extraídas de: <http://pikaramagazine.com/ideario>, “Pikara Magazine quiere ser un espacio de encuentro para toda persona que crea en la igualdad de derechos basada en el respeto a la diversidad. ¿Te gusta cómo pensamos? ¡Apóyanos y participa!” <http://www.pikaramagazine.com/> (consulta 20 de junio de 2014).

¹²¹ <http://forocoches.com> (consulta 20 de junio de 2014).

¹²² <http://4chan.org> (consulta 20 de junio de 2014).

“Claro que hoy disponemos de más y mejor equipamiento tecnológico para gobernar la producción digital mediante la disponibilidad de conocimiento compartido y gratuito, técnicas y herramientas de software libre que nos permiten construir fácilmente, incluso las estructuras digitales y redes en las que nos relacionamos con otros. Pero allí donde la Red ofrece una mejor autogestión, también añade su estrategia fatal (su distorsión por «exceso»). De manera que, (...) la Red alcanza el *súmmum* de esa autogestión a través de una cada vez más acaparadora y radical versión del «hágalo usted mismo». Una tendencia cuya cara positiva es indudable y nos hablaría de libertad, democratización, horizontalización y superación de las barreras de los intermediarios, pero cuya contrapartida supone una saturación de actividades que fagocitan cada vez más tiempo propio y distancia crítica sobre lo que hacemos, esa distancia necesaria para todo ejercicio emancipador.”¹²³

Sabemos que la autoconciencia ha servido precisamente para generar esa distancia, para establecer momentos dedicados a la creación de un común, tiempos propios. Entonces, si en principio esa circunstancia no se da en Internet de manera “automática”, sino que se produce el efecto contrario, que nos ensimisma y nos roba el tiempo que no tenemos, habría que reflexionar sobre qué usos de las TIC son eficaces en construcción de redes interpersonales que nos sirvan de apoyo y nos nutran. En este sentido, Zafra expone que la clave está relacionada “de un lado, con la «voluntad» de transgredir un modelo y, de otro, con la capacidad de construir «mirada colectiva».”¹²⁴ Esa tarea, supone un cambio simbólico que,

“precisa de una revolución colectiva, énfasis: colectiva; la ideación de nuevas figuraciones capaces de inspirar y contagiar otros imaginarios posibles o revisar los clásicos; una revolución que de manera necesaria exige la intervención profunda en las industrias creadoras de imaginario y visualidad, la puesta a prueba de su capacidad de contagio. En este sentido, Internet sigue siendo el mejor instrumento para dicha tarea, pues disemina el poder de intervención y contagio en cada uno de nuestros cuartos propios conectados.”¹²⁵

¿Es necesaria, por tanto, la que podríamos denominar «autoconciencia de sala» con la llegada y la democratización de las TIC?

Es una pregunta compleja que hemos intentado apuntar en las páginas anteriores. Por una parte, consideramos inevitablemente que sí, porque somos analógicas todavía y,

¹²³ Zafra, Remedios, *Op. Cit.*, p. 122.

¹²⁴ *Ibidem*, pp. 125-126.

¹²⁵ *Ibidem*.

para bien o para mal, seguimos creyendo en el tú a tú. Sin embargo, nos interesa especialmente la propuesta de *Precarias a la deriva* porque, al decidir abandonar la sala y salir a la calle, dieron con personas a las que nunca hubieran encontrado en sus círculos feministas. La cuestión entonces sería, ¿con quién queremos trabajar?, ¿con quién queremos “autoconcienciarnos”? Las TIC nos permiten tener contacto con personas que multiplican la complejidad de nuestra mirada, al mostrarnos la diversidad de sus formas de vida, pero la representación que hacen de ellas no dista mucho de la que hacemos nosotras de las nuestras, por lo que la diversidad al mismo tiempo se empequeñece. Por eso sabemos que es una cuestión compleja. Por otra parte, es cierto que la autoconciencia tiene un carácter teóricamente cerrado, que se constituye en grupos de personas que no varían, que generan un núcleo duro que podría cerrarse en exceso a la realidad exterior.

Con todo, nos planteamos si no sería interesante situar en el *cuarto propio conectado* de Remedios Zafra, a un grupo de personas. Si no sería posible dejar de estar solas en ese espacio, si podríamos, de manera colectiva, construir esa mirada fuera de la Red y compartirla, complejizarla y continuarla en el espacio digital con otras subjetividades. Al fin y al cabo, el espacio digital no deja de ser otro ámbito de la vida a problematizar, analizar y deconstruir; tareas que pueden ser más interesantes si se hacen colectivamente.

Este proceso es crucial si nos planteamos la producción artística, a través de las redes y de una posible autoconciencia creada en ellas, a través de ellas o junto a ellas. Sería importante entonces tener en cuenta que,

“si los cuerpos en tanto materiales no son trasladados física y literalmente a la Red, sí lo son sus imágenes (cada vez más demandadas como garantía de veracidad del otro). De forma que en las «imágenes del cuerpo» y su simbolización cultural continúan perpetuándose las asignaciones identitarias socioculturales, como tendencia tranquilizadora (ser quien se espera que seas). Pero también se perpetúan como tendencia hegemónica de los imaginarios sostenidos por las herencias patriarcales; ayudan los renovados hijos del capitalismo (aquellos que parecen alimentarse de la velocidad que anula el tiempo para pensar y, como efecto, de la más banalizadora y homogeneizada estetización).”¹²⁶

¹²⁶ *Ibidem.*

Lo cual nos devuelve a la misma cuestión. A las TIC como arma de doble filo que no debemos subestimar y de cuyo manejo situado y consciente podemos extraer grandes potencialidades.

Ahora bien, no debemos olvidar que el ejemplo de los programas de arte feminista que hemos empleado para hablar de autoconciencia es académico, y que la universidad no se ha adaptado a las TIC tanto como debería. Es posible que porque un buen uso de ellas podría lograr una democratización de la producción y difusión del conocimiento que la dejaría fuera de juego, arrebatándole el monopolio de la legitimidad académica.

La pretensión de este apartado no es, en cualquier caso, resolver esta dificultad, sino abrirla. Por ello, más que una solución nos gustaría lanzar una duda:

¿Los feminismos, como prácticas críticas de raíces corporales, emocionales e intelectuales que deslegitiman el sistema patriarcal y capitalista, pueden y quieren permitirse prescindir de la piel?

5.6. CONSIDERACIONES ACERCA DE LA AUTOCONCIENCIA

Como forma de trabajo, la autoconciencia es realmente interesante por basarse en compartir una opresión que juega siempre con ventaja si no somos conscientes de lo que tenemos en común. Por supuesto, en la actualidad, al menos en ciertos círculos, se han logrado compartir muchas problemáticas que habían estado en la sombra. Sin embargo, consideramos que la autoconciencia va más allá del mero conocimiento de la opresión común. Está relacionada con generar redes emocionales y psicológicas de apoyo, que son importantes sea cual sea el momento en que se encuentre el feminismo.

En relación al desarrollo de la autoconciencia, destacar que nos ha resultado sorprendente y esclarecedor, el hecho de que se haya dado en diferentes momentos históricos en lugares no necesariamente conectados entre sí. Desde nuestro punto de vista, abre la puerta a pensar sobre la praxis como una fuente de conocimiento que, actualmente, parece estar secuestrada por las instituciones educativas, especialmente en el ámbito científico. La praxis subjetiva nos interesa como forma de generar saberes no normativos que rompen con las formas tradicionales de aprender y de enseñar.

En cuanto a los programas de arte feministas y al uso de la autoconciencia para la práctica artística, vemos un gran potencial. Es posible ensanchar las ideas, encontrar maneras de auto-representarse o de presentarse con las que desmontar tradiciones, creencias y prejuicios. Sin embargo, le daríamos una vuelta de tuerca más. Nos planteamos qué podría ocurrir si ese caudal de experiencias e ideas generado en las sesiones de autoconciencia se enfocase no sólo hacia la representación, sino también hacia la obra de arte como dispositivo que tiene en cuenta a su público, el espacio en que se desarrolla, etcétera; o si se emplease directamente para cambiar la vida de quienes asisten a las reuniones y para la lucha política.

Por otra parte, la relación de la autoconciencia con las nuevas tecnologías nos parece compleja y resbaladiza. En cualquier caso, extraemos de esta investigación la certeza de que para usar Internet y las nuevas tecnologías con propósitos feministas y de resignificación, es necesario construir la «mirada colectiva» de que habla Remedios Zafra. En un espacio constantemente nuevo, como sigue siendo el digital, es especialmente importante tomar distancia y, de manera colectiva, ser capaces de analizar el contexto en que nos movemos y las implicaciones que puede tener, para así, poder usarlo a nuestro antojo.

Por nuestra parte, desde *Las posteriores*, nos esforzamos en repensar las formas y, siendo lo más coherentes posible, ir compartiendo lo que aprendemos de nuestro proceso colectivo.

Continuaremos trabajando en la modesta aportación que supone practicar la autogestión y las formas de producción amables con nuestras vidas y las de quienes nos rodean.

En cierto modo, una de las intenciones de este capítulo era averiguar si podíamos establecer lazos entre las formas de trabajo feministas y los colectivos de artistas que trabajan de manera horizontal y crean en común. En este sentido, tenemos que admitir que hemos tenido éxito. El colectivo *Precarias a la deriva* –del que puede encontrarse información en los anexos- es la evidencia de que este tipo de relaciones no sólo se han dado, sino que han sido pensadas y meditadas por otros colectivos a los que les interesa tanto como a nosotras no sólo generar materiales para cambiar la realidad, sino cambiarla mediante la elección de maneras de producir diferentes y van contra la lógica misma del sistema capitalista. Compartir es, sin duda, una de ellas.

IV. CONCLUSIONES

En relación a la hipótesis inicial, en que nos planteábamos si la producción artística colectiva sería capaz de ayudar a evidenciar las subjetividades divergentes a partir del ensayo de nuevas formas de relación que mejoren nuestras capacidades comunicativas desde un punto de vista políticamente situado, a lo largo de esta investigación no sólo la hemos comprobado, sino que hemos hecho uso de esta capacidad para desarrollar este trabajo teórico, basándonos en las experiencias de relación vividas en colectivo.

Hemos comprobado personalmente que la creación colectiva es difícil, pero al mismo tiempo hemos profundizado en el porqué de su necesaria e interés desde el punto de vista político del “buen vivir” y del procomún.

Consideramos que es fundamental analizar las prácticas colectivas –también las individuales- para evitar caer en tendencias heredadas que no son ni horizontales ni igualitarias. En este sentido, es fundamental poner la vista en el pensamiento feminista, porque desde él se han llevado a cabo profundos e interesantes experimentos e investigaciones al respecto. La importancia de las relaciones de poder no puede trabajarse sin tener en cuenta procesos colectivos como puede ser la autoconciencia feminista.

El uso de herramientas propias de la producción artística –como la performance- para la problematización de las relaciones internas del colectivo, es un ámbito amplísimo en el que hemos estado trabajando, pero que hemos decidido no incluir en este trabajo debido a que, al centrarse de modo tan específico en una práctica artística concreta, nos alejaba del ámbito de la investigación.

Encontramos que el conflicto entre no productivismo y responsabilidad social está presente en toda práctica comprometida y debe seguir estándolo.

Las formas de producción colectiva son una gran oportunidad para modificar la forma en que nos relacionamos.

Documentar nuestras prácticas genera conocimiento y, además, otorga legitimidad a ese conocimiento que generamos desde la práctica, siempre ligado a ella.

Compartir esta experiencia, tanto relacional como de producción artística – herramientas que democratizan la creación-, es una parte fundamental del compromi-

so social del colectivo. Igualmente, poner a disposición nuestros resultados y nuestras obras contribuye al procomún.

La democratización de la creación es una asignatura pendiente que innegablemente pasa por la alfabetización audiovisual. Es fundamental continuar en esta línea si queremos construir mundos mejores de manera colectiva.

Siguiendo en esta dirección, nos interesa profundizar en las posibilidades de la hibridación entre las prácticas artísticas de intención social y las prácticas sociales de intención artística. En el futuro, nos planteamos trabajar junto a colectivos de otros ámbitos para desarrollar esta cuestión.

Una conclusión global que extraemos es que el tema planteado –la creación de realidad- da mucho más de sí, por lo que será la base de la continuidad de nuestra investigación como colectivo. Un ejemplo claro de ello es este trabajo de investigación, que funciona como forma de creación de realidad, en tanto a práctica de crítica acerca de las formas de relacionarse.

V. BIBLIOGRAFÍA

BARBER, Bruce, *Notes toward an adequate interventionist practice*, en *Inter*, 47, Québec. Edición española en Vilar i Herrero, Nelo (trad.), *Fuera de banda* núm 4 y 5, verano de 1997 y otoño de 1998, Valencia.

BLANCO, Paloma, “Explorando el terreno”, en BLANCO, Paloma (ed.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.

CERTEAU, Michel De, *La invención de lo cotidiano 1: Artes de hacer*, México, D.F; Universidad Iberoamericana, 2000.

CRABBÉ, Olivier «Mouss»; MÜLLER, Thierry y VERCAUTEREN, David, *Micropolíticas de los grupos. Para una ecología de las prácticas colectivas*, Madrid, Traficantes de Sueños, colección Útiles, 2014.¹²⁷

EISNER, Elliot W.; *Educación la visión artística*, 1ª ed., Barcelona, Paidós Ibérica, 1995.

FEDERICI, Silvia, *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas* (13 artículos de 1975 hasta ahora), Madrid, Traficantes de sueños, colección Mapas, 2013.¹²⁸

FEDERICI, Silvia, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid, en Traficantes de Sueños, colección Historia, 2010. Primera edición, en lengua inglesa, Autonomedia, 2004.¹²⁹

FOUCAULT, Michel, *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1992.

FREEMAN, Jo “La tiranía de la falta de estructuras” en AA.VV., *La Organización de las Asociaciones de Mujeres. La tiranía de la falta de estructuras*, Madrid, Ed. Fórum de Política Feminista, 2001.

¹²⁷ Licenciado en CC. Disponible en:

<<http://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Micropol%C3%ADticas%20de%20los%20grupos-Traficantes%20de%20Sue%C3%B1os.pdf>> (consulta julio de 2014).

¹²⁸ Licenciado en CC. Disponible en:

<http://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map36_federici.pdf> (consulta mayo de 2014).

¹²⁹ Licenciado en CC. Disponible en:

<http://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Caliban_y_la_bruja-Traficantes_de_Sueños.pdf> (consulta mayo de 2014).

- FRIEDAN, Betty, *La mística de la feminidad*, Ed. Sagitario, Barcelona, 1965.
- GONZALO, Marta De; PÉREZ PRIETO, Publio, *La intención*, Madrid, Entreascuas, 2008.¹³⁰
- HABERMAS, Jürgen, *Teoría de la acción comunicativa (Vol. II)*, Madrid, Grupo Santillana Editores, 1987.
- JACOTOT, Joseph, *Enseñanza universal. Lengua materna*, 1ª ed. en español, Cactus ediciones, Buenos Aires, 2008.
- KRIS, Ernst; KURZ, Otto, *La leyenda del artista*, 6ª ed. Madrid, Cátedra, 2010.
- LORENZO VILA, Ana Rosa y MARTÍNEZ LÓPEZ, Miguel Ángel, *Asambleas y reuniones. Metodologías de autoorganización*, Madrid, Traficantes de Sueños, colección Movimiento, 2001.¹³¹
- MCLUHAN, Marshall, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, 1996.
- MALO DE MOLINA, Marta, "Prólogo" a VV.AA, *Nociones comunes. Experiencias y ensayos entre investigación y militancia*, Madrid, Traficantes de Sueños, colección Útiles, 2004.¹³²
- MARÍN GARCÍA, Teresa, *Creación artística en equipo: Comunidad Valenciana (1982-2001)*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim – Diputació, de València, 2006.
- MILL, J. Stuart, "El sometimiento de la mujer" (1869), en J. S. MILL y H. TAYLOR MILL, *Ensayos sobre la igualdad de los sexos*, Madrid, Antonio Machado Libros, colección Mínimo Tránsito, 2000.
- MIQUEL BARTUAL, María José, *De la autoformación como práctica instituyente en las metrópolis postfordistas*, Tesis doctoral, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2013.

¹³⁰ Puede descargarse desde la página de los autores:
<<http://www.martaypublio.net/castellano/trabajos/2008intencion.html>> (consulta enero de 2014).

¹³¹ Licenciado en CC. Disponible en:
<<http://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Asambleas%20y%20reuniones-Traficantes%20de%20Sue%C3%B1os.pdf>> (consulta julio de 2014).

¹³² Libro completo, licenciado en CC (*creative commons*), disponible en:
<http://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Nociones_comunes-Traficantes_de_Sueños.pdf> (consulta mayo de 2014).

MORINI, Cristina, *Por amor o a la fuerza. Feminización del trabajo y biopolítica del cuerpo*, Madrid, Traficantes de Sueños, colección Mapas, 2014.¹³³

NINO, Carlos Santiago, *La constitución de la democracia deliberativa*, Barcelona, Gedisa, 1997.

PADILLA, Margarita, *El kit de lucha en Internet, para viejos militantes y nuevas activistas*, Madrid, Traficantes de Sueños, colección Lémur (lecturas de máxima urgencia), 2012.¹³⁴

PÉREZ OROZCO, Amaia, *Subversión feminista de la economía. Apuntes para un debate sobre el conflicto capital-vida*, Madrid, Traficantes de Sueños, colección Mapas, 2014.¹³⁵

PRECARIAS A LA DERIVA. *A la deriva (por los circuitos de la precariedad femenina)*, Madrid, Traficantes de sueños, colección Útiles, 2003.¹³⁶

RANCIÈRE, Jacques, *El maestro ignorante*, 2ª ed. Barcelona, Laertes Educación, 2002.

RAVEN, Arlene, "Womanhouse", y WILDING, Faith, "The Feminist Art Programs at Fresno and CalArts, 1970-75", en BROUDE, Norma & GARRARD, Mary D. (eds.), *The Power of Feminist Art*, Abrams, New York, Abrams, 1994.

VILAR I HERRERO, Nelo, *El arte alternativo o paralelo en el Estado español de los años 90: Desde el enfoque crítico de la acción colectiva*, Tesis Doctoral, (por atención del autor), Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1999.

ZAFRA, Remedios, "Un cuarto propio conectado. Feminismo y creación desde la esfera público-privada online" en la *Revista Asparkía*, 22; 2011.

¹³³ Licenciado en CC. Disponible en:

<http://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/TDS_map39_morini.pdf> (consulta mayo de 2014).

¹³⁴ Licenciado en CC, disponible en:

<<http://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/EI%20kit%20de%20la%20lucha%20en%20Internet-Traficantes%20de%20Sue%C3%B1os.pdf>>

(consulta julio de 2014).

¹³⁵ Licenciado en CC, disponible en:

<http://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map40_subversion_feminista.pdf>

(consulta julio de 2014).

¹³⁶ Licenciado en CC, disponible en:

<<http://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/A%20la%20deriva-Traficantes%20de%20Sue%C3%B1os.pdf>> (consulta junio de 2014).

MATERIAL AUDIOVISUAL

RUIDO, María, *Tiempo real*, [DV PAL color, 00:42:30], 2003.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

CAPH (Célula Armada de Putas Históricas), [enlace al video *Primer comunicado de la célula armada de putas históricas*] <<https://vimeo.com/91641696>> (consulta junio de 2014).

GONZALO, Marta de y PÉREZ PRIETO, Publio [web oficial] <www.martaypublio.net>

JORDÁ, Gisbert; SÁNCHEZ DURÁ, Dolores y YEVES BOU, M^a Teresa, *Memoria del Feminismo en el País Valenciano, 1970-1997* [página Web del proyecto, serie de entrevistas] <www.feministasvalencianas.wordpress.com> (consulta junio de 2014).

LABORATORIO DE TRABAJADORAS: PRECARIAS A LA DERIVA [información y textos del colectivo *Precarias a la deriva*, en el apartado Escalera Karakola en Sindominio] Pueden encontrarse textos e información en el siguiente enlace (consulta junio de 2014) <http://www.sindominio.net/karakola/antigua_casa/precarias.htm> .

LAS POSTERIORIS [web oficial del colectivo] <<http://lasposteriores.wordpress.com>> (consulta junio de 2014).

MEMES FEMINISTAS [web oficial] <<http://memesfeministas.wordpress.com/>> (consulta junio de 2014).

PÍKARA MAGAZINE [web oficial] <<http://pikaramagazine.com>> (consulta junio de 2014).

VILAR I HERRERO, Nelo, *Dossier revista Inter*, <14 de julio de 2014, 23:50:01>, [correo electrónico].

ANEXOS

ÍNDICE DE ANEXOS

ANEXO I: SOBRE EL COLECTIVO <i>PRECARIAS A LA DERIVA</i>	V
I. DE LA AUTOCONCIENCIA A LA DERIVA	VII
<i>I.1. PRESENTACIÓN DEL COLECTIVO PRECARIAS A LA DERIVA</i>	<i>IX</i>
<i>I.2. DE LA AUTOCONCIENCIA A LA DERIVA</i>	<i>XI</i>
<i>I.3. INTENCIONES</i>	<i>XIII</i>
ANEXO II: CORREO ELECTRÓNICO DE NELO VILAR I HERRERO	XV
ANEXO III: ENTREVISTA A MARTA DE GONZALO Y PUBLIO PÉREZ PRIETO	XIX
EJE I: DESMITIFICACIÓN DEL ARTISTA	XXI
EJE II: NO PRODUCTIVISMO Y RESPONSABILIDAD SOCIAL	XXIX
EJE III: DEMOCRATIZACIÓN DE LA CREACIÓN	XXXV
EJE IV: FORMAS DE TRABAJAR	XLIII
ANEXO IV: <i>TIEMPO REAL</i>, DE MARÍA RUIDO (FRAGMENTOS)	LVII

ANEXO I

SOBRE EL COLECTIVO *PRECARIAS A LA DERIVA*

I. DE LA AUTOCONCIENCIA A LA DERIVA

En este anexo hablaremos del colectivo madrileño *Precarias a la Deriva*. Nos interesa especialmente situar su metodología basada en las derivas situacionistas y en la co-investigación obrera, cuyos antecedentes más directos son el Situacionismo y el marxismo. Sin embargo, ellas recogen esos métodos alejándose de la neutralidad del sujeto masculino “genérico” para desarrollar una tarea que podríamos identificar con la conciencia de clase, centrada en el sector de las mujeres precarias.

Es interesante por el hecho de que se centren en un colectivo concreto dentro de las mujeres y porque su posicionamiento político tanto en relación al capitalismo como a la creación y legitimación del conocimiento es comprometido y coherente.

I.1. PRESENTACIÓN DEL COLECTIVO *PRECARIAS A LA DERIVA*

Es un colectivo que sitúa su nacimiento oficial con la llamada a la huelga general del 20 de junio de 2002. Estuvo constituido por un grupo de mujeres que, partiendo de la convicción de que la huelga movilizaba sólo al sector tradicional de los trabajadores, pusieron en circulación una serie de preguntas como, *¿cuál es tu huelga?*, con intención de comenzar un proceso de co-investigación que se centraría en una parte de la población que no está representada en formas de lucha “al uso” como es la huelga. Esa parte de la población cada día más numerosa y muy feminizada, es la constituida por amas de casa, cuidadoras, productoras inmateriales y del sector de servicios cuyas condiciones de precariedad laboral ni siquiera les permitían hacer huelga, y con las que, por otra parte, tampoco se había contado.

El colectivo estuvo vinculado con la casa okupada de mujeres La Escalera Karakola, de Madrid, en la que se compartieron los materiales generados con el proyecto. Su actividad se centró en la deriva como forma de co-investigar a través del encuentro con mujeres precarias en diferentes lugares –parques en los que se reunían cuidadoras, empresas de teleoperadoras, etcétera-. El hecho de que estructuraran sus derivas, evidencia que éstas distaban mucho de la idea del *flâneur* -hombre desocupado que dispone de tiempo para perderse en las calles-. En su lugar proponían derivas organizadas en base al conocimiento compartido de los lugares en los que podían encontrar a mujeres precarias con las que compartir y repensar la precariedad. La cuestión no era, por tanto, concienciar a esas mujeres sino, en la línea de la co-investigación, generar encuentros en los que pensar la precariedad de manera conjunta –precarias que se acercan a otras precarias, al fin y al cabo- y, a partir de ellos, producir materiales que dieran a pensar esas reflexiones a otras personas. El libro y el documental homónimo, así como numerosos textos disponibles en la red, son algunos de esos materiales.¹

¹ Pueden encontrarse textos e información en el siguiente enlace (consulta 20 de junio de 2014): http://www.sindominio.net/karakola/antigua_casa/precarias.htm

I.2. DE LA AUTOCONCIENCIA A LA DERIVA

Ya en las primeras líneas de la presentación del proyecto², hacen referencia directamente a su posición respecto de las sesiones de ampliación de conciencia o autoconciencia, cuando definen sus intenciones,

“en vez de sentarnos estáticamente alrededor de un círculo, hemos optado por una alternativa más dinámica y móvil, como nosotras: la deriva. Derivas como itinerarios a través de nuestros modos de vivir, pensar y sentir el tiempo (estrés, exceso, intensificación, aceleración), el espacio (movilidad, territorios de vida), la renta (precariedad material, inestabilidad), la comunicación, las redes relacionales y de cuidado, el conflicto, la jerarquía, el riesgo (inseguridad, vulnerabilidad) y el cuerpo (disciplina, maltrato del cuerpo, placeres).”³

Para ello salen a la calle, armadas de sus “capacidades afectivas y comunicativas”⁴ que, suponemos, han desarrollado en parte a través del proceso de compartir en sesiones más o menos colectivas, su condición de precarias. Por supuesto, el que rechacen en cierto modo el formato de la «autoconciencia de sala», no implica que rechacen la autoconciencia. Proponen una forma de trabajo que va más allá de ella, que sitúa en la calle la problemática y resuelve un conflicto entre el *adentro* y el *afuera* del análisis feminista aislado, que ya habían acusado las alumnas de los programas de arte feministas. *Precarias a la deriva*, ponen en el centro de nuevo la importancia de tener en cuenta la disponibilidad de las mujeres con las que quieren compartir experiencias y la suya propia, como precarias que son. Nos recuerdan que no todas somos o podemos ser estudiantes, que la figura de la ama de casa y de la cuidadora se han hecho complejas y que, además, Internet y el trabajo inmaterial – incluido el telefónico- han complicado de tal modo el mundo laboral, que es difícil saber quién es quién en el enredo constante a que nos somete el capitalismo cognitivo.

Desde el punto de vista del método, son impecables en el sentido de que plantean la necesidad de adaptar las formas de investigar, de producir y de compartir el conocimiento que nos ayuda a emanciparnos, en función de las condiciones vitales actuales de las personas a las que se dirigen. Es decir, se sitúan del lado de las

² *Precarias a la deriva, Op. Cit.*, p. 18.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

feministas radicales de los 60, cuando advertían de que la metodología era peligrosa como herramienta estática de legitimación derivada de la institución. Ellas no necesitan afirmarlo, directamente plantean una nueva forma de hacer, lo que podríamos considerar un modelo sin-modelo. Un espacio en blanco siempre susceptible de ser repensado, modificado, cuestionado.

Para desarrollar esta labor, se apoyan en la “adaptación” a la precariedad de los tiempos y los espacios, precisamente para luchar contra ella, empleando su lógica para ganar el tiempo que les permita transgredirlos, verbalizarlos y generar una conciencia y una pertenencia que visibilice las nuevas formas de estructuración del trabajo precario. Sabedoras de que las condiciones de vida como mujeres precarias son complejas, aprovechan al máximo el tiempo, dejan a un lado al *flâneur* improductivo y ensimismado, empleando sus energías en el acercamiento a otras mujeres y, como decíamos, la construcción de un “sector” consciente de sí mismo, desde el que poder establecer resistencias y luchas. Su forma de trabajo, por tanto, es clave en el resultado, la forma es el contenido y viceversa. Es por ello que podríamos hablar de creación de realidad o de subjetividades divergentes en su proyecto. Defienden la práctica por encima de la teoría, aprendiendo en el hacer, sin esperar la legitimación de nadie.

I.3. INTENCIONES

Recogemos la sinopsis al documental *Precarias a la deriva (Tránsitos entre trabajo y no trabajo)*, extraído de su libro antes citado, porque con toda honestidad consideramos que no podemos explicar sus intenciones mejor de lo que lo hicieron ellas:

“Somos precarias. Lo que significa decir alguna cosa buena (acumulación de múltiples saberes, conocimientos y capacidades a través de unas experiencias laborales y vitales en construcción permanente), muchas malas (vulnerabilidad, inseguridad, pobreza, desprotección social) y la mayoría ambivalentes (movilidad flexibilidad). Pero nuestras situaciones son tan diversas, tan singulares, que nos resulta muy difícil hallar denominadores comunes de los que partir o diferencias claras con las que enriquecernos mutuamente. Nos resulta complicado expresarnos, definirnos desde el lugar común de la precariedad. Una precariedad capaz de prescindir de una identidad colectiva clara en la que simplificarse y defenderse, pero a la que urge una puesta en común. Necesitamos comunicar las carencias y excesos de nuestra situación laboral y vital a fin de escapar de la fragmentación neoliberal que nos separa, debilita y convierte en víctimas del miedo, de la explotación o del egoísmo del sálvese quien pueda. Pero, sobre todo, queremos hacer posible la construcción colectiva de otras posibilidades de vida a través de una lucha conjunta y creativa.”⁵

⁵ *Ibidem*, p. 17.

ANEXO II

CORREO ELECTRÓNICO DE NELO VILAR I HERRERO

Julio de 2014

De: Nelo Vilar Herrero <nelovilar@gmail.com>
Asunto: Dossier revista Inter
Fecha: 14 de julio de 2014 23:50:01 GMT+02:00
Para: Laura Yustas <laurayustas@gmail.com>

Marco teórico del texto sobre organizaciones artísticas:

1.- La primera parte del trabajo consiste en conseguir ejemplos de organización artística. ¿Qué hacen los artistas en general para producir y exponer su trabajo? ¿Es un proceso solitario, de taller y galería? ¿Cómo se vinculan? ¿Hay corrientes, movimientos? ¿Colaboraciones? ¿Asociaciones? ¿Colectivos? ¿Redes? ¿Son nacionales o internacionales? ¿Influye la forma de relacionarse o de organizarse en el "estilo" de la obra (en el arte de acción sí, por ejemplo)? Por cierto: hay que conseguir algunas imágenes para el texto; es un requisito de la revista.

Con esa primera parte ya estaría el texto resuelto y sería sin duda muy interesante. Yo propongo profundizar un poco más en todo ello, con un marco teórico potente. En este caso tengo que advertiros de que yo ya he trabajado bastante con este tema y que tengo un enfoque bastante claro. Por supuesto es flexible, y podemos añadir, restar o modificar todo lo que se os ocurra. En cualquier caso, tengo que hacer mi exposición.

2.- Cuestiones que me parecen básicas: el sociólogo Alberto Melucci planteó, a propósito de la novedad de los movimientos sociales, que existen a) grupos o movimientos que sólo quieren acceso a posiciones de poder o a recursos mal repartidos (como las asociaciones de artistas visuales). Y otros b) que plantean un conflicto sistémico, es decir, un antagonismo contrahegemónico, que crean espacios de autonomía radical (caso del arte de acción autogestionario). Unos quieren acceder al mercado y otros no.

Esta distinción me parece importante. En el segundo caso, es lógico que la forma de acción y el objetivo tengan una relación; en el primero no: simplemente el artista pintor, por ejemplo, harto del abuso de las galerías o de la falta de espacios públicos de exposición, se organiza con otros para exigir un derecho.

3.- El filósofo Charles Taylor, preocupado por cuestiones de filosofía política, dio una vuelta de tuerca importante al conflicto liberalismo / comunitarismo. Su propuesta fue matizar los dos polos del conflicto, puesto que puede haber formas de liberalismo comunitaristas (socialdemócratas, como los países escandinavos o Canadá). Los nuevos polos serían atomismo y holismo. En el primero, el artista (en nuestro caso) trabaja aisladamente, para "expresarse", como terapia, como una forma de retirada de lo social, a la manera de la espiritualidad (hay un punto de contacto muy importante entre el expresivismo y la espiritualidad hippie / new age). Este tipo de individuo atomizado reniega de los vínculos sociales, la sociedad se compone de individuos relacionados por interés: tener una policía común, pagar la luz... Pero no compromete su libertad, ni la somete ni la pone en relación con nada. El ejemplo más recurrido es el de los neoliberales que no quieren pagar impuestos, ni que existan servicios públicos (que se privatice la SS, la educación...), y que a la vez considera que el desempleo, la depresión, los malos tratos, etc., son responsabilidad exclusiva del parado, el deprimido o la mujer maltratada, cuestiones de actitud que se curan con terapias. No hay conflictos sociales, sólo individuales.

En el extremo opuesto, el holismo nos vincula, a veces excesivamente, con el resto de la sociedad: con cuestiones identitarias (nación, comunidad, etc.), con proyectos sociales (servicios públicos, papeles para todos...), etc.

En el ámbito del arte, parece claro que con la postmodernidad, los proyectos colectivos que eran las vanguardias desaparecen en beneficio de la obra individual, de la desafección política. Sin embargo, las relaciones entre artistas continúan, sea aún por cuestiones sociales o de simple supervivencia (compartir recursos). Siguiendo a Taylor, se hablará de bienes convergentes cuando no haya implicaciones identitarias o de proyecto colectivo, y de bienes mediatamente comunes cuando la definición del bien pase por su vivencia colectiva. Esta dualidad me parece importante para situar el tema en nuestro contexto político, de lo contrario hay una falsa neutralidad en el enfoque, que no evalúa críticamente qué tipo de sociedad estamos construyendo –también con las herramientas artísticas.

4.- Otra cuestión interesante al hablar de organizaciones artísticas: Pierre Bourdieu, desde una perspectiva sociologista, cree hallar unas "reglas del arte". Se trata de los campos autónomos de producción cultural: campos artísticos, literarios, políticos, filosóficos, religiosos... Los campos son espacios autónomos (no se rigen por su contexto social, sino por el suyo propio), campos de luchas por la legitimidad entre un polo dominante, que dispone del capital económico, de un mercado boyante, que está representados por las instituciones, atendido por revistas, etc.; y un polo dominado, de producción pura, que reclama su autonomía, que no busca la rentabilidad económica, que está desatendido por las instituciones (aunque en las sociedades del bienestar a veces haya migajas en forma de ayudas, subvenciones...), que denuncia la corrupción del polo dominante (formal, económica, política...). El campo es más complejo: puede haber un polo igualmente dominado que se pone al servicio de causas nobles (un arte social), renunciando, por tanto, a su autonomía estética. A mí me parece importante situar las organizaciones artísticas en su posición relativa al campo artístico. Una movimiento artístico puede ser muy holista y social pero no disponer de ninguna autonomía estética, y por tanto ser incapaz de ninguna aportación –que finalmente son aportaciones éticas. Como digo, el campo es un espacio de conflictos, y en nuestro maravilloso texto sobre organizaciones artísticas, éstas deberían traslucir su posición en el campo, como una cartografía.

Estos días me leí un libro de Teresa Marín. No se evaluaba su posición en el campo artístico; ni si comportaban un concepto de bienes convergentes o mediatamente comunes; ni si, pese a estar trabajando comunitariamente, se trabajaba de forma atomizada o holista; ni si se construían espacios de autonomía radical o simplemente la colaboración era una forma de respetar las convenciones institucionales; etc. Creo que en el texto tendríamos que tener en cuenta este tipo de colaboración, pero situarla en un contexto más amplio.

Ya hablaremos de todo esto en la próxima reunión,
Un abrazo,

Nelo V

ANEXO III

ENTREVISTA A MARTA DE GONZALO Y PUBLIO PÉREZ
PRIETO

Diciembre de 2013

EJE I: DESMITIFICACIÓN DEL ARTISTA

Laura Yustas: *¿Os consideráis un equipo, un grupo, una identidad múltiple, un artista bicéfalo, un colectivo? ¿consideráis importante esta etiqueta desde un punto de vista político y/o identitario?*

Marta de Gonzalo: Bueno, pues de entre estas opciones que nos das de autodefinition, nos identificamos algo más con la concepción de equipo o de grupo. Aunque creemos que los grupos suelen ser más numerosos, pero esta idea de combinación de sujetos que aportan y que generan juntos nos parece más adecuada. En un colectivo pensamos que tiene que haber más de dos subjetividades trabajando y hemos trabajado en colectivo con otras personas. No nos identificamos demasiado con la etiqueta de “artista bicéfalo”, en absoluto. En general las etiquetas no nos parecen demasiado útiles. Creemos que tienen también una vigencia muy limitada, ¿no?, la posibilidad de interés que pueden tener como posición política es bastante limitada en el tiempo. Enseguida se anula ese posible interés de la etiqueta como una forma de desplazamiento político en el que trabajar.

Publio Pérez Prieto: Hay una idea bonita del grupo, de la noción de grupo, y es que para que un grupo funcione todo el mundo el mundo tiene que hacer su parte bien.

MdG: Y una noción fea del equipo, y es que es una palabra que está muy contaminada por el ámbito laboral, pero... bueno.

LY: *¿Qué experiencias de choque o fricción habéis tenido a la hora de relacionaros con el “mundo del arte” (otros artistas, otros colectivos y equipos, galerías, museos, certámenes...), por el hecho de trabajar juntos?*

PPP: Bueno, cuando nosotros empezamos a trabajar como grupo, durante una época es cierto que, durante unos tres años, estuvimos simultáneamente trabajando por separado e individualmente (*y en grupo*). Hay que decir que nuestras primeras relaciones con la institución arte como tal grupo, ehm. Bueno, pues hubo fricciones pues porque no era habitual. Ahora es bastante habitual que haya grupos de trabajo de dos, tres personas e incluso más, pero en los años noventa, a finales de los noventa, era una cosa rara. Y, bueno, pues tuvimos cosas así exóticas, de pedir una beca y que me la dieran a mí cuando era en teoría... la habíamos solicitado los dos.

MdG: No, en teoría no. El dossier era un dossier de trabajos conjuntos.

PPP: Y, bueno, pues gente que no asumía que éramos dos personas trabajando como uno.

MdG: Bueno, ahí también claramente había un corte de género y un corte machista absolutamente en la apreciación de la mayor parte de las instituciones que, a su vez, estaban en ese momento, sobre todo, había una mayoría de hombres todavía ocupando... Cosa que sigue habiendo, pero por lo menos hay una conciencia por parte de esos hombres, de no mostrar tan abiertamente sus... pues no sé si su cultura patriarcal o que realmente ha habido una superación de eso en alguna medida. Lo cierto es que hoy en día no tenemos la sensación de estar penalizados o denigrados por el hecho de ser, de trabajar como grupo y, a la vez, ser pareja.

LY: ¿Cómo os afecta – u os ha afectado - la “no profesionalización” en tanto que no pretendéis vivir del arte, a la hora de relacionaros con este “mundo del arte”? ¿Y a la hora de establecer tiempos y condiciones de trabajo a nivel interno?

PPP: Bueno, evidentemente, digamos que en principio el concepto de “vivir del arte” está muy mediado por el contexto en que nos movemos. O sea, nosotros empezamos a trabajar en el campo artístico en un momento en que había unas condiciones muy claras de procedencia de clase social, para lo que se entiende normalmente que es “vivir de arte”, que normalmente es que vivías pues de tus padres. No sólo vivías, sino que producías tu trabajo artístico básicamente porque alguien te lo pagaba.

MdG: Sí, o al menos te adelantaba el dinero.

PPP: Te adelantaba el dinero, sí. Claro, nosotros es cierto que, por un lado, por trabajar de determinada forma, con determinados ritmos de trabajo y en determinados formatos a lo mejor, pues... bueno, rápidamente adquieres una posición que podríamos decir institucional dentro del campo artístico. O sea que estás como en una periferia, que a lo mejor no eres muy consciente, pero que estás como en una periferia. Por otro lado, es cierto que empezamos muy pronto a trabajar en un trabajo remunerado, como es la educación secundaria que, bueno, pues nos dotó de una autonomía económica que no nos hizo depender del campo artístico. Y eso, pues tiene sus beneficios. Y también tiene pues sus cosas negativas, podríamos decir, o algo así. O sea que, por un lado, tienes la independencia económica pero tienes, pues, menos tiempo.

MdG: Sí, sobre todo que, yo creo que en un inicio, el intento de poder conseguir un trabajo remunerado nos permitió también abordar producciones que no hubiéramos podido abordar de otra manera, a no ser pidiendo dinero a nuestros padres, cosa que no nos planteamos. También nos dotó de autonomía porque esos ingresos nos permitieron pues, dotarnos de unos medios de producción autónomos. No necesitar un apoyo institucional para poder hacer un trabajo es importante. Es cierto que, a día de hoy, quizá tenemos más presente también la falta de tiempo que supone. Precisamente porque las condiciones del trabajo remunerado se han endurecido para nosotros de una manera muy fuerte, al igual que para el resto de la gente en este país.

De los que conservamos un trabajo hoy en día. Entonces, sí que es cierto que si bien no hemos soñado con vivir del arte, como un sueño en relación a lo económico, sí que últimamente sentimos como una pérdida la pérdida de tiempo libre que, en nuestro caso dedicábamos a seguir trabajando, por voluntad propia, en el campo artístico. Ahí sí que hay, a nuestro parecer, una tensión que hay que seguir pensando. Cuando se habla de becas o cuando se habla de estancias en otros lugares, para nosotros es importante que las instituciones o los políticos sigan teniendo en mente, que es necesario poder dar las mismas oportunidades a gente que proviene de ámbitos económicos muy distintos, de ámbitos familiares muy diferentes, muy variados. Eso hoy en día nos da la sensación de que, ya, es cada vez menos así. Y lo mismo ocurre con el trabajo, cada vez ocupa más del tiempo. En aquellos que lo conservamos.

PPP: Luego también parece que ser artista conlleva unos determinados usos del tiempo, unas pleitesías sociológicas que es verdad que nosotros, por el tipo de vida que hemos llevado a lo mejor o... no hemos considerado como parte de nuestro trabajo. Entonces, sumado el asunto sociológico con que, bueno, pues nosotros no tenemos ningún poder dentro del mundo del arte, ¿no? Pues es cierto que nosotros no estamos en relaciones de poder, de intercambio de favores que en el mundo del arte obviamente se dan. O sea, nosotros sabemos que a nosotros si nos meten en una muestra o nos invitan a realizar determinado proyecto, bueno, pues, por suerte no nos ha faltado el trabajo nunca, pero no lo hacen para hacer un favor, que alguien les deba otro favor... en una cadena que sabemos que funciona dentro de las instituciones, que tampoco es que sea el demonio ni nada parecido, simplemente que suceden y que nosotros no estamos en ese intercambio de favores.

LY: *A nivel relacional / afectivo, de tiempos y de condiciones de creación. ¿Pensáis que el ser una pareja heterosexual con hijos ha sido un factor importante en estos conflictos? ¿en qué sentido? ¿a qué niveles?*

MdG: Bueno, a la hora de trabajar juntos como pareja heterosexual. Los conflictos o... yo creo que sí que hubo verdaderamente determinante, que fue cuando decidimos sólo trabajar juntos. Eso en su momento fue una apuesta que, en mi opinión, no vino tanto como consecuencia de un auto-etiquetado o un posicionamiento político, como comentabas antes, sino como consecuencia del placer que obteníamos de

trabajar juntos. Del descubrimiento de que trabajar juntos nos permitía un trabajo dialógico muchísimo más rico y unos procesos en los que disfrutábamos más.

PPP: Una cosita. Y por una cuestión de autoría también. Que llega un momento en el cual ese intercambio de ideas y ese diálogo, pues al final, ¿dónde estaba el principio y el final? ¿de quién era el trabajo?

MdG: Sí, había un contagio permanente. Eso también es cierto. Pero sí que hubo un momento conflictivo, en el sentido de que, optar por sólo trabajar juntos suponía asumir, y sigue suponiéndolo de hecho, asumir un riesgo en cuando a... es una forma de exponerse, exponerse al riesgo de que en el momento de que se dé o se diese una ruptura emocional, un distanciamiento entre nosotros como pareja, van a cambiar nuestras condiciones de trabajo en el ámbito, en la práctica artística. Eso es un riesgo que nosotros sí hablamos, enunciamos y asumimos, y que no tiene nada que ver con el riesgo de respuesta que pueda darse desde la institución arte, sino que es un riesgo personal, de vida interna.

En cuanto a la decisión de tener hijos, yo creo que ha afectado, nos ha afectado como personas en cuanto al hecho de que redistribuye tu orden de prioridades, tu uso del tiempo, eh, lo hace menos flexible durante determinadas etapas en unos aspectos. En otras etapas en otros aspectos. Modifica también, yo creo que menos de lo que la gente piensa, pero en algunas cuestiones sí que modifica tus costumbres. Y emocionalmente modifica mucho (risas), el mapa afectivo en que uno desarrolla su día a día. Pero vamos, en general, yo creo que desde antes incluso de tomar la decisión de tener hijos, ya teníamos claro que tener hijos no te hace variar tu capacidad de disfrute o tu necesidad de hacer o de pensar y plasmar a través de la creación de imágenes u otros materiales culturales tus... pues tus... ideas y tus planteamientos, y mostrar y compartir los hallazgos, de esos procesos de investigación en que nos metemos. Entonces, en ese sentido quizá nos ha hecho dar aún más importancia a algunos aspectos o ámbitos de interés, que se pueden colar en los trabajos, efectivamente. Pero yo creo que... yo no lo he vivido en ningún momento como una limitación. O como una renuncia.

PPP: No, yo creo que eso es una imagen, bueno pues, socialmente creada. Que obviamente te cambia cuestiones vitales, pero también yo creo que los hijos se acostumbran a la vida marco a la que llegan. Y, entonces, el tema es que si tú vas a cambiar tu forma de trabajo o de dedicarte a lo que te gusta porque tienes hijos,

pues gran error, porque dejas de ser quien eres. Con lo cual, eres más infeliz normalmente. O sea, vas a ser más infeliz, con lo cual... Bueno, que... hay formas de adaptación y, además, diría más, creo que enriquece. Pues que en nuestro caso, pues enriquece.

LY: *A nivel de espacio. ¿Cómo os ha afectado el trabajar en casa y mezclar convivencia familiar y creación?*

MdG: Nos preguntas por la cuestión del espacio, cómo nos afecta trabajar en casa, etcétera, cómo mezclar la convivencia familiar con el trabajo y la creación... Bueno, yo es que creo que a veces las cosas son más fáciles de lo que imaginamos. Si es cierto que vivimos en una casa pequeña, que eso también fue una decisión que vino en parte volcada por las circunstancias, de que nosotros somos de la generación que ha vivido el *boom* de especulación inmobiliaria, por un lado. Por otro lado, teníamos una clara conciencia de que de vivir en una gran metrópolis preferíamos vivir en una zona céntrica, con lo cual, vivimos en una casa que es realmente pequeña para, es muy pequeña y, sin embargo sí, efectivamente este es nuestro espacio de trabajo. Durante una época tuvimos la posibilidad de trabajar en otros lugares, pero hoy en día lo cierto es que vivimos y trabajamos aquí en las cuestiones de creación. Nuestros hijos también, trabajan y viven aquí. Y, la cuestión del género, creo en general, yo, que sería quien más debería sentir la afectación de una distribución desigual, yo creo que ahí también hemos hecho una labor de aprendizaje conjunto y yo no siento ningún tipo de diferencia digamos en un sentido... negativo. Si que hay diferencias en cuanto a cuestiones básicas de crianza de hijos, de lactancia, o diferencias que es muy difícil eliminar, pero hasta en eso, en la medida de lo que las tecnologías disponibles nos han permitido, yo creo que hemos sido muy equilibrados en el reparto de las labores. Y creo que eso también...

PPP: Yo también lo creo.

MdG: Y creo que eso también enlaza mucho con cómo trabajamos cuando trabajamos juntos, creo que está muy conectado, que no hay una jerarquía interna y no la hay en ningún tipo de ámbito, a la hora de compartir tareas, de distintas características.

EJE II: NO PRODUCTIVISMO Y RESPONSABILIDAD SOCIAL

Laura Yustas: *¿Cómo os posicionáis en relación a la obligatoriedad de la productividad?*

¿Qué relación establecéis entre la productividad y la responsabilidad social como artistas? ¿como profesores? ¿y como padres?

Publio Pérez Prieto: Bueno, el asunto este de la separación de la vida afectiva, la vida laboral, la vida familiar, la vida amorosa..., en fin, tantas vidas diversas que tenemos, y el trabajo artístico. Bueno, es algo que para nosotros que somos de la generación del trabajo flexible, pues evidentemente ha estado encima de la mesa casi desde el principio. Hasta el punto de que, como sabes, hicimos un trabajo sobre ello hace muchos años, en 2001 o así.

El asunto es... hay como varias cuestiones. Nosotros llevamos ya varios años trabajando juntos, dieciocho vamos a hacer. Y, digamos, lo que es el productivismo del trabajo artístico lo tenemos un poco superado. En el sentido de sentirlo como una especie de presión externa.

Por otro lado, es cierto que hay una presión externa que sería que te gustas a ti mismo, o nosotros nos gustamos más a nosotros mismos cuando estamos haciendo arte, cuando estamos pensando en dar cosas y en generar experiencias y en generar relato.

Marta de Gonzalo: Cuando lo pasamos bien.

PPP: Claro, lo pasamos bien. Pero claro, es cierto que en las condiciones actuales – en esto no somos muy distintos de todos los demás, de todas las demás personas-, todo está más difícil, nos han robado la vida en gran parte, los tiempos de serenidad y de encontrarse con uno mismo. Y, bueno, quizá eso no es tan distinto de quien le gusta tomarse el tiempo para leer y no puede, pues porque no tiene tiempo para hacerlo. O quien se siente constantemente en falta pues porque no se acuerda de llamar a sus padres o porque no se acuerda de llamar a un amigo.

MdG: Sí, o porque no tiene el tiempo de compartir con estas personas con las que le gustaría. Entonces, efectivamente, los pocos que tenemos trabajo cada vez estamos más obligados a ese productivismo en el ámbito laboral remunerado. Por contra, yo también creo que cuando uno termina, por ejemplo, el periodo de estudios y tiene que afianzar una identidad como sujeto, va en busca también de una auto-subsistencia, de la generación de unas condiciones de ser responsable de uno mismo, hay una percepción de esa obligatoriedad de la productividad más fuerte. Ya sea en el ámbito del arte o de otros ámbitos de práctica o de trabajo en sociedad. Hay una mayor presión para sentir que uno puede dar, a cambio de un sueldo o de un determinado rédito, algo que valga la pena. Yo creo que a medida que vas también haciéndote más autónomo, ganando confianza en ti mismo, etcétera, empiezas a ser más consciente de la necesidad de controlar los tiempos de producción en función de otros parámetros que son más internos del proceso de trabajo. Puede ser que parte de esta conclusión sea un resultado, en nuestro caso, de vernos obligados a reducir o a compensar la exigencia del campo laboral, una mayor exigencia permanente de trabajo desde el ámbito laboral, en nuestro caso de la Educación, dedicar más tiempo, más horas a la semana a trabajar en ese sentido, nos obliga también a flexibilizar y a abordar los tiempos de trabajo artístico de otra manera. Pero yo creo que, en general, ahora mismo hay una incipiente conciencia de que hay que generar estrategias de resistencia a la encarnación de un productivismo salvaje también en actividades elegidas como es nuestro trabajo conjunto en el ámbito artístico.

PPP: Sí, también es que yo creo que a veces sentimos como productivismo esta especie de multitarea permanente en la que estamos. Y realmente, a mí sí que me preocupa y me hace pensar bastante últimamente, el asunto de proteger los tiempos. O sea que, realmente, si hay un tiempo para la creación tiene que ser para la creación, no para la gestión, ni para las llamadas, ni para... es un tiempo para la creación. Si hay un tiempo para estar con los hijos pues estas con los hijos. Realmente estamos un poco condenados a la multitarea, pero también hay que hacer un trabajo de conciencia. De decir, es que a lo mejor no me sienta bien y no me gusta, cuando estoy respondiendo mensajitos con el móvil a la vez que tengo la televisión encendida y la vez que... O sea, si tengo que proteger mi tiempo donde me siento bien, sea leer un libro o sea hacer un trabajo artístico o sea estar en pareja, por ejemplo, vamos a proteger esos tiempos, porque nos los están colonizando.

MdG: Claro, y ahí también el papel de la tecnología y del aprendizaje que cada uno tenemos que hacer al incorporar unas nuevas formas tecnológicas en nuestra cotidianidad, por obviamente, es que son aprendizajes que estamos dando en tiempo real. O sea esa percepción de la colonización de los tiempos a través de un objeto que, realmente, hace muy poco que está aquí, ¿no? O que no estaba aquí de la misma manera a como está hoy en día. Y como eso interfiere en todas las relaciones que se dan, incluidas las del entorno familiar, por ejemplo. Si que es cierto que hay una necesidad de relectura y reposicionamiento permanente, y también de tomarse el tiempo de ver qué de esta forma de relacionarnos con las diferentes tareas o con las tareas simultáneamente a la relación con personas, qué sensaciones nos genera, cómo lo leemos, qué sensaciones nos está generando una ganancia personal o un placer, y qué nos está robando la posibilidad de disfrute o de aprendizaje. Entonces ahí yo creo que sí que hay cosas interesantes, pero siempre estamos enfrentándonos a ellas, siempre hablamos sobre estas cuestiones, intentamos generar nuestras propias estrategias de resistencia. Y sobre todo, evitamos la auto-culpabilización permanente y esta tendencia de nuestra tradición judeocristiana a aceptar culpas que yo creo que nos son completamente ajenas, que no tienen que ver más que con la adaptación a las condiciones de vida que están planteadas desde una estructura macroeconómica.

PPP: Repetimos la contestación anterior.

MdG: La eficacia y la responsabilidad ética.

PPP: Evidentemente, los trabajadores que trabajamos con otras personas, como pueden ser los profesores, pues evidentemente hay una responsabilidad grande que es la de generar futuro, generar pensamiento crítico, generar lo que sería una educación para la democracia, que hablaremos luego. Y los artistas pues podemos tener una responsabilidad social como generadores de imaginario. Evidentemente hay una ética o debería haber una ética del trabajo, adaptado en este caso a la producción cultural como generador, en este caso, de esos imaginarios. Pero bueno, digamos, que a lo mejor no es tan especial respecto de otras labores. O sea, cada trabajo tiene que tener su ética del trabajo.

MdG: A mí hay algo que no me gusta mucho, que lo hemos comentado a veces, de concepciones que rallan a veces en algunos casos un elitismo muy clasista, que es

la concepción de que uno puede dedicarse, por ejemplo, a la producción cultural y que se le dé un valor social importante y, sin embargo, no se le exija una responsabilidad social correspondiente. Y, sin embargo, concebir el trabajo, otro tipo de trabajo que, digamos, carezca del *glamour* que de la etiqueta de artista o de gestor cultural, como un trabajo de segunda, tercera clase. Yo a veces percibo un clasismo y un elitismo que me hace pensar que también hay una ética del trabajo, en el sentido de que tú en el momento en que vives dentro de un sistema social... hay una responsabilidad en la subsistencia. Tú tienes que aportar algo para poder, honestamente, hacer uso de cosas que ocurren gracias a que otras personas trabajan para que tú puedas también tener acceso a esos elementos. Yo creo que ahí, también esa conciencia de la responsabilidad, no desde una tradición, insisto, judeocristiana, sino desde una tradición ligada a la concepción política de las prácticas sociales. Tiene que haber una concepción de cierto nivel de responsabilidad. No digamos cuando tu trabajo implica tomar un voz pública o cuando tu trabajo implica trabajar con otras personas, y en la formación de otras personas. Yo creo que ahí es imposible... digamos, es muy posible, mucha gente lo hace, no aceptar esa responsabilidad. Pero es moralmente imposible no sentirse responsable.

PPP: Son dos trabajos además, ligados directamente con la transformación de imaginarios y de la sociedad, en tanto en cuanto Educación, que es una forma de imaginarse y, digamos, de ir hacia otro futuro. Quizá mejor. No tenemos por qué descartarlo. Y, en ese sentido, sí que es importante que la transformación ni en la Educación ni en el arte pueden ser un tema. El tan llamado arte político o la educación en competencias transversales básicas, inteligencias múltiples y no sé qué, no puede quedarse en un mero tema, en una mera etiqueta como decías tú antes, para generar posición de campo. Eso no es ético.

MdG: Claro. No, también es como en ocasiones se utiliza el tema, se aborda el tema de la ecología desde los ámbitos educacionales. No tiene ninguna trascendencia decir que en un centro se hace una sesión sobre ecología, si realmente no se establecen formas de funcionamiento que perduren a largo plazo y que asuman la responsabilidad de hacer ese entorno sostenible a largo plazo. Es generar unas formas, unas prácticas de vida, que son políticas.

PPP: Claro, pero como son transformadores, yo creo que el etiquetado del arte político o el etiquetado de la educación más o menos cooperativa, tal; como genera miedo en el fondo, porque tiene que ver con cambio, o sea, está ligada al cambio,

realmente por eso se neutraliza a través del etiquetado. En ese sentido, es muy importante que no se quede en una mera etiqueta o en un mero encadenado de conceptos, sino que tenemos que estar dispuestos a asumir la consecuencia de esa transformación, que es lo que la educación tendría que asumir. O la sociedad, perdón, a través de las instituciones educativas tendría que asumir, y el arte también tendría que asumir. Que haya un tipo de producción cultural que, a su vez, sea capaz de generar un cambio de dinámicas de producción de sentido.

MdG: Y bueno, lo que está claro es que la aceptación de estas responsabilidades no hace aceptable cualquier posicionamiento. Eso también está claro. Y en muchas ocasiones se incluye, pues, otra forma de concebir la responsabilidad sobre el trabajo, o sobre la intervención en determinados espacios.

EJE III: DEMOCRATIZACIÓN DE LA CREACIÓN

Laura Yustas: *En vuestra obra, como docentes y en la vida en general, trabajáis la alfabetización audiovisual. Contadme un poco sobre ello.*

Marta de Gonzalo: Bien, en cuanto a la democratización de la creación. Creemos en la obligatoriedad de dar las herramientas para que todo el mundo pueda decidir si está o no está interesado en crear. Obviamente, la actividad creativa requiere también de una voluntad, y eso no se puede imponer. Yo creo que eso es una cosa que como docente surge muy a menudo. “Pero es que, ¿todo el mundo es un artista?” Bueno, todo el mundo puede ser un artista, todo el mundo puede decidir escribir, todo el mundo puede decidir hacer multitud de prácticas culturales creativas. Pero no debe ser obligatorio, porque no puede ser obligatorio convertir a todo el mundo en un creador. Yo creo que esa es una parte de la respuesta.

Publio Pérez Prieto: Sí, pero vamos lo que pasa es que eso es un mito. O sea, no sé, yo creo que tanto tú como yo explicamos cada año a nuestros alumnos que el arte o la educación plástica en secundaria está en la educación obligatoria, no para hacer artistas, sino para ofrecer el arte como una herramienta de pensamiento estu- penda. Que ahí yo sí creo que puede estar todo el mundo, porque el lenguaje artísti- co es una necesidad humana básica desde el principio de la Humanidad.

MdG: Y luego, que la alfabetización audiovisual no es solamente una herramienta para la auto-representación, sino que también es un proceso de adquirir las compe- tencias necesarias para poder enfrentarte a las representaciones...

PPP: Eso es.

MdG: ... y los imaginarios que se han construido antes o en paralelo al desarrollo de tu existencia. Entonces, ahí sí que hay una... Nosotros lo leemos desde el punto de vista político como una clarísima intención de limitar el acceso a la alfabetización audiovisual en la contemporaneidad a sectores de élite de la sociedad. Tanto para convertirlos en los únicos productores de sentido, como para que sea muy restringi-

da la capacidad, y por tanto el acceso a lo democrático, a ser un ciudadano con plena capacidad crítica y de contestación a las políticas impuestas. Esto sí que es un aspecto muy importante.

PPP: Claro, pensemos que además el sistema audiovisual es el interfaz básico de la ideología dominante. O sea, es la corriente ideológica fundamental de contenidos. Con lo cual... Y más en una sociedad en la que las personas a través de la lengua escrita... Cada vez se lee menos, etcétera. Sobre todo las personas más jóvenes. Entonces, ¿qué ocurre? Que ese es el interfaz que hay que desvelar y no es casual que cada vez haya menos contenidos, cada vez haya menos horas lectivas, cada vez menos asignaturas en todo tipo de estudios que hablen sobre estos temas, porque es el juguete que engrasa toda la maquinaria del capitalismo moderno.

LY: *¿Creéis que un trabajo de investigación académico puede dotar de herramientas de creación (a activistas que vengan de otros campos, por ejemplo)?*

MdG: Bueno. Y eso por un lado, porque esta pregunta tiene muchos aspectos. Luego hablas de si un trabajo de investigación académico puede dotar de herramientas. Yo creo que viviríamos de una manera aún mucho más fragmentada si los artistas pensaran que solamente deben ser influidos por el arte previo o contemporáneo a ellos.

Si los... quiero decir. La existencia es más compleja e imbricada. Entonces, obviamente, la investigación o los trabajos de investigación que se realizan en el ámbito académico influyen o están conectados con las prácticas que también se desarrollan de manera paralela. Son distintas partes de lo mismo que se complementan y están encadenadas. Nosotros hemos hecho trabajo también académico, de escritura de textos, de creación de metodologías, por ejemplo en relación también a estos procesos de alfabetización, y no lo consideramos como una parte estrictamente separada. Simplemente, utilizamos unos lenguajes u otros, en función de la necesidad o las formas necesarias que hay que articular para compartir la producción. Sí, lo que buscamos también generar a través de un texto no es lo mismo que generamos, exactamente el mismo tipo de experiencia, que generamos con un video o con una instalación, pero eso no significa que no sean absolutamente formas separadas en nuestro quehacer. Es parte del mismo trabajo que hacemos juntos o de la misma labor de investigación. Y, como tal, pues obviamente también reconocemos trabajos de investigación académica que nos han servido en procesos de investigación para trabajos nuestros, etcétera. Ahora bien, sí vemos que la Academia puede aniquilar, paralizar, convertirse a veces en una forma de encorsetar cierta utilización creativa del conocimiento. Puede apropiarse, en la Academia no la investigación, sino las formas que la propia Academia impone sobre los procesos de investigación y también las jerarquías y la arbitrariedad incluso, diría yo, que hay en el sistema español, mucho me temo que en otros también, en cuanto al acceso o las formas de trabajo internas en ese entorno académico. Por otro lado, hace muchísima falta que se haga investigación y para eso hacen falta medios, medios que están desapareciendo. La investigación no solamente se da en el ámbito de la ciencia, ahora parece que se habla mucho del ámbito científico, del cual también está desapareciendo la investigación. Porque todo lo que supone investigar, con las metodologías o en los campos

que sea, es una forma de generar conocimiento y, por tanto, también de ampliar libertades. O de poder ampliarlas a nivel de construcción de imaginarios y, transformación real también.

LY: *¿Qué pensáis de trabajar en la producción de herramientas específicas que ayuden a la creación artística desde movimientos sociales?*

PPP: Y sobre el tema... Eso lleva además al tema de los movimientos sociales, que también mencionas, que es curioso que lo preguntes. Claro, nosotros eso es algo que hace unos años nos planteábamos. La falta de conciencia que había en el activismo político de la representación. La representación especialmente a través de las imágenes. A través del lenguaje, bueno, pues hay toda una retórica, incluso una especie de, no academicismo, pero sí purismo ideológico. Pero en las imágenes había un gran descontrol, al menos en España.

MdG: Y también había una estética de la Transición que era muy fuerte, yo creo. Una reminiscencia de la anti...

PPP: Sí, del antifranquismo.

MdG: Sí, y de rechazo a la concepción también de eso como una forma de comunicación, de toda la parte de construcción del imaginario como una forma de (comunicación) que tenía que ver con las raíces de la Transición.

PPP: Y hay que decir, pues bueno, que eso ha cambiado mucho, que por suerte puede ser la entrada de gente más joven, de quizá... Porque esto no sólo viene del 15M, esto es un movimiento que yo creo que se inicia antes, pues con todos los movimientos antiglobalización, etcétera. Pues una mayor conciencia de esa representación, para la gente que no está en una manifestación como militante, pero sí está como espectador o para los medios de comunicación, generar determinadas imágenes que generen pensamiento. O sea, no sé, yo creo que hay mucha mayor conciencia de esas representaciones, pues porque ha llegado a los movimientos sociales otro tipo de gente, más joven, que viene como de otros lugares.

MdG: Sí, como que también se superponen... Quiero decir, que los activistas o el activismo no es un grupo de personas violentas... no es el prototipo de persona que no hace ninguna otra cosa, más que dedicarse a ir a manifestaciones. Si no que los activistas, vamos yo creo que si atiendes a la cantidad de convocatorias en las que

participas o de actividades que tienen que ver con reclamar derechos que están desapareciendo, etcétera; incluso no... Yo me siento identificada con el término en el sentido de que actúo, de que tomo medias, que hago... Presto mi presencia para formar... No la presto en el sentido de, no es... Se la doy a otro, sino me presto como presencia a estar presente en ciertos lugares que se están convirtiendo en ocasiones en ocasiones en riesgos, peligrosos. No es ya solamente una cuestión de posicionamiento, sino de tomar el riesgo. Pero creo que hay mucha gente en el activismo, que superpone a ese activismo otras prácticas. Son gente muy formada, claro, en distintas áreas. Y hay mucha gente que, sobre todo, tiene una relación ya muy fuerte con otras formas de comunicación ajenas a las controladas por los medios y por los agentes que controlan los medios. Entonces, ahí la necesidad de trabajar con imaginarios, por ejemplo, de dar comunicaciones virales, etcétera. También, aunque hubiera antecedentes, por ejemplo, *Ne pas plier* o, a nosotros nos gustaban también una pareja de artistas que, por ejemplo, hicieron en Canadá trabajos con los sindicatos. Sí con... Pues aunque hubiera antecedentes, yo creo que también la utilización de Internet y el ámbito digital pues ha cambiado, eso ha sido un detonante para una mayor conciencia y también para una mayor agilidad práctica, que también tiene que ver con los medios, la técnica a disposición para generar videos, para editarlos rápidamente, para hacer televisión en *streaming*, para generar cartelera en tiempo récord.

LY: *¿Creéis en la democracia?*

MdG: Nos haces una pregunta en referencia a nuestra Fe en la democracia o a nuestra falta de Fe. Nosotros creemos que la concepción de la democracia no puede separarse de las condiciones de acceso a la participación democrática. Por eso la educación es tan importante y la alfabetización audiovisual, es un contexto como el actual, de formas de relación absolutamente mediadas por las representaciones, las imágenes y la técnica en relación al audiovisual está mediando todas nuestras relaciones. Por eso concebimos que, si bien estas tecnologías y la posibilidad de auto-generar representaciones, de generar auto-representaciones también, es en la actualidad como no ha sido nunca. Creemos que la limitación o la falta de dotación de la una educación que tenga estas nuevas, y reales, formas de representación en cuenta a la hora de formar al individuo, tiene mucho que ver con la intención de controlar la expansión de unas prácticas democráticas muchísimo mayores.

Si podemos controlar la capacidad de lectura de la realidad y la construcción, por tanto, de la representación de la realidad en las mentes, podemos controlar lo que hemos visto que ha sucedido durante mucho tiempo. Podemos controlar la conciencia de la gente acerca de, incluso, si se está viviendo en unas condiciones reales de democracia o no. Ahora mismo hay una crisis de identificación de la forma de Estado, de que la forma de Estado en que vivimos sea realmente, efectivamente una democracia, y esa crisis de identificación yo creo que ha generado también un mayor interés por todo el tema de la construcción de las representaciones. Tiene su consecuencia, está todo hilado con lo que contestábamos en la respuesta anterior. Pero veremos qué ocurre si, efectivamente, los intentos que se están desarrollando para el establecimiento de un control de acceso a estos conocimientos tienen efecto. Quiero decir, que estamos en un momento donde se puede ir hacia, o hay un claro intento por parte de determinados poderes, de controlar y guiar a una regresión. Otra cosa es que realidad establece también... Bueno, se establece también una confrontación muy fuerte entre la representaciones que tratan de imponerse acerca de lo real y la forma de experimentación directa de la realidad que tiene la gente. Entonces, ahí hay una posibilidad de adquisición de conciencia y de una búsqueda también de otros imaginarios. Y estamos en un momento ahí, realmente, que no sabemos muy bien hacia dónde nos puede acabar llevando, si a hacia una menor o

una mayor democracia, de lo que habíamos tenido hasta hace relativamente poco. A mí me gustaría pensar que la movilización que esto ha supuesto en muchísima gente, la politización de sus prácticas vitales que toda esta crisis está generando, no sea algo que pueda olvidarse de un plumazo, que tenga unas consecuencias a largo plazo que nos haga ganar en cuanto a democratización. Es cierto que lo que sí creo es que la cultura o las condiciones, las costumbres vitales en las que nos movemos en relación a la tecnología, que nos ofrecen una aceleración permanente de las experiencias hace que nos volvamos muy o demasiado impacientes. Y creo que hay cambios que son fundamentales, pero que tienen unos tiempos para tener consecuencias reales o transformadoras. Yo quiero pensar que ahora se están generando cambios cuyas consecuencias no vamos a ver de manera inmediata, pero van a estar a largo plazo, espero, mejorando las posibilidades de participación democrática, etcétera.

Ahora bien, también creo que hay contra-movimientos. O sea que, obviamente hay, en los poderes políticos establecidos ahora mismo hay formas, hay leyes que se van a impulsar con clara intención de generar un giro en el sentido opuesto.

EJE IV: FORMAS DE TRABAJAR

Laura Yustas: ¿Desde cuándo trabajáis juntos? ¿Por qué?

Publio Pérez Prieto: Empezamos a trabajar juntos en 1996, que es cuando nos conocemos, durante una beca Erasmus acabando los estudios de licenciatura en mi caso, y Marta haciendo el doctorado. En principio surge de manera muy intuitiva, simplemente querer hacer algo juntos. O sea, nosotros realmente teníamos un trabajo individual tipo fin de carrera. Así, simplemente, con todos los respetos. Muy diferente. Digamos que nos interesaban, a lo mejor, cosas similares a nivel poético, pero que en realidad hubo como una especie de confluencia que se dio en tiempo real y se dio posteriormente también. Entonces, durante un tiempo simultaneamos el seguir haciendo cosas por separado y empezamos a hacer proyectos concretos juntos. Y nuestro diálogo era constante, con lo cual había momentos en los que iniciaba uno, en teoría, un proyecto individual, pero luego lo ligaba con el otro, con lo cual se transformaba en un proyecto de los dos. Otras veces no, luego lo exponíamos por separado. Pero la sensación que te daba era como que era de los dos. Con lo cual llegó un momento en el que decidimos hacer cosas únicamente juntos.

LY: *¿Cómo trabajáis? ¿Cómo surgen las ideas?*

PPP: Sobre cómo trabajamos. El inicio de lo que podríamos llamar las ideas es distinto. O sea, en ocasiones uno de los dos necesita trabajar en algo o tiene una intuición de que le apetece trabajar en una línea de trabajo. En otras ocasiones, dialogando sobre determinado aspecto de la realidad o de lo que sucede en la sociedad, etcétera, o bien queremos nosotros trabajar en algo o por alguna razón nos surge la idea de que esto debe ser dicho, ¿no?, algo parecido a eso. Y, luego, también sucede que a veces surgen propuestas externas, que surge un proyecto artístico determinado, una propuesta digamos o algo parecido, y realmente pues es una buena excusa para empezar a trabajar.

MdG: O nos han invitado en ocasiones también a hacer un proyecto para distintos contextos y, entonces la mezcla de cosas que nos está interesando trabajar a nosotros o ideas que teníamos en esa lista de ideas que, efectivamente sí tenemos. Digamos que vamos anotando como para trabajar en otro momento, porque no podemos abordar en el momento actual, o porque son muy proto-ideas, algo muy incipiente que dejamos ahí apartado. Pues en ocasiones confluye con el interés de trabajar en un ámbito local de una manera concreta y precisa, que nos parece la adecuada para ese lugar. Muy híbrido todo.

PPP: Sí, o sea, realmente hay ocasiones en que una propuesta externa la adaptas a intentar, podríamos decir, hacer de la necesidad virtud o adaptarte a un contexto, adaptarte a un espacio. O sea, nosotros consideramos que de todo ello se puede aprender. De casi todo. En ocasiones hay que decir que no a cosas que tú no ves y con las que no te sientes cómodo. Y también uno va ganando la madurez y la autonomía para hacerlo. En general la dinámica de trabajo la podríamos resumir como que es una dinámica dialogada. O sea, que es un diálogo permanente.

MdG: Sí, y un hacer a cuatro manos también. Es una concepción basada en una estructura de diálogo, pero también una ejecución basada en la ejecución a cuatro manos.

LY: *¿Formato? (democratización. Yo podría como espectador hacer algo parecido. Do it yourself)*

PPP: Bueno, sobre los formatos. Bueno, nosotros es algo que aprendimos mucho de un profesor que tuvimos y después amigo, que fue Félix Guisasola, que él hablaba mucho del mecanicismo formal. Entonces, realmente hemos ido aprendiendo, o lo hacemos lo mejor que podemos, el que cada proyecto y cada trabajo pida una forma distinta. O sea, nosotros no trabajamos para tener una estética reconocible, para ser un producto sino que, evidentemente dentro de nuestras estéticas personales y nuestros intereses formales concretos, pues lo que hacemos es tender a adaptar los trabajos. Por un lado, a los contenidos y por otro lado, a las recepciones. Intentando evitar lo que prima el mercado, lo que está de moda o, no sé, lo que se espera de un artista.

MdG: Y por otro lado, marcados por nuestras condiciones de producción, obviamente.

PPP: Obviamente. Y también nos interesa que las formas –eso digamos que es algo que hemos ido destilando posteriormente-, que las formas, de alguna manera, además de que sea una necesidad económica nuestra o lo que sea puntual, que las formas emitan que tú podrías hacer algo parecido como espectador. Que no es en ese sentido un trabajo que diga, “necesito unas condiciones para la producción tremendas, o esto ha costado una pasta o esto parece un anuncio de coches”. Sino que sea un trabajo que, en sí mismo tiene un elemento de *tú puedes hacerlo*.

MdG: De *Do it yourself*, ¿no? (risas). Sí, en ese sentido también hay una vocación, digamos... democratizadora. Y es curioso porque realmente, en nuestros vídeos, el trabajo de formalización existe como en cualquier otro video, pero no está basado en el virtuosismo técnico u otros acercamientos a la creación formal en relación al video, y sin embargo siempre hay alguien que te pregunta, “pero, ¿y lo habéis hecho todo vosotros?”. Y nos sorprende bastante como esa es una pregunta que viene muy a menudo asociada a la recepción de los trabajos, y que a nosotros nos encanta poder contestar que sí. Entre otras cosas porque disfrutamos mucho haciendo todas las fases.

LY: *Incidencia en la esfera pública.*

PPP: Sobre el tema de las incidencias. Bueno, eso es muy difícil de medir realmente. O sea, nosotros a nivel receptivo sí podríamos resumirlo como que, a algunas personas parece que nuestro trabajo les da algo. Bueno, como sabes, nosotros no tenemos grandes públicos, ni grandes audiencias. Sí que nos importa que los trabajos tengan una visibilidad, o sea pues en ese sentido pues tener ciertas posibilidades de mostrar, de exponer. En ese sentido, que se vean los trabajos es importante. Somos conscientes de que tenemos una determinada poética de trabajo que quizá sea un poco *demodé* o que no está al hilo de los tiempos audiovisuales y de la furia visual que hay en estos momentos, ¿no? Pero bueno, es que es algo buscado. Es como “otro lugar” y pretendemos que lo sea.

MdG: No, y que no son incompatibles. Quiero decir que siempre, aunque se nos trate de contar la Historia como un proceso lineal, siempre ha habido diversas formas de hacer en un tiempo determinado. Entonces, bueno, nosotros no podemos trabajar de una formas y tampoco nos interesa trabajar de otras.

LY: *Tácticas políticas → extrañamiento de la realidad.*

PPP: Sobre las tácticas políticas.

MdG: Bueno, pues lo más sencillo que podemos decir ahí es que compartimos la máxima de que todo es político y, cuando piensas de esa manera, no es que estés estableciendo tácticas políticas, sino que intentamos vivir y trabajar políticamente, de una manera posicionada. Esto atraviesa todo. Las formas y contenidos que son lo mismo para nosotros, que están completamente imbricadas. Y también las formas de relacionarse, con distintas instancias en la institución arte, pero también en otras instituciones en las que nuestra vida se desarrolla.

PPP: Digamos que, a nivel forma de trabajo como trabajador artístico –esto es muy brechtiano, pero sería el concepto de transformación funcional-. O sea, nosotros sí creemos que, depende de cómo tú estés en un lugar, las instituciones son personas y las formas de trabajo y cómo o qué es el arte tiene que ver con cómo las personas que hacemos el arte lo hacemos. Y esto apela o afecta desde los directores de museo hasta los montadores, o sea, nosotros tenemos nuestra posición y nosotros nos tenemos que relacionar con los montadores, con los pintores y con directora de museo, y todo eso importa, importa políticamente. Y, por otro lado, a nivel estético sin duda hay una postura política en el hecho de creer, como hemos mencionado antes, en la transformación. También para nosotros la clave es entender el trabajo como un trabajo de extrañamiento de la realidad que te puede aportar otra mirada sobre ella y, por tanto, un trabajo estético. A un nivel...

MdG: Sí, y de ahí también una forma de relacionarte o crear una nueva forma de relacionarte a través de la construcción de una actitud diversa a la que mecánicamente habrías adquirido, o a la que la inercia te provoca.

PPP: Claro, no reproductiva, digamos.

LY: *Tiempos de trabajo y fechas límite.*

MdG: Bueno, en cuanto a los tiempos de trabajo, nos preguntas si los tiempos de trabajo los tenemos marcando de manera rígida y ahí pues, también ha ido cambiando en función de nuestras condiciones, insistimos, nuestras condiciones de vida. Y pues, no da lo mismo vivir en una casa compartida con diez personas y además estar en un colectivo con un proyecto con otras diez... Teníamos agentes que nos marcaban, digamos, los tiempos de manera diversa a tener dos hijos, tener unos tiempos de trabajo más amplios en otros ámbitos... Y a la vez hacer otra multitud de actividades. De manera que ahora sí tenemos unos tiempos marcados de trabajo juntos. Ese tiempo de trabajo juntos son un mínimo de tres horas un día a la semana, donde estamos trabajando juntos, digamos. Y después sí que tenemos reparto de tareas que hacemos de manera separada y, bueno, cada uno cómo va pudiendo en otros momentos de la semana. Pero vamos, nosotros sí que necesitamos pagar a alguien para que nosotros podamos volcar o salvaguardar esas horas de trabajo conjunto. Si no sería muy difícil poder tener esos tiempos.

PPP: Sí, hay que, como mencionábamos antes, esos tiempos de concentración y dedicación es que no nos queda otra que protegerlos. O sea que realmente nos los están conquistando.

MdG: Antes tuvimos una temporada un estudio, por ejemplo.

PPP: Sí, pero era, por un lado económicamente cargaba bastante y, por otro lado, es un poco fuerte decirlo, pero no nos podíamos permitir el tiempo de desplazamiento en una gran ciudad como Madrid, hasta llegar al estudio y volver para sustituir digamos a la persona que estaba cuidando a nuestros hijos. Con lo cual era casi una hora de desplazamiento y dos horas de trabajo, con lo cual hemos optado por que nuestro puesto fijo sea casa, nuestra casa-estudio. Y obviamente, pues tiene unas ciertas condiciones y es que hay cierto tipo de trabajos que aquí no se pueden hacer. Si nosotros queremos trabajar de una cierta manera con el espacio, en plan esa idea del artista que tenemos en su estudio, desde luego este no es el lugar. Tenemos que buscarnos las condiciones para que eso sea posible.

MdG: Pero bueno, tampoco es necesario de manera permanente, yo creo.

PPP: No, adaptas. Adaptas tu forma de trabajo y bueno, si hay circunstancias, que últimamente las ha habido, pues por suerte siempre hay gente que te puede ceder un espacio, donde puedes montar un cacharro o que puedes grabar o que puedes hacer ciertas historias. Y, sobre el tema de los tiempos de trabajo y de las fechas límite, yo creo que todos necesitamos fechas límite. Es verdad que ahora mismo nosotros estamos ahora mismo en una dinámica quizá, con el tema este de la crisis, hay como menos plazos. Por otro lado, nosotros también, de alguna manera, llegó un punto en el cual, porque es verdad que muchas veces hemos solicitado becas, ayudas, etcétera, que por suerte más o menos fueron saliendo y nos dieron oportunidades de trabajo y de producción, pero que también es verdad que cuando llegas a cierta edad, hay ciertas ayudas a la producción que consideramos que son para gente más joven. Que gente ya de nuestra quinta, con cuarenta o cuarenta y tantos años, ya tenemos que estar como en otra película.

MdG: No, gente más joven y que lo necesita más. Porque ha tenido menos oportunidades y está siendo joven en unas condiciones... O sea, está teniendo los veinte años que tuvimos nosotros, o los veintitantos, en unas condiciones infinitamente peores en muchos aspectos. Entonces hay que medir políticamente la posición ahí, sí.

PPP: Claro, con esto no quiero decir, que se me entienda, que no tenga que haber producción para artistas consagrados o lo que sea, para la cultura en general. En el caso concreto nuestro, yo creo que nos hemos ido retirando del tema de las ayudas porque, además, también tenemos la necesidad de generar proyectos a nuestro ritmo. Y, en general, nosotros podemos estar trabajando simultáneamente en tres proyectos que no nos ha encargado nadie, que es simplemente un encargo interno. O sea, yo quiero trabajar esta línea, esta y esta. Y además no tienen que ver nada formal ni temáticamente, pero están abiertas, y eso lo llevamos como mochilita todos los días.

MdG: Sí, bueno. Y que también en ocasiones nos ponemos fechas límites para poder cerrar etapas, porque es cierto que hay temas que son infinitos. Temas, digamos, trabajos en los que uno podría dejar la vida trabajando en ellos, y nunca dar por terminados. Pero también es sano internamente terminar un trabajo, o darlo por terminado y abrir otra investigación. Yo creo que muchas veces esos procesos de ponernos nosotros fechas internas, tienen que ver con la necesidad de entrar en otra fase de los proyectos de producción, ¿no?, que también nos hace disfrutar y poder

abordar otras de esas cosas que tenemos ahí a un lado, y que no puedes aborar hasta que no termines o, por lo menos, vayas dando determinado nivel de acabado a otras anteriores. Entonces, bueno, no tenemos problemas con las fechas. Si tenemos problemas con que la vida no da para todo. Todo no se puede.

LY: *Herramientas de trabajo.*

PPP: Bueno, sobre herramientas de trabajo. Yo creo que medios electrónicos habituales hoy día. Bueno, evidentemente correo electrónico. Aunque estemos aquí pegados en nuestra casita todo el día, pero bueno, para coordinarse a veces es necesario, sobre todo con temas de gestión. Luego, temas de documentos compartidos, los usamos mucho porque es una herramienta que para nosotros obviamente es muy útil, porque nos permite trabajar en red. Y luego, pues herramientas tradicionales tipo dibujo, mapa mental, herramientas de visualización varias, ya sean tecnológicas o analógicas. Es verdad que sí que nos planteamos los trabajos, muy al principio, una especie de objetivos en la recepción y una serie de contenidos que queremos que esté. Eso es algo que creo que está bien mencionar, que parece muy básico, pero que está bien mencionar.

LY: *¿División del trabajo? Sin tareas cerradas.*

MdG: Y digamos que de ahí, de la puesta en común de esas cuestiones nace también como un proyecto de proto-formalización y es, a partir de ahí, donde a lo mejor sí nos dividimos ciertos aspectos del trabajo, pero luego volvemos a cruzarlos.

PPP: Sí, es muy orgánico. Hay momentos en los que hay uno que ve más claro, o se echa para delante para montar un video o hacer una propuesta de un dibujo o algo similar, y luego hacemos pues *feedback* mutuo.

MdG: Sí, pero que no tenemos tampoco tareas cerradas. No siempre editar el mismo, no siempre... Y luego es tan orgánico que, volviendo a ver o revisitando trabajos pasado el tiempo, no nos acordamos quién propuso qué. No, es realmente mucho más fluido.

LY: *Expectativas. Público beta.*

PPP: Sobre el tema de si se cumplen las expectativas o no, y si tenemos un público beta, pues a ver. Nosotros funcionamos en muchas ocasiones como nuestro público beta en fases de trabajo. O sea, en fragmentos de montaje, no sé, efectos visuales, determinadas formas, determinados esbozos de ideas. “¿Esto puede conseguir lo que queríamos conseguir, lo que nos habíamos marcado?”

MdG: “No, no, no.”

PPP: O, “sí, tal.” Y, por otro lado, es cierto que para algunos trabajos en concreto puede llegar un momento en que nosotros ya no valemos. Porque ya, aunque somos dos, pero ya hemos estado en todo el proceso. Entonces sí que hemos elegido a determinadas personas, que no son siempre las mismas, porque también está mediado por qué tipo de trabajo es y qué queremos conseguir, y sí que hemos hecho visionados digamos *beta*, o pre-visionados. Llegó un momento en el cual hemos llegado a exponer trabajos que luego han sido revisados. O sea, que hemos hecho una versión de un video sin cerrar, del que a lo mejor dos años después hemos hecho una versión distinta. Porque hemos adaptado más a lo que queríamos conseguir en el montaje final de ese trabajo.

MdG: Y, en el trabajo de *La intención*, por ejemplo, parte de la respuesta del público *beta* está metida dentro de lo que es el propio trabajo para mostrar ese proceso.

LY: *¿Cómo leéis?*

MdG: Lo que nos proponemos leer a veces lo dividimos y luego lo compartimos. En otras ocasiones los intercambiamos. O, si uno lee, selecciona qué quiere que el otro también lea de lo que ha leído, para poder hacer una lectura conjunta posterior. Depende mucho también del tipo de material que estemos leyendo. Lo que raramente hacemos, aunque a veces ha ocurrido, es leer simultáneamente en alto. Eso rara vez lo hacemos. En ocasiones. Pero quizá es lo más inusual.

ANEXO IV

TRANSCRIPCIÓN DE FRAGMENTOS DE LA OBRA *TIEMPO REAL*, DE MARÍA RUIDO

Tiempo real, María Ruido, [DV PAL color, 00:42:30], 2003.

0:50. Rótulos. “el momento que traduce los márgenes de la representación, la cadencia necesaria para atisbar la calidad constructiva de la imagen es el tiempo real”

01:26. Rótulos. “los trabajos y los días. (des)organizando la producción”

2:25. Rótulos. “la vida puesta a trabajar. Estas son las nuevas net-condiciones del trabajo después del trabajo, del trabajo total en el que habitamos.”

7:07. Rótulos imágenes de La force du bio-travail de Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto. “yo soy mi empresa. Si el fordismo integraba el consumo en el ciclo del capital, el posfordismo integra la reproducción y la comunicación convertida en interface. La materia prima del trabajo inmaterial es la subjetividad.”

08:07 - 09:50. Conversación entre varias personas:

Hombre 1?: “El trabajo es todo, el trabajador flexible, que se tiene que adaptar a cualquier situación.

Marta de Gonzalo: Sí, completamente. Además el del artista o la artista es todavía mejor (sarcástico) porque tiene la precariedad externa del trabajo que te da de comer, porque evidentemente de algo tienes que vivir. Sumada a la... Quiero decir, que tú puedes salir a las 8 de tu trabajo de comer, pero luego llegas a casa y sigues trabajando, o te vas al cine y sigues trabajando...

María Ruido: ... y sigues trabajando, esa es la cuestión.

Marta de Gonzalo: ... te vas a dar un paseo y sigues trabajando porque todo eso es trabajo. Lees un libro, me da igual. Y en el momento...

Hombre 1: Sí, el problema es que el resto del trabajo no es tan capitalizable. Eso, cualquier ámbito de recreo... como en el ámbito artístico.

Marta de Gonzalo: Bueno.

Hombre 1: Entonces por ahí...

Diego del Pozo: Sí, la frontera del ocio y del trabajo aquí todavía se confunde más.

Marta de Gonzalo: No, yo creo que en el resto también se confunde, lo que pasa es que en el resto el trabajo fuera del horario laboral es un trabajo de consumo. Y en nuestro caso, es de consumo también, porque de eso no nos vamos a salvar, pero no solamente de eso, es de más. Y entonces te encuentras en situaciones como que ponerte a jugar un cuarto de hora con tu bebé de 6 meses te da cargo de conciencia, porque no estás poniéndote con un proyecto que tienes entre manos.”

10:14: **Cristina Vega.** Precarias a la deriva (Madrid): “Las mujeres no sólo ponen en juego sus conocimientos con respecto a la atención, sino también de construcción de sí. Construcción de una imagen de sí. Entonces, desde la dependienta hasta la tele-operadora, una con la voz y otra con su propio cuerpo, como que estaban modelando, modelando su imagen, ¿no? Y en el caso de las dependientas, el proceso de venta, ¿no? Bueno hay una diferencia entre el comercio así... pues Zara, las grandes cadenas y las pequeñas cadenas. Entonces, en las grandes cadenas, lo que se pone a funcionar es esa construcción del cuerpo que se encarna, quiero decir, que no es un uniforme en sentido estricto, que no es algo que cuando tú llegas a trabajar te lo pones y luego cuando sales te lo quitas. Te quitas el rímel y todo y ya eres la que tú eras, si es que eras algo, ¿no? Sino que lo has incorporado. Y eso tiene mucho que ver con otros procesos de producción corporal que nosotras criticábamos e intentábamos analizar en relación, por ejemplo, a la anorexia o al cuidado, o a todo el tema del estrés. Como, por ejemplo, se convierten en funcionales determinadas formas de ocio. El ir a nadar, no sé qué, para desestresarse porque la vida es tan estresante. Y entonces como que había una incorporación, una encarnación de todos esos procesos. Que la voz de la tele-operadora, y ellas nos lo contaban cuando volvían a casa, que se llevaban la voz, que en la comunicación se mueven muchas cosas. Y en la atención y el cuidado de otras personas... también en las llamadas telefónicas... Pero me refiero a atención en muchos campos, y esto ocurre también en la venta, donde hay una implicación personal que aunque tú quieras poner límites, pues estás movilizando tus conocimientos... o sea distintas formas de saberes, distintos registros no formales. Por ejemplo no reconocidos por la educación formal, y tú estás ahí poniéndolos en juego porque eres un ser humano, ¿no? Porque eres otra mujer en particular, y te han educado para estar atenta y atender a los demás.

(mini entrevista con una trabajadora precaria en un barrio pijo y sonido entrecortado y repetido “está está tá tá ta ta ta lo lo lo lo loca” e imágenes de Barcelona, INEM, etc).

Continúa Cristina:

La cuestión de los cuidados como que se está conteniendo mucho, ¿no? Se está conteniendo además apelando a viejas ideas sobre cual es el papel de las mujeres en la sociedad, porque el cuidado se basa en dos cosas. Primero, en los vínculos de parentesco, que también están cambiando con lo cual se abre un terreno nuevo, porque hay formas de convivencia que no están basadas en el parentesco y ver ahí cómo está operando el cuidado es importante. Y se basa fundamentalmente en la obligación porque no hay un vínculo recíproco. En el caso de los hombres y la mujeres se ve muy claramente, o sea que no hay una reciprocidad. Entonces es como una imposición que hay determinados sujetos en esta sociedad que cuidan. Lo que sí hay es un proceso de transferencia, por eso es interesante ver la cuestión de la migración como interactúa con los cuidados, porque sí hay un trasvase de cuidados, hay un flujo migratorio que está resolviendo las contradicciones para las clases que pueden pagar esos cuidados.

(Una chica hablando sobre el uniforme de las internas en casas)

Como que hay un movimiento dentro de la ética de los cuidados de extenderlo a toda la sociedad, pero el modelo... Claro, dentro de esa ética de los cuidados no hay una reflexión sobre cómo los cuidados ahora están insertos en un nuevo proceso que es el del tercer sector y la economía social. Entonces, es como si eso fuera patrimonio finalmente de las mujeres, cuando es patrimonio de las mujeres que estaba circulando en los hogares y ahora ha pasado a circular, con los mismos valores dentro de un sistema precario.

Marta Malo de Molina. Precarias a la Deriva (Madrid): Claro, es que tiene que haber como un doble proceso. Por un lado, de auto-valorización del trabajo de cuidado, porque por mucho que ahora tenga, digamos, un papel central en la economía, de hecho muchas de las empresas, por ejemplo. Es curioso, hay empresas, por ejemplo, que se dedican... muchas de las empresas que se dedican a contratar trabajo social

se dedican también a contratar seguridad, que no deja de ser paradójico que vaya junto.

Cristina Vega: Eulen, ese tipo de empresas...

Marta Malo de Molina: Pero siguen siendo, digamos, de los trabajos centrales hoy para generar plusvalía son, el trabajo relacional y afectivo, y el trabajo de comunicación y de producción de símbolos. Sin embargo, sigue habiendo una jerarquía clarísima, expresa en prestigio social y también de renta, que coloca por encima el trabajo de manipulación de símbolos y, sobre todo, cuanto más creativo más arriba está, y muy por debajo el trabajo de cuidado. Entonces, hay que poner en el centro, hay que decir “este trabajo es importante”, a la vez rompiendo esta ética del cuidado, digamos esa ideología del altruismo en que tú te puedes sacrificar porque, al fin y al cabo es por el bien de los otros.”

18:25. Rótulos. “narrativas de la negación. Fuera de campo del trabajo. La personalidad flexible es una nueva forma de control social, un conjunto de prácticas para constituir, organizar e instrumentalizar.”

19:32. **Marta de Gonzalo:** Dejando un poco el tema de la representación histórica y volviendo al tema del trabajo. Es curioso que hay películas que sí que tocan esas condiciones de trabajo contemporáneas, y se me ocurren así... digo películas factura Hollywood y tal, al final de lo que tratan es de un tema de género. Identidad masculina o puesta en crisis de identidad masculina, y de una manera totalmente reaccionaria. Por ejemplo, *El club de la lucha* o, por ejemplo, *Acoso*, que ya tiene unos añitos... Son películas que muestran parte de los síntomas difíciles, digamos, del trabajo contemporáneo, pero lo tocan para hablar de la putada que es que la identidad masculina tenga que asumir una situación a la que no está acostumbrada y, al final, parece que la culpa viene en parte, al menos, de la incorporación de la mujer al trabajo o de la pérdida de poder masculina, y de la sensación de crisis que ello provoca. Sin trabajar en absoluto el fondo del problema de la identidad masculina en realidad a las nuevas condiciones de trabajo.

María Ruido: ¿Por qué pensáis que se sigue negando, en los discursos artísticos, por qué siguen negando las condiciones materiales de trabajo? ¿Y por qué es de tan mal gusto hablar de las condiciones materiales de trabajo, de la precariedad de, por ejemplo, que no se pague a los artistas cuando hay un proceso de producción, cuando se te invita a una exposición? ¿De que en el Estado español seguir hablando de... bueno de dinero de producción es complicado, pero de honorarios es prácticamente imposible...?

Diego del Pozo: Pues porque eso dismantlaría la estructura elitista privilegiada del arte. Y porque también dismantlaría un poco la estructura de la que cultura es burguesa, en la línea de lo que decíamos antes de la complejidad del sistema y del mundo. El mundo yo creo que es mucho más complejo que hace 30 años, entonces en ese sentido también es más complejo poder conseguir generar trabajos o obras, o elementos culturales, que sean eficaces políticamente. O sea que es más difícil la labor de generar una conciencia política y es más difícil lo que nombrabas de las películas de Godard, que sean políticamente eficaces. Entonces, en ese sentido, creo que hay una dificultad mayor porque el sistema es más complejo y más perverso, más difícil de... Más cerrado. Y también hay una serie de valores que hacen más compleja esa tarea. Que son eso, la desilusión, el desgaste, la dureza, la desesperanza...

Publio Pérez Prieto: Sí, pero hay yo creo que... Creo que esa asimilación es permanente. Digamos, con las representaciones que el mundo del arte va construyendo sucede lo mismo. El mundo... lo que hemos hablado antes de mundo de la publicidad o... en fin, cómo un partido político puede coger una canción y hacerla su banda sonora o cosas de esas, son constantes. Es cierto que hay formas que lo permiten más o menos. No sé, supongo que tenemos que pensar en asumir que esa asimilación es permanente y ser conscientes de que hay que mutar, que hay que mutar permanentemente, y que cuando van a cogerte aquí tú ya estás allí.

María Ruido: Absolutamente.

27:05. Rótulos: "la representación de la historia. La producción cultural sigue articulando su idea de reconocimiento sobre las premisas de la individualidad cartesiana: escondo mis carencias para regenerar la falaz imagen del demiurgo, flexibilizo mis horarios y condiciones hasta adoptar el trabajo como forma de vida.

29:12 – 30:45. **Laurence Rassel.** Constant, (Bruselas): Utilizamos “Digitales” como investigación. Por ejemplo, queremos ir a Volkswagen, porque Volkswagen, la empresa de coches, ahora trabaja con proyectos. O sea, que estamos haciendo entrevistas y fuimos a ver a un hombre, bueno, que es de extrema izquierda y que forma parte del Instituto de Trabajo en la Universidad de Bruselas. Y el está diciendo, lo que es interesante es que el capitalismo, las empresas, están recuperando ahora el modelo de trabajo de los artistas. La idea de proyecto, de dedicación, de flexibilidad. O sea que Volkswagen tiene esa idea de construir un coche que sea un proyecto, o sea que todo se construye, la cadena de trabajo, las condiciones, alrededor de ese proyecto. Y proyecto quiere decir que tiene un tiempo cerrado y cuando se acaba se acaba y toda la cadena, las condiciones, la gente, se va. Y es muy... Bueno, lo sabíamos. Nosotros aquí lo sabíamos. Pero tengo mucha curiosidad por ir a ver esa idea de proyecto, ¿no?, cómo los artistas nos hemos hecho colaboradores del capitalismo y seguimos siéndolo.

31:50. Cristina Vega: “También tenemos una singularidad existencial muy fuerte... o sea que nosotras estamos siempre metidas en todo tipo de jaleos, en todo tipo de... o sea que vivimos la precariedad, no desde el miserabilismo y desde el victimismo, sino que la vivimos como un campo de investigación política. Entonces, como que estamos en un circuito de vida-acción-trabajo muy complicado y muy frágil, pero que al mismo tiempo nos reporta cosas en el sentido de que... de que hemos ido creando unos circuitos y unas formas de hacer las cosas que digamos que son muy ricas en ciertos aspectos. Precarias a la deriva es un proyecto que se inició con una pregunta, y era la pregunta de la huelga. Digamos que empezamos en torno a cómo situarnos en un proceso que había llevado a una huelga general y en el que bueno, se venía a sellar una vez más el ciclo de flexibilización laboral y de precariedad. Y entonces, los sindicatos, habían montado una huelga al uso y nosotras nos pusimos en la calle, llevábamos tiempo planteando la cuestión de la precariedad laboral en femenino, pero digamos que nos pusimos en la calle con dos preguntas: una, “¿cuál es tu huelga?”, que es una pregunta que hemos seguido haciendo, sobre todo cómo podemos imaginar otra forma de acción política en un panorama en el que, por un lado, los sindicatos se han convertido en estructuras que reproducen el poder y que, de alguna manera, lo que venías tú a contar, están contribuyendo a políticas no sólo laborales sino también de extranjería –bueno, que es también laboral

de alguna manera-, todo tipo de políticas regresivas. Y se han convertido en un grupo de poder y de pacto social y de consenso. Y, digamos que tenemos un mercado laboral absolutamente fragmentado, absolutamente desconectado, absolutamente sin herramientas de lucha, ¿no? O sea, como en un panorama muy desolador. Nosotras lo que hicimos fue hacer una especie de cuestionario, con una serie de preguntas en torno a tu trabajo, a cómo ves esta huelga, o en qué piensas que influye la huelga, o el proceso de reestructuración laboral en tu vida... Bueno, las preguntas eran de muy diverso calado. Pero tenían que ver con problemas que para nosotras afectan mucho a las mujeres, en el sentido de que el trabajo invisible está completamente feminizado y no sólo el trabajo doméstico. Sino... está desregulado. O sea el trabajo que hacen las mujeres está invisibilizado, absolutamente desregulado y ni siquiera tiene la concepción de trabajo muchas veces. Entonces, el día de la huelga te encuentras con muchas mujeres que van a comprar o que tal, y entonces tú les preguntas que si hoy trabajan y como que choca muchísimo el qué es el trabajo y, como un proceso de huelga está interpelando a un tipo de sujetos, pero no a otros tipos de sujetos.

Rótulos (entre el discurso de Cristina): “migrantes, chainworkers, brainworkers, permatemps. Llamaremos precariedad a las condiciones materiales y simbólicas, que determinan una incertidumbre acerca del acceso sostenido a los recursos esenciales para el pleno desarrollo de la vida de un sujeto. Reconocemos así interconexiones entre lo social, lo cultural y lo económico que hacen imposible pensar la precariedad como exclusivamente laboral y salarial.”

36:30. Rótulos. “Ficciones anfibias. Encuadres. Cuando el trabajo cobra las apariencias de la acción, el abandono de la producción, el acto de la imaginación que llamamos defección, no es una omisión irritada, sino una empresa colectiva. La experiencia como categoría epistemológica: tras el espejo, el segundo silencio.”

37:10. **Marisa Pérez Colina.** Precarias a la Deriva. “Una producción cultural... si esa es mi apuesta política, una película, por mucho que remueva conciencias, digamos que mi vida está al margen de eso, es mi manera de intervenir en la realidad: hacer

una producción cultural. Mientras que lo nuestro es un hacer de tu vida... un politizar tu vida y estar en ella intentando cambiar las cosas en común con otras personas y... no tiene... O sea, que la puesta en común de la producción cultural es como eso: de mí hacia el resto de la gente. Pero no es un común. Y esto sería una ¿apuesta? de lucha colectiva, independientemente de las herramientas que usemos eventualmente, y que a veces coincida que tengan que ver con las nuevas tecnologías o con ser una producción audiovisual o una producción literaria o una campaña de publicidad subversiva.”

38:00. **Marta Malo de Molina.** Precarias a la Deriva (Madrid): “Pero sí que hemos buscado, de alguna forma, un encuentro con las mujeres que están trabajando en la comunicación. Que lo hacen, digamos, asalariadamente o que lo hacen por vocación. Porque sí que creemos que es un lugar estratégico. Por un lado, porque tienen un conocimiento exhaustivo, digamos, porque han dedicado su vida, de cómo son las condiciones materiales en que se producen esas imágenes. O sea, que tipo de... desde problemas de renta hasta presiones, dispositivos de censura y autocensura... entonces, conocer eso, conocer cómo se están produciendo las imágenes hoy y conocer por qué las imágenes hegemónicas son como son nos parece esencial, ¿no? Entonces, en esa medida, ese encuentro nos interesa mucho. Y luego, yo si que creo que es posible producir contra-imágenes, pero hay que diseñar estrategias. Estrategias muy políticas y muy colectivas, y todo el tiempo, digamos, abriendo como decía Marisa, abriendo procesos de interpelación y locución con las supuestas espectadoras. Y para hacer eso, es muy importante politizar, digamos, cada uno de los momentos del proceso y entender que la cosa no termina cuando tú tienes ya el producto, y entonces ya.”

39:15. **Cristina Vega:** “No, que tiene que ver con los dineros, tiene que ver con el proceso de producción, de posproducción, que tiene que ver con los contactos.”

39:20. **Marta Malo Molina:** “Quién lo ve y cómo lo ve.”

39:26. **Cristina Vega:** “Tiene que ver con situarte en ese proceso, y esa es la clave yo creo, situarte tú en ese proceso de producción. Porque hay mucha gente que sí, efectivamente, hace un buen relato de algo que está pasando en la realidad, pero no hace una problematización, o sea no piensa de forma crítica su propia posición y las ambigüedades que implica esa posición en todo su funcionamiento, no en el mo-

mento primero, segundo, tercero... Entonces esos procesos son simultáneos, en el ciclo de la producción, pero también en todos y cada uno de esos momentos.