

TFG

EXPERIENCIAS DESDE EL PRECARIADO EJERCICIOS DE APROXIMACIÓN Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS PARTICIPATIVAS

Presentado por Néstor Navarro Pérez
Tutor: Eulalia Adelantado Mateu

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2018-2019



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

En este momento de la coyuntura histórica actual, la sociedad sigue arrastrando el quiebro en los marcos éticos de herencia moderna como consecuencia de las distintas crisis que ha sufrido a nivel global en los últimos años. La diversificación de los modelos, la posverdad y la falta de compromiso marcan una generación en cambio y búsqueda constante.

Estas problemáticas se materializan especialmente en la precariedad laboral y en ruptura de las expectativas de proyección personal que se había predicado en España hasta principios de este siglo.

La adaptabilidad o la confrontación es un dilema fundamental ante las diversas realidades surgidas y las resistencias formadas entre lo que es y lo que debe ser.

Como intento de ubicar esta situación y así entender la potencialidad de sus posibilidades futuras, utilicé mi experiencia laboral como comercial en una agencia inmobiliaria para desarrollar distintos proyectos de aproximación. Por un lado, una investigación personal de la estética del trabajo de comercial, del fracaso y de la especulación. Por otro, invité a compañeros y amigos del ámbito artístico al diálogo y a la terapia con un ejercicio de intervenciones mínimas en una casa ajena que estaba en venta.

Así espero contribuir a reforzar la percepción de que el trabajo artístico debe ser colaborativo, abierto y pactado, para la reformulación constante de los significantes con el fin de no perder los anclajes y recuperar el compromiso.

PALABRAS CLAVE: ética, documentación, trabajo, crisis, colaboración, deriva, comisariado, fotolibro

ABSTRACT

In this moment of the current history, society continues dragging the gap in the ethical frameworks of modern heritage as a consequence of the different crises that it has suffered globally in recent years. The diversification of the models, the post-truth and the lack of commitment mark a generation in change and constant search.

These problems are materialized especially in the labor precariousness and in the rupture of the expectations of personal projection that had been preached in Spain until the beginning of this century.

Adaptability or confrontation is a fundamental dilemma in the face of the different realities that have emerged and the resistances formed between what is and what should be.

As an attempt to locate this situation and thus understand the potential of its future possibilities, I used my work experience as a sales agent in a real estate agency to develop different approach projects. On the one hand, a

personal investigation of the aesthetics of commercial work, the failure and speculation. On the other hand, I invited colleagues and friends from the artistic field to dialogue and therapy with an exercise of minimal interventions in a other's house that was for sale.

This way I hope to contribute to reinforce the perception that the artistic work must be collaborative, open and agreed, for the constant reformulation of the signifiers in order not to lose the anchors and recover the commitment.

KEY WORDS: ethics, documentation, work, crisis, collaboration, derive, curating, photobook

AGRADECIMIENTOS

A Elena, a Irene, a la otra Elena, a Santi y a Julián por su participación y su interés en el proyecto de intervenciones.

A Eulalia, por su paciencia y consejo.

A Gloria, por su implicación desinteresada.

A Juan, por la construcción de la web.

A Ray, por su apoyo y cariño.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS	8
2.1. OBJETIVOS GENERALES	8
2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	8
3. METODOLOGÍA	9
4. CONCEPTUALIZACIÓN	11
4.1. EL TRABAJO Y LA PRECARIEDAD	12
4.2. EL FRACASO	13
4.3. ADAPTACIÓN, FLEXIBILIDAD, VULNERABILIDAD	14
4.4. COLECTIVIDADES. COMPROMISO	15
4.5. HABITAR	16
4.6. ENSAYO VISUAL	17
5. REFERENTES	19
5.1. PAUL AUSTER	19
5.2. WOMENHOUSE	20
5.3. DEAD AT HOME	21
5.4. NEW SCENARIO. BODY HOLES	21
5.5. C.A.S.I.T.A.	22
5.6. MARINA GONZÁLEZ GUERREIRO	23
5.7. LYNN HERSHMANN LEESON	23
5.8. KLINEX	23
6. DESARROLLO DEL PROYECTO	25
6.1. ANTECEDENTES	25
6.1.1. <i>Sociopolistas</i>	25
6.1.2. <i>De mito y caliza</i>	26
6.2. PROYECTO	27
6.2.1. <i>Solo al final sabremos si algo queda de todo esto</i>	27
6.2.2. <i>Bilbao 49</i>	29
7. CONCLUSIONES	32
8. BIBLIOGRAFÍA	33
9. ÍNDICE DE IMÁGENES	35

1. INTRODUCCIÓN

Como consecuencia de un sistema económico incapaz de integrar a los egresados académicos en un terreno laboral propicio, que constata de forma reiterativa la inexistencia de la meritocracia tan orgullosamente defendida, y que violenta con su ida y vuelta entre las supuestas formas de éxito y la precipitación inevitable al fracaso, me encontraba yo en búsqueda de trabajo.

Anteriormente, estuve en un intercambio académico en Beijing durante medio año, y de nuevo en Perú el año pasado en unas prácticas de cooperación como gestor cultural en el Centro Cultural de España en Lima. No quiero con ello ensalzar mi recorrido académico, ni mucho menos, sino incidir en la importancia que tuvo la Universidad para permitirme disfrutar de distintas realidades y participar de diferentes mundos virtuales que, tristemente, no se han proyectado más allá del simulacro.

Entré a formar parte de una agencia inmobiliaria, un franquiciado de poca trayectoria y maneras más bien toscas. En un principio, por predisposición natural propia, vestí el traje diario y simulé las formas que fui aprendiendo. Con un entusiasmo nuevo y con mucha conciencia, engullí toda la campaña corporativista que se había escenificado a mi alrededor y seleccioné las piezas que me interesaron. Fui integrándome, empatizando con mi entorno y entendiendo las formas que aún no conocía.

Un sistema de objetivos imposibles, competitividad, presión, estrés, ansiedad, pero también compañerismo, rutina, sensación de superación y altas expectativas económicas y de éxito me mantuvieron en un vaivén emocional constante durante los casi tres meses que estuve allí.

En paralelo, me convencí de que estaba realizando una deriva, una performance continua en la que fingía formar parte de algo mientras que realmente lo que hacía era escudriñar y estudiar los movimientos ajenos. Esto me ayudó durante todo el proceso, a modo de vía de escape. Así mantuve estas dos realidades separadas pero conectadas.

Entendí que entre el agotamiento por la precariedad laboral y la carencia de marcos éticos aplicables a las nuevas situaciones aparecía el valor de la adaptabilidad y su propio cuestionamiento como núcleo de la problemática. La superación, el hastío, la rutina... todo esto se mostraba como evidencia de la resistencia/adaptación del individuo al entorno, a someterse dentro de la masa y de unas formas que no se conocen o que han sido previamente rechazadas.

Comencé a jugar con ese tema en la fase investigativa dentro de la agencia inmobiliaria, recopilando fotografías, textos y documentos, tratando de comprender cuáles eran las motivaciones de mis compañeros de trabajo y de dónde venían. A la par, empecé a desarrollar un proyecto colaborativo, dialogando con compañeras sobre las posibilidades y las expectativas. Así, invité a diversos amigos durante una semana a intervenir en el dúplex de la calle Bilbao que la agencia tenía en venta, en los horarios en los que no

había visita, en el descanso de la comida y a escondidas. Documenté dichas acciones y conversaciones, por fotografía, vídeo y memoria.

Como cierre de esta etapa, me despedí, maqueté el fotolibro de investigación, titulado *Solo al final sabremos si algo queda de todo esto*, y el catálogo del ejercicio de intervenciones, con el nombre de la dirección del inmueble, *Bilbao 49*, en edición impresa y online, con fragmentos de los vídeos. Presento estos ejercicios, no tanto por su valor material sino por su significado como terapia y salvavidas.

Para realizar esta memoria, he usado el sistema de citación APA recomendado en la *Guía y manual de estilo para la elaboración del TFG en los grados de Bellas Artes, Conservación de Bienes Culturales y Diseño y Tecnologías Creativas* de 2019, disponible en: <http://biblioguias.webs.upv.es/bg/index.php/es/normas-y-estilos/apa>

2. OBJETIVOS

Los objetivos de este proyecto han sido ambiguos desde su planteamiento inicial, siendo así por una intención básica de que los ejercicios se integraran al máximo posible y de forma prácticamente metonímica a la rutina diaria. Es decir, manteniendo un continuo entre las distintas fases de conciencia dedicadas al trabajo diario y a la mirada activa.

2.1. OBJETIVOS GENERALES

- Poner en práctica la experiencia y el conocimiento adquiridos en los últimos años en los estudios de artes.
- Conectar la producción artística con la práctica de comisariado y gestión.
- Concluir estos últimos años académicos a través de una reflexión concreta aplicada a una realidad propia de los egresados en el grado en Bellas Artes.
- Realizar un proyecto de carácter profesional y con un interés propio.
- Aplicar herramientas de trabajo y metodologías concretas para desarrollar el proyecto de la manera más eficiente.
- Cohesionar práctica artística y rutina diaria, relacionando formas artísticas y formas de vida.
- Concretar un tema abstracto y transversal con posibilidades materiales y estéticas.

2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Recopilar imágenes, documentos y escritos de mi entorno particular con la intención de trabajar con ellos desde una perspectiva de lejanía, casi de voyeur, y así simular tomar distancia de las implicaciones emocionales.
- Ejercitar el diálogo y la toma de conciencia sobre la complejidad de la situación laboral en España y su especial incidencia en los egresados universitarios.
- Practicar la posibilidad de generar redes colaborativas de trabajo entre diversos agentes culturales y entender los roles dentro de estas participaciones.
- Entender las posibilidades expositivas alternativas a los espacios institucionales y sus funciones.
- Reflexionar sobre el pragmatismo de la práctica artística utilizándola, en este caso, como vía de escape de la realidad cotidiana y amalgama terapéutico para el diálogo.

3. METODOLOGÍA

Para ser lo más coherente posible, voy a explicar la metodología empleada en el proyecto de forma cronológica. Debo especificar de nuevo que, al tratarse de un trabajo que quería realizar siendo lo más metonímico posible con el resto de mi vida personal y profesional, no fijé ni tomé conciencia de ninguna metodología concreta para la elaboración del proyecto. Por otro lado, sería deshonesto no suponer que, durante mis años de formación y por la gran cantidad de ejercicios desarrollados durante el grado, ya tengo integrado un método de trabajo más o menos consistente y efectivo para la elaboración de proyectos.

Cabe remarcar que, previo a la elección del tema que finalmente desarrollé, tenía varios trabajos y materiales en proceso de concepción e incluso de elaboración. Sin embargo, la realidad azotó fuerte, y no vi razonable llevar a cabo un trabajo que ya distaba de mí demasiado, aunque no en tiempo, sí en contenido. Así, tan solo dos días después de vestir el traje, decidí que tenía que hablar sobre lo que estaba viviendo, aunque no supiera a dónde me iba a llevar.

Generalmente, siempre he trabajado con la concepción de una idea, o más bien a partir de una preocupación, y he indagado tratando de ver los caminos posibles, la profundidad de sus raíces y el alcance de las problemáticas que planteaba, intentando resolverlas después mediante la investigación, la síntesis y la materia.

Sin embargo, por las características de tiempo, o por el foco de preocupación de esta situación particular –mi mayor quebradero de cabeza era llegar a fin de mes y mis expectativas a medio plazo desconocidas– tuve que tomar la decisión que siempre había querido probar: la de dejarme llevar y coleccionar sin saber el fin mismo. Comencé a recopilar información y experiencias. El proyecto empezó a formar una parte secundaria pero transversal de todo. Así, pude alargarlo durante toda la estancia en la empresa sin que me absorbiera totalmente.

Por otro lado, el conflicto sobre la precariedad laboral y la falta de expectativas de mejora era recurrente en mi entorno y de carácter más generacional que propio, por lo que comprendí la necesidad de dialogarlo también con los otros si quería entender mejor lo que estaba sucediendo, y era esa conversación la que quería mostrar. Más allá de contabilizar las fatigas y cargas de nuestros cuerpos (Alonso y Fernández-Pello, 2018) era importante para mí que el diálogo no se centrara en un análisis de los problemas, sobre los cuáles estamos hartos de discutir, de buscar, de clasificar sin éxito. Debía enfocarse en nuevas formas y lenguajes alternativos que nos ayuden a comunicarnos de una forma disyuntiva con el fin de, al menos, tratar de obtener resultados diferentes a los que estábamos encontrando hasta la fecha.

Tuve en el planteamiento inicial una predisposición al uso de herramientas comunes y normativas de la práctica expositiva, probablemente por mi reciente experiencia como gestor cultural en un centro cultural gubernamental, y también, seguramente, porque son las más reconocidas y empleadas. Sin embargo, sabía que no era ni posible ni sugerente, y tampoco coherente con el tema que quería tratar. Por suerte, vida y proyecto se volvieron a cruzar en el momento en que entendí que podía y debía usar el inmueble que tenía en la agencia y que tan bien conocía por haberlo enseñado repetidas veces.

Elaboré un texto con cierta ambigüedad y le expliqué el proyecto a varios amigos. Yo marqué las normas, los límites del juego, los tiempos y el espacio. Ellos aceptaron venir. Elena Rocamora fue la primera y, por ello, sujeto de pruebas, siendo ella consciente de todo el desarrollo. Me ayudó a fijar las especificaciones con las que jugaría el resto.

Cada día durante una semana, a mediodía, invitaba a un amigo a comer. Nos poníamos al día sobre nuestras vidas y le llevaba al dúplex. La conversación inicial, el acercamiento, era tan importante como la intervención en sí: era una forma de entrar en el tema. Les enseñaba los espacios, como si de un cliente se tratase, y les dejaba libertad para hacer lo que quisieran. Podíamos estar hablando o callados. O un poco de ambas. Les indicaba: «El tema, la adaptabilidad. Las limitaciones son que debes usar algo del espacio o el espacio en sí, no puedes generar modificaciones que destruyan el lugar y en la primera visita debes realizar la intervención». Durante el proceso les seguía con una cámara y documentaba lo ocurrido.

Las intervenciones se fueron acumulando unas con otras, sin que los invitados supieran qué había ocurrido allí, más que por las sombras materiales que atestiguaban las acciones, pero que no siempre eran reconocibles. Así, se podía mantener cierta accidentalidad o inconsciencia en las conexiones entre obras y personas.

El ciclo terminó el día que, sin yo preverlo, un hombre contratado por la agencia vació de muebles la casa, a pocos días de firmar la venta. El espacio cambió y la propuesta era insostenible, por lo que las intervenciones llegaron a su fin, cancelando las que quedaban pendientes. La semana siguiente me despedí, realicé conclusiones y maqueté los libros.

4. CONCEPTUALIZACIÓN

Como he mencionado, empiezo a desarrollar la conceptualización a partir del inicio del trabajo y no previamente. Práctica y teoría aparecen de forma casi paralela. A pesar de esa primera inercia, tras la reflexión, he podido dividir el cuerpo del trabajo en unas líneas de pensamiento tangenciales que se representan de mayor o menor manera en ambos ejercicios. Algunos de estos puntos han surgido como resultado de las experiencias y caminos abiertos para transitar, mientras que de otros he tomado conciencia.

En primer lugar, es necesario situar el contexto socioeconómico actual. Vincular la realidad histórica del momento con el discurso es ineludible en cualquier proyecto de artístico. Entendiendo que la práctica artística se encuadra dentro de las diferentes actividades y modos de vida, los que obviamente están atravesados por diferentes relaciones de tensión y existen bajo una situación política determinada, debemos dar por hecho que la naturaleza contextual del trabajo artístico es política. Si sumamos, además, la predominancia estética en la filosofía actual desde el siglo XVIII¹, entenderemos que eludir una respuesta o una asociación es aceptar la opción más normativa e impositiva. Y realmente cuesta entender la aceptación de esa opción en un trabajo del ámbito artístico, que se presupone hasta cierto punto implicado, o al menos inquieto.

Por otro lado, para tratar de acotar lo que este contexto refiere, podemos determinar que las particularidades del momento actual están relacionadas con la economía neoliberal en esta era que distintos pensadores han bautizado como posmodernidad, transmodernidad, hipermodernidad o modernidad líquida, entre otras. La posmodernidad se define –a grandes rasgos– caracterizada por su oposición al racionalismo y por su culto predominante de las formas, el individualismo y la falta de compromiso social.

Con una estructura económica neoliberal en un mundo occidentalizado, la liberalización y la desregulación han permitido que los diferentes agentes libres y el propio sistema no se comprometan entre sí, sino que se eludan (Bauman, 2000, p. 11). La responsabilidad cae, por lo tanto, en los hombros del propio individuo, quien, como resumen muy bien Ulrich Beck, se ve abocado a aplicar «soluciones biográficas a contradicciones sistémicas» (Bauman, 2000, pp. 39 y 40). Existe esta intuición generalizada de que la acción humana, tanto individual como colectiva, no está a la altura de la complejidad y magnitud de las consecuencias que genera (Garcés, 2017).

La problemática se agrava en la multiplicidad de posibilidades y la anomia (carencia de normas) que libera a las personas en un espacio liso y llano (Bauman, 2000, p. 26), con multiplicidad de referentes éticos que se sobreponen y caducan rápidamente. En palabras de Marina Garcés: «Lo sabemos todo, pero no podemos nada. Con todos los conocimientos de la

¹ THIEBAUT, F. Historia del nombrar o querer parecer noche (p 250)

humanidad a nuestra disposición, solo podemos frenar o acelerar nuestra caída en el abismo» (2017).

Como consecuencia, la ansiedad aparece como expresión constante en la vida individual, como problema general pero emplazado en el ámbito privado. *Hágalo usted mismo*. La mala gestión de las responsabilidades individuales, de la actitud y del atractivo, son la causa de los malos resultados, del fracaso como fin inexorable de la vida (Bauman, 2000).

El poder fluye, no se mantiene en un territorio limitado y es difícilmente manifiesta su procedencia, por lo que el individuo, que también ha perdido su cualidad de ciudadano, no puede señalar a ningún culpable de su malestar, que aparece como íntimo y privado.

El progreso como proyecto moderno está liquidado (Lyotard, 1999) y ha caído en descrédito. Los intentos constantes de reforzarlo han quedado ligados a una paternalista comunicación estatal por su dependencia a una verdad y una confianza compartidas, que cada vez se ven más diluidas. El progreso ahora está privatizado, y su consecución recae de nuevo en el individuo (Bauman, 2000).

Tras la crisis económica, en España se asume de forma generalizada, aun con protestas puntuales, el desolador paisaje y nuevo terreno de juego para la clase media y baja. Para la generación a la que yo pertenezco, la de los jóvenes graduados de la universidad, educados en la creencia en un vasto mundo de posibilidades, de derechos fundamentales garantizados y de una democracia ya asentada, nos encontramos con una herencia muy alejada de lo prometido: poca estabilidad laboral, contratos basura con condiciones precarias y una total falta de expectativas de mejora. Somos totalmente libres, pero no tenemos recursos.

4.1. EL TRABAJO Y LA PRECARIEDAD

Somos precarios y precarias, atípicos, temporales, móviles, flexibles.

Somos la gente que está en la cuerda floja, en equilibrio inestable. Somos la gente deslocalizada y reconvertida.

Sin trabajo estable, sobreexplotados.

Con la casa hipotecada o pagando un alquiler que nos ahoga.

Nuestra afectividad precarizada se compra y se vende.

Somos como tú: contorsionistas de la flexibilidad.

(¡MayDay, MayDay! ¡Los precarios y precarias se rebelan!
manifiesto de la convocatoria del EuroMayDay004, Barcelona)

El trabajo no funciona como se entendía en sus primeras formulaciones: como una forma de abastecimiento y de compromiso con la sociedad. Ahora, a nivel sistémico, el trabajo se destina y tiene como beneficiario únicamente al mercado económico. Con este propósito, se ha mitologizado, alcanzando el status de *vía* para la consecución de metas personales, como desarrollo de las capacidades vitales. *El trabajo os hará libres.*²

² Aunque no es la traducción exacta, viene de la expresión teutona *Arbeit macht frei*, emplazada en numerosos campos de concentración nazi.

A su vez, el trabajo en nuestra época se caracteriza por la precariedad, concepto que reúne la «*experiencia combinada de inseguridad (de nuestra posición, de nuestros derechos y medios de subsistencia), de incertidumbre (de nuestra comunidad y futura estabilidad) y de desprotección (del propio cuerpo, del propio ser y de sus extensiones: posesiones, vecindario, comunidad).*» (Bauman, 2000, p. 171)

El individuo debe, por lo tanto, estar en constante búsqueda, en tensión, siempre dispuesto a cambiar y someterse a nuevas reglas, sabiendo que, por la atomización del empleo, en ningún momento será una pieza indispensable, sino que su sustitución es prácticamente segura. El trabajo se ha convertido en un privilegio frágil y amenazado (Bourdieu, 1997). Por lo tanto, el individuo debe estar siempre dispuesto a la eterna imposición de comenzar de nuevo.

4.2. FRACASO

Querer no es poder. Vivimos en un contexto que empuja al fracaso. No existe posibilidad de no encontrarlo de forma reiterativa y como final último. Las actitudes sistémicas frente al fracaso son las propias del coaching, del trabajo hacia la superación y la vuelta al ruedo de la producción, como un Sísifo constante en su condena.

Frente a la extensa literatura y merchandising de autoayuda y desarrollo personal, son muchas las respuestas que han surgido como protesta y reclamo del fracaso, y no posicionándolo como herramienta de aprendizaje en el terreno de la productividad –el famoso *fail again, fail better*–, sino por su valor para pararse a pensar, para generar un espacio crítico frente a los valores y objetivos heredados, de «despistar al capitalismo» (Cruz, 2019).

La aceptación del fracaso puede inducir a una deriva, a un tiempo de experiencia donde dejarse influir por los estímulos y movimientos externos, aceptando que uno ya está perdido, y sin tratar de reencontrarse. Es esta vertiente del fracaso la más interesante para la reflexión y, por lo tanto, para el trabajo artístico. Sin embargo, su planteamiento es complejo, ya que siempre ha formado parte del proceso creativo como negativo de la obtención de resultados. Plantearlo como objetivo en sí es realmente difícil.

Quizás, puesto que los diversos fracasos se filtran en la consecución de unos objetivos, es decir, en el éxito, es potencialmente más probable el replanteamiento de este como parte de un continuo en que el que no se archivan las experiencias que no han acompañado la consecución de unas metas y se enarbolan las otras, sino que todas forman parte de una misma masa amorfa, en la cual no se debe discriminar siempre de la misma forma, sino parar en ambos polos según sea la situación. Para sintetizar, el fracaso puede ser deseable no como camino, sino por su valor en sí mismo.

4.3. ADAPTACIÓN, FLEXIBILIDAD, VULNERABILIDAD

Según la RAE, adaptarse es –dicho de una persona– acomodarse, avenirse



Fig. 1. Tarkovski, A. (1979). *Stalker*. URSS.

a diversas circunstancias, condiciones, etc. En términos biológicos, la adaptación es el proceso de adecuación al hábitat, incluyendo el cambio en la estructura o el funcionamiento del organismo para adecuarlo al entorno. El proceso es producido por la selección natural, uno de los fenómenos básicos de la evolución biológica. Adaptarse es una exigencia para la supervivencia del individuo, y con ello, de la especie.

Bauman define la coyuntura actual como líquida y es, precisamente, una característica de la fluidez su capacidad de adaptarse, de tomar diversas formas y cambiar constantemente, sin perdurar su estructura por mucho tiempo. «*La extraordinaria movilidad de los fluidos es lo que se asocia con la idea de "levedad" [...] Asociamos "levedad" o "liviandad" con movilidad e inconstancia*» (2000, p. 8). Es a la vez esa *liquidez* la que se le exige al individuo para su permanencia y su supervivencia. Adaptarse a los diferentes entornos y a la inestabilidad, a la falta de referentes, al continuo cambio y mutación de los filtros y normas de la vida en la que maneja sus asuntos.

La flexibilidad parece ser la actitud impuesta por sistema, la causa y consecuencia de muchos de los síntomas de incomodidad expresados desde la posmodernidad. Por otro lado, la rigidez y el compromiso aparecen como resistencia de los valores pesados de la modernidad.

En torno a este debate y en defensa de la flexibilidad, Tarkovski dice en un diálogo en la película *Stalker* (1979):

Permíteles ser desvalidos como niños, porque su debilidad es una gran cosa, y la fuerza no es nada. Cuando un hombre nace, es débil y flexible. Cuando muere, es rígido e insensible. Cuando un árbol crece, es tierno y dúctil, pero cuando está seco y rígido, muere. Rigidez y fuerza son compañeros de la muerte. Ductilidad y vulnerabilidad son las expresiones de la frescura de ser. Porque lo que se ha endurecido nunca ganará.

Bauman, por su lado, opina que «la "flexibilidad" es el eslogan del momento. Augura empleos sin seguridades inherentes, sin compromisos firmes y sin derechos futuros, ofreciendo tan solo contratos de plazo fijo o renovables, despidos sin preaviso ni derecho a indemnización» (2000, p. 172). Para Bauman la flexibilidad es una trampa.

Sin la flexibilidad no se puede sobrevivir al sistema, pues la exige. ¿Cómo conjugan flexibilidad y compromiso? ¿Cómo mantener un equilibrio entre responsabilidades públicas y privadas? ¿Entre resistencia y sometimiento? Es la gran duda, como expresa Rubén Grilo: «¿En qué momento yo misma, que con tanto ahínco defiendo la emancipación política, he deseado replegarme y limitarme a ser su más humilde y obediente servidora?» (2017).

Gerald Rauning (2004) habla de la flexiseguridad como modelo posible de mejora social. La flexiseguridad se define como la flexibilidad por parte de empresas y trabajadores para adaptarse al cambio, junto con una mayor seguridad en el empleo y en la protección social de los empleados (Cardoso, 2018). Es decir, seguridades y derechos en el seno de la flexibilidad. Para Rauning, es importante ser conscientes de «la permeabilidad mutua entre las precariedades no-autodeterminadas y las autodeterminadas» (2004) y,



Fig. 2. Grilo, R. (2017). *Milka Toffee & Whole Hazelnut 100% Alpine Milk Chocolate 36 bites (New!), 1 Lindt 10 Bites, 2 Nestle 50 Bites, 4 Nestle 30 Bites, 1 Nestle Aero, 1 Milka Avellanas Enteras 32 Bites, 4 Valor 12 Bites (about), 4 Valor 12 Bites, 2 Smarties Sharing Block 16 Bites, 2 Kit Kat 16 Bites, 1 Green & Black's Thin Milk Chocolate 8 Bites, a.o., 2016, tinted hard plastic, magnets, aluminum foil, powder-coated steel sheet.*

por lo tanto, usarla a nuestro favor.

Por otro lado, entendiendo que este debe ser el camino llevado por las colectividades, parece necesario buscar soluciones para la estructura atómica que debe ejecutar estos pasos, es decir, los individuos y sus relaciones interpersonales. La clave podría encontrarse en el refuerzo de estas, o al menos en su reestructuración. En una reciente entrevista, Suely Rolnik contestaba que:

La vulnerabilidad se vuelve herramienta micropolítica para hacernos un cuerpo, inventar modos de vida y saberes corporales. No remite a un estatus establecido de fragilidad, una asignación a una victimización o un repliegue. En la densidad del término así tomado escapa a una alternativa errónea impuesta que opondría fragilidad a empoderamiento, víctima a superwoman, loser a winner, pasiva a activa... La experiencia de la insurrección feminista, por ejemplo, convierte la vulnerabilidad en un arma para leer, conectar, y desarmar situaciones de las violencias. (Bardet, 2018)

Puede que las actitudes necesarias para este desarrollo dependan de las relaciones entre los individuos y los colectivos y sean responsabilidad de ambos, entre las gestualidades y las organizaciones, entre lo micropolítico y lo macropolítico.

4.4. COLECTIVIDADES. COMPROMISO

Trabajar de forma colectiva es trabajar en la resistencia a la precariedad. La acción colectiva ya no se entiende desde la experimentación sino desde la emergencia (Garcés, 2017). Nada se puede obtener si no es a través del diálogo y el pacto, y es que es necesario consensuar las perspectivas para, al menos, entender nuestra realidad compartida y así tratar de encontrar algún tipo de anclaje para resistir los embates de la realidad. Si decidimos que el sistema ya está caduco es porque tenemos una imagen virtual de lo que queremos. Es necesario ponerla en debate y buscar su proyección.

La práctica artística, concretamente la producción, está tremendamente individualizada en comparación con el resto de disciplinas de estudio, investigación o trabajo. También en relación con las instituciones y otros agentes culturales, que cada vez involucran más a otros profesionales o a públicos en sus proyectos expositivos o formativos. Es importante, por supuesto, la reflexión personal y un desarrollo propio, pero lo es también incorporar el diálogo con los otros mucho antes en el proceso creativo.

Existe una tradición individualizadora y competitiva en todas las fases educativas, la cual deja huérfano al estudiante de bellas artes cuando se gradúa y debe buscar trabajo. Siguiendo una lógica productivista, lo que finalmente *funciona* actualmente en la llamada industria artística difiere mucho de la imagen romantizada de artista que se encierra en su estudio con sus neuras y lanza pintura a un lienzo. La práctica artística colaborativa cuestiona estos roles clásicos de creador pues, en este caso, «los artistas generan su trabajo a partir de establecer vinculaciones contextuales, implicándose en los asuntos sociales y generando alianzas con la diversidad de actores que componen el

paisaje público» (Collados, 2014).

Como explica Manuel Segade en (Alonso y Fernández-Pello, 2018):

La deslocalización de las prácticas artísticas ha dado paso a los estudios colectivos, no solo por cuestiones económicas sino para afrontar una suma de fuerzas basada en una constitución de apoyos concatenados: de producción, de comunicación, de economía, pero también de circulación de saberes privados en un entorno más o menos doméstico o, diría mejor, “familiar”

Si hay alguna posibilidad de encontrar caminos alternativos a las realidades actuales estos, desde luego, se encuentran en la práctica de lo colectivo.

4.5. HABITAR

Aunque no lo haya tratado como referencia directa, me parece ineludible contar las conexiones evidentes que existen entre el proyecto y el sentido de habitar. Ya desde la propia experiencia que inicia todo el trabajo, la de agente inmobiliario, la alusión es clara. Desde mi perspectiva como comercial, y en especial la llamada *puerta fría* –consistente en ir de piso en piso captando clientes y dejando publicidad–, era llamativa la sensación de violación del espacio privado que al entrar en los edificios. Las diversas medidas de seguridad, los ladridos de los perros tras las puertas, los felpudos, los timbres, las mirillas –algunas con videocámaras–, los carteles amenazantes, dobles verjas, ascensores con llave, etc. eran algunos de los elementos que señalaban la reticencia de los oriundos a dejar pasar a un desconocido, a alguien que no era invitado. Generalmente, hablaban desde detrás de la puerta, y cuando abrían lanzaban una mirada de decepción ante tener que despachar al comercial de turno. Era la posibilidad de quebrar los espacios de seguridad y de confort lo que generaba esa violencia. La casa, zona de confort, para refugiarse de las complejidades del exterior, de la realidad pública, claramente separada por diversas fronteras físicas y simbólicas que permiten resguardar al individuo más allá de lo rápido que fluya el mundo.

La cuestión del habitar tiene, además, mucha relación con el relato de la adaptación: es la forma en la que un cuerpo se hace a un espacio, el lento proceso en que la estructura física y mental del individuo varía hasta encajar en las dimensiones de un lugar. Más allá de la homogeneidad que se produce en las dinámicas pautadas dentro del espacio público, en cada vivienda privada, las actitudes de las personas son completamente diferentes, incluso extravagantes, y siguen reglas distintas a las establecidas fuera de sus muros. Es muy curioso cómo, para algunas narrativas, se habla del ciudadano como aquel que vive en la ciudad y comparte el espacio público con los otros, como si de puertas para dentro ya perdiera su papel participativo y social y pasara a ser otra cosa. Sin embargo, las conductas de los individuos en los espacios privados que habitan son una parte indisoluble de su naturaleza cívica.



Fig. 3. Fotografía del proyecto *Solo al final sabremos si algo queda de todo esto* (2018).

4.6. ENSAYO VISUAL

Frente a la diversidad de disciplinas y herramientas para la comunicación, cada vez me he sentido más cómodo dentro del ensayo, su estilo analítico y la argumentación que apuntala la tesis, la autorreferencialidad autoral y las redes hipertextuales e intratextuales. Me ha facilitado el empleo de la intersubjetividad para hablar desde la voz y la experiencia propia. El paso de ensayo verbal a ensayo audiovisual no excluye al verbo, sino que lo amplía por el ingreso de elementos sensitivos. Por otro lado, el ensayo es una de las disciplinas más adecuadas a las formas de pensamiento actual, por su flexibilidad estilística, su intersubjetividad y la tradición que lo acompaña (Radulescu, Frafán y Sarmiento, 2018).

Dentro del ensayo, el autor basa gran parte de sus argumentos y su defensa de estos en las obras que otros han hecho con anterioridad, apoyándose así en la tradición del pensamiento para postularse. En el arte, la práctica comisarial puede servir de analogía del ensayo lingüístico, siendo las obras de arte y su planteamiento espacio-temporal los argumentos del discurso.

Usar el término comisario es igual de complejo, o incluso más, que el término artista, ya que, a pesar de que hay menor cantidad de acepciones por el poco tiempo transcurrido desde que apareció el debate, mientras que la reflexión en torno a la figura del artista se hace con un objetivo más meditativo que práctico, la de comisario se sitúa en el plano complejo de la relación de los espacios institucionales con los artistas y sus obras, con lo que aparecen implicaciones legales y económicas que considerar. Como señala Glòria Picazo, anterior directora de La Panera, se debe entender que gestión y concepto tienen la misma importancia en la labor del comisario, y que en estos mecanismos se incluyen la coordinación de transportes, seguros, producción, correos, etc. (Vozmediano, 2010)

Además, pese a haber sido una disciplina trabajada principalmente por historiadores del arte o museógrafos, poco a poco, los artistas han ido tomando las riendas en un proceso de emancipación, considerando el comisariado como una extensión de la apropiación artística. Los comisarios se caracterizan por ser amantes de lo ajeno. Según Hontoria: «Hablamos de la reformulación creativa de lo ya existente, del modo en que los artistas acuden a trabajos anteriores y los subvierten, amplifican, degradan o borran» (2016). Es decir, reciclaje de obras, en las que se deja de cuestionar su valor per se, porque ya no tiene importancia, sino que la tesis a la que se enfrentan o sobre la que discurren cambia respecto a la originaria. Observadas con otra lente, abren el eterno debate sobre la relación entre las imágenes y su capacidad como figuras de significado, pero esta vez a través de la reestructuración externa, del juego que las absorbe, de la autorreferencialidad, etc.

Con la fluidez de las identidades, la imposibilidad de adquirir valores éticos estables y duraderos, la saturación en el mundo de las imágenes, la precariedad de los trabajadores de la industria cultural y otras problemáticas

del mundo en que vivimos, parece lógico que la figura del comisario cobre cada vez más relevancia como aglutinante de distintas figuras dispersas, discursos armónicos y objetivos compartidos tanto como de mundos sensitivos y académicos.

Siguiendo con la emergencia de lo colaborativo y lo pedagógico, los comisarios – por su relación institucional y la vuelta de los objetivos educativos a los centros – han sido los encargados de dar relevancia y potenciar estas actitudes. (Collados, 2014)

5. REFERENTES E INFLUENCIAS

En este apartado, nombraré algunos de los referentes que me han influido, de forma más consciente o inconsciente, a lo largo del desarrollo del proyecto, algunos por su carácter narrativo y otros por discursos conceptuales.

5.1. PAUL AUSTER

Paul Auster (Nueva Jersey, 1947) es escritor, guionista y director de cine. Su obra se ha vinculado con el absurdismo, el existencialismo, la literatura policiaca y el cuestionamiento de la identidad personal. Se dio a conocer a finales de los 80 con *La Trilogía de Nueva York* (1987). El desarrollo de estas historias tiene un fundamento kafkiano, en el cual la identidad de los personajes principales se va diluyendo poco a poco hasta un estado casi febril. En la primera parte, *Ciudad de Cristal*, Daniel Quinn es un escritor que, por azar, empieza a investigar a Peter Stillman como detective en un caso que le acaba absorbiendo por completo. En *Fantasma*, la segunda parte de la trilogía, Azul es un detective profesional que recibe el encargo por parte de Blanco de vigilar a Negro. Con este fin, se muda frente a la casa del vigilado y día y noche le observa y documenta sus acciones, llegando a un punto de neurosis y obsesión con su objeto de estudio.

A lo largo de los libros, sobre todo en los dos primeros, las identidades son cambiantes y se van perdiendo. Los detectives, que entran en la fase de estudio de forma aséptica, tomando la distancia del investigador profesional –que no se compromete con el caso– acaban totalmente atrapados por su objeto, olvidando sus posiciones y cayendo en la trampa.¹

Por otro lado, en *El Palacio de la Luna*, Marco Stanley Fogg, el protagonista, se ve abocado a una situación de vagabundeo, una deriva por la ciudad de Nueva York propia de un desposeído.

Me interesa la forma en la que Auster –diluido en los alter ego de sus novelas– habla del individuo que se pierde, que desaparece, cuya identidad no opone resistencia ante un azar más poderoso que él. Su pérdida no es romántica sino precaria, y está abocado a un resultado agrisado. Empieza tomando perspectiva, con unos personajes que tienen mucho del ciudadano intelectual, estudioso, lector, pero que no son capaces de llevar las riendas de sus vidas y se ven lenta y azarosamente atrapados en las arenas movedizas de las circunstancias.

A pesar de la sencillez de su escritura, Auster desarrolla una compleja arquitectura narrativa para relacionar los diversos acontecimientos que se suceden a lo largo de la historia. Es muy consciente de los alcances políticos de su poética y de las reflexiones autorreferenciales respecto a la ficción

¹ Sophie Calle (1953) también trabaja sobre el voyerismo y puede ser una referencia más directa por su aplicación artística, sin embargo Auster estuvo más presente y cercano en mi conceptualización.

narrativa. Plantea, a través de la voz de Stillman, una teoría referencialista y esencialista del significado en el lenguaje (Garrobo, 2006). Es interesante ese posicionamiento, un personaje que busca una verdad ontológica y niega el perspectivismo sistemático, y por lo tanto queda relegado a anciano delirante.

5.2. WOMENHOUSE

Womanhouse (1971) es un espacio discursivo creado por las docentes Judy Chicago y Miriam Schapiro del California Institute of the Arts (CalArts) a través de un programa educativo feminista fundado también por ellas. Con recursos de la universidad, generaron una residencia artística de seis semanas en una vieja casa de Mariposa Street, Hollywood. 16 mujeres estudiantes convivieron e intervinieron en el espacio, de forma individual y colectiva, compartiendo además las tareas de rehabilitación de la casa, con la intención de generar lazos afectivos y hacer sus trabajos «más coherentes [...] desde su experiencia de ser mujeres» (Chicago y Schapiro, 1971).

Esta propuesta inaugura una nueva espacialidad crítica y creativa, que no solamente intentó proponer otra cultura artística en la ciudad, al margen del mercado y de las instituciones consolidadas, sino a desarrollar una nueva relacionalidad que impulsara nuevos modos de vida social donde lo personal, lo creativo y lo intelectual se vieran mutuamente afectados (Collados, 2014). Así, Chicago y Schapiro emplearon la aproximación de lo cotidiano y lo banal a través del espacio como herramienta de crítica del cubo blanco, del monumento, del pedestal, y para poner en tela de juicio la gran verdad ontológica del arte.

Por otro lado, dentro de la crítica feminista, aunque menos evidente que las relaciones de género respecto a la casa y la cotidianidad, es remarcable la característica antiproductivista de este tipo de propuestas, en las cuales su planteamiento es colaborativo y efímero, que habla de la adaptación y no de la imposición, que tiene una característica pedagógica clara y que termina en espacio y en tiempo siendo coherente con ambos.

Creo que no hay mejor definición de este tipo de espacios que la que ofrece Antonio Collados Alcaide (2014):

[Womanhouse permite ver] una nueva espacialidad (o “institucionalidad”) deseante, concebida como lugar intersticial, brecha abierta en la lógica neoliberal para operar con otras lógicas, aquellas que unen y cruzan: aprendizaje, trabajo, militancia y vida. Máquinas formativas, cuyos propios fallos son funcionales... espacios de creación colaborativa, de producción autónoma de saberes, nodos entremedias (in-between), entrefronteras y transfronterizos, lugares que asumen su fragilidad como potencia para perpetuarse en la incertidumbre de saberse experimento, de devenir, laboratorio crítico en movimiento.

Como expresa muy certeramente el profesor Collados, es la vulnerabilidad pactada en ese espacio-laboratorio la que genera todas las posibilidades de diálogo que germinaron en Womanhouse y que sentaron precedente de la práctica artística de carácter feminista.



Fig. 4. Catálogo *Womanhouse* (1972), diseñado por Sheila Levrant de Bretteville.

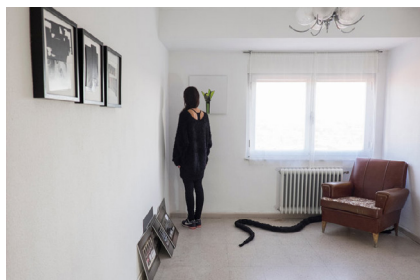


Fig. 5. Pájaro, P. (2014). *Dead at Home*. Salamanca.

5.3. DEAD AT HOME

Dead at Home es un proyecto ideado y dirigido por Paloma Pájaro. Comenzó en 2014 con una serie de intervenciones de distintos artistas, tanto nacionales como internacionales, en la casa del abuelo de la directora. La propuesta comisarial era la reinención de los espacios domésticos, con lo que se instalaron diversas obras materiales por todo el piso, usando las posibilidades que ofrecía el espacio y reestructurando sus lecturas.

Lo interesante de esta primera edición es que fue realizada con un presupuesto mínimo y de forma comunitaria y voluntaria, con lo que las propuestas eran consensuadas entre los participantes. El interés principal era el de conectar creadores, gestores y público –como reza el lema de su web– y así crear sinergias y vinculaciones para otros proyectos. Es importante destacar también que los artistas estuvieron representados por otras instituciones públicas y galerías privadas durante el tiempo que duró la muestra, con lo que no se planteó como un espacio sustitutivo del recorrido comercial habitual, sino como una experiencia paralela.

Realizaron dos ediciones posteriores con un proyecto mayor en las que ya buscaron financiación y alianzas con instituciones culturales públicas, y ampliando más allá de lo expositivo con actividades paralelas.

Me parece que es una propuesta interesante como alternativa a los espacios expositivos convencionales y efectiva para generar comunidad local, sin embargo, creo que carece de riqueza de la experimentación o la improvisación, ya que parece estar bien atada desde un principio, sin posibilidades de generar un diálogo más extenso o más íntimo del que pueda aparecer en una sala de una galería. Esto se deduce del hecho de que su principal función sea la de dar a conocer y no tanto el centrar la atención en lo que los artistas implicados y otros se tengan que decir. Creo que ese modelo, en el que el diálogo lo plantean los comisarios al poner las obras enfrentadas, una obra ya hecha en el taller, presenta muchas limitaciones en cuanto a las potencialidades críticas del proyecto y la interseccionalidad, anula gran parte de la vertiente pedagógica que traían acciones como Womenhouse y queda finalmente como una repetición de lo que se viene haciendo de forma normativa en el mercado del arte, como un escaparate más.

5.4. NEW SCENARIO, BODY HOLES

Body Holes (2016) es un proyecto curatorial planteado por la plataforma New Scenario –formada por Paul Barsch y Tilman Hornig– para la sección digital de la IX Bienal de Berlín. El planteamiento teórico es muy simple: *If the body were a museum. There would be seven galleries*. Con este precepto, invitan a más de 40 artistas a contemplar los orificios de sus cuerpos como espacios prácticos de exposición artística en los que realizar intervenciones. Como resultado, pequeñas instalaciones surrealistas en boca, oído, orificio nasal, ombligo, vagina, uretra y ano.



Fig. 6. Cruces, A. (2016). *Composition with Kabinet Würzig and Tubble Gum*. Obra para el proyecto *Body Holes*. IX Bienal de Berlín.



Fig. 7. Colectivo C.A.S.I.T.A. (2008). *Caja Negra*. Madrid.

Más allá de las posibilidades discursivas respecto al cuerpo, de su sensualidad, de su norma, de su higiene y de su estética de *Instagram*, es interesante la experiencia virtual y digital del proyecto. *New Scenario* es una plataforma online, con lo cual, finalmente, las fotos de estas instalaciones –que es lo que realmente funciona como obra–, se pueden considerar la documentación de esos actos performativos de intimidad y acercamiento entre los curadores y los artistas. La web es el espacio divulgativo de esta experiencia. Y es la virtualidad del proyecto y su marco contextual –la Bienal de Berlín–, sumado al desnudo y relativo anonimato de los cuerpos, lo que lo posiciona ideológicamente como búsqueda de unos modos nuevos de entendimiento y experimentación de los espacios culturales.

Además, el colectivo facilita a través de su web un paquete descargable con todos los materiales necesarios para *exponer* la muestra en otros espacios.

5.5. C.A.S.I.T.A.

C.A.S.I.T.A. es un colectivo artístico nacido en Madrid en 2003 de la mano de Loreto Alonso, Eduardo Galvagni y Diego del Pozo. En su statement, dicen que: «En C.A.S.I.T.A. producimos, experimentamos y reflexionamos con las metodologías colaborativas en la creación contemporánea. Para ello creamos situaciones, dispositivos, procesos y prototipos artísticos para pensar y activar la producción de afectos y subjetividades críticas en las sociedades actuales.»

Desde el colectivo aúnan lazos con el mundo académico y la autogestión trabajando desde la producción artística, gestión, comisariado y teoría con herramientas críticas y autorreferenciales. Dentro de sus proyectos cabe mucho, pero destaca principalmente la implicación en el contexto local, el trabajo con otras personas, tanto profesionales como no, y la contemporaneidad de sus propuestas.

En 2006 comenzaron el proyecto *Ganarse la vida*, en proceso permanente hasta hoy, que busca materializar actividades alrededor de la reflexión sobre la realidad del Trabajo, a través de encuentros, diálogos, instalaciones, materiales gráficos y audiovisuales. Su objetivo es el de reflexionar colectivamente sobre las consecuencias del cambio de paradigma productivo y la producción de subjetividades que de aquí se desprende.

5.6. MARINA GONZÁLEZ GUERREIRO

Marina González Guerreiro es una artista gallega que trabaja en torno al imaginario relacionado con la autoayuda y el retorno de las religiones vinculadas al New Age. Como reza su statement, «a través de una práctica artística de carácter apropiacionista, juego con la iconografía vinculada a la felicidad, prestando especial atención a fenómenos como el pensamiento positivo y las terapias de gestión de estrés. [...] En ocasiones mi actitud es vandálica, iconoclasta, nihilista; pero también a veces es inocente, estando abierta a la terapia que proponen» (Marina González Guerreiro, 2019).



Fig. 8. Fragmento de González Guerreiro, M. (2017). *Sin título*. Tela impresa e hilo, 286x360cm.

Marina manipula la iconografía, la amontona, la corrompe, y así la hace suya. Pero este hurto de las herramientas e imágenes de las nuevas espiritualidades –que a su vez habían sido fagocitadas por el capitalismo afectivo– se aleja de la racionalidad con la que solemos relacionar este tipo de crítica; más bien, devuelve a un estado de pureza todas estas experiencias, a través de una meditación profunda en su proceso de trabajo, que la lleva a elaborar piezas, resultado de estas reflexiones, con una materialidad que puede parecer brusca pero que se descubre delicada y sensible.

La genialidad aparece en ese punto en que la artista cuestiona la realidad con un equilibrio entre actitud cándida y firme, contestataria como liberación y admiración como acercamiento. Es así como consigue invitar a la experiencia sin imponer, sin desdeñar creencias ajenas, pero mostrándose a la vez atenta a la realidad que la rodea.

5.7. LYNN HERSHMAN LEESON

Lynn Hershman Leeson (1941) es una artista visual que trabaja en torno a la identidad y la tecnología. Es pionera en el arte digital. Su obra está enfocada en la identidad, la intimidad y la relación entre los mundos reales y virtuales. La muestra de 2019 *Primera Persona Plural* del Centro de Arte Dos de Mayo CA2M de Móstoles –el título representa al desdoblamiento de personalidades de la artista– recoge principalmente varios de sus vídeo-diarios realizados entre los sesenta y los noventa. A través de su voz y su persona, ilustra frente a la cámara cómo lo personal deviene en lo político, mediante la deconstrucción de su identidad de mujer por las múltiples cicatrices psicológicas y las luchas de autoaceptación, la enfermedad y la violencia doméstica. Reconstruye de nuevo su identidad autobiográfica con un cuestionamiento constante sobre la veracidad del relato.

Es este punto el que me interesa de Hershmann Leeson: su desnudez emocional, su vulnerabilidad que incluso roza lo patético, pero que a la vez la engrandece. Consigue cautivar mediante la narrativa de sus historias, que a día de hoy recuerdan a los vlogs en los que los influencers hablan de sus vidas y promocionan productos, pero sin edulcorar resultados, sin poner como referente a quien amasa fama y dinero, sino mostrando realidades cotidianas. Habla sobre la violencia en la vida, pero de forma dulce, cómica y cercana. Es esta proximidad y el entendimiento del arte, no como forma absoluta, sino como experiencia real para la vida, lo que he tomado como referente para mi proyecto.

5.8. KLINEX

Klinex es un colectivo formado por Elena Sanmartín, Irene Izard, Pablo Oria y Sara Fornés. Según su propio statement:

Klinex es una dilatación del amor. Es un espacio seguro para la exageración, las inseguridades, las quejas y los dramas. Funcionamos a través del cariño y la reafirmación



Fig. 9. Vista de la exposición de Hershman Leeson, L. (2018). *First Person Plural*. KW Institute for Contemporary Art, Berlin.



Fig. 10. Captura de pantalla de una conversación por whatsapp en la que los componentes de Klinex buscan su propia definición.

mutua. Nos identificamos con el movimiento de la Nueva Sinceridad y nuestro objetivo es alcanzar la estabilidad emocional. Nos gusta recrearnos en nuestra imagen física, bailar y los videoclips. Nuestra gran obra fue vivir durante tres meses en una habitación con dos camas individuales en la ciudad del mal.

Bajo un planteamiento deliberadamente ingenuo y vulnerable, constituyen un grupo que dialoga sobre las diversas complejidades a las que se enfrenta un individuo en la actualidad y sus implicaciones corpóreas. Juegan con lo voluble de las identidades y se mueven en un plano de pruebas en el que experimentan con la materialización de estos conflictos y conclusiones. El plástico, el *glitch*, la purpurina... todo aquello que brilla artificialmente, exagerado hasta que supera lo burdo y el humor y alcanza una estética diferente, la digital, a través la exhibición en Instagram, la cultura pop reminiscencia de los 90 o la poética de la descontextualización de las imágenes. Es su propia conciencia de ser y la filtración de todos estos procesos en proyectos colectivos o personales las que dan a Klinex la capacidad como agente creativo más allá de ser objeto de estudio.

En 2017 presentaron su proyecto *plastcc_* en la Galería Error de Valencia, una videoinstalación en la que interactuaban desnudos con materiales plásticos, dándoles nuevas lecturas y cuestionando la relación del individuo con los objetos y los límites del binomio natural/artificial.

6. DESARROLLO DEL PROYECTO

Para contextualizar el proyecto en mi trayectoria artística, expondré algunos trabajos previos relacionados de forma transversal con las temáticas que he vuelto a tratar. Después, explicaré las distintas partes formales y conceptuales de los dos libros y del documental.

6.1. ANTECEDENTES

A continuación, mostraré de forma escueta tres trabajos realizados en el último del grado en bellas artes, que contienen algunos elementos de forma y de concepto previos a los desarrollados en este proyecto.

6.1.1. Sociopolistas

Sociopolistas (2017) es un ejercicio realizado junto con mi colega Elena Rocamora Sotos en la asignatura Escultura y Entorno Urbano impartida por Mijo Miquel. El objeto de estudio era el proyecto de promoción inmobiliaria *Sociopolis*, situado en el barrio periférico de La Torre. Impulsado por el ayuntamiento y presentado en la Bienal de Arquitectura de Venecia, *Sociopolis* pretendía ser un ejemplo de utopía urbana para el resto del mundo. Sin embargo, acabo significando la destrucción de un terreno de huerta a cambio de solares y edificios a medio construir.



Figs. 11-13. Fotografías de la presentación de Rocamora, E. y Navarro, N. (2017). *Sociopolistas*. Valencia.

Para la presentación del ejercicio, la única pauta de la que partimos fue la obligación de mostrar un resultado material de una reflexión en torno a la problemática del lugar. Elena y yo visitamos el barrio, hablamos con los vecinos y documentamos las cualidades espaciales y los alcances que la especulación había tenido allí.

Para intentar recomponer las distintas partes de la historia, ante la falta de entendimiento de la situación y la lejanía significativa del espacio, compusimos una figura ficticia del ente que había organizado todo el proyecto urbanístico, tratando de encontrar una imagen de cómo había sido aquello que generó entusiasmo y expectación en los vecinos hasta implicarlos incluso dentro del proyecto.

Nuestro trabajo fue presentado en forma de fotolibro, titulado *Sociopolistas*, en el combinamos imágenes del lugar, documentación falseada

de periódicos y una campaña de marketing y merchandising imaginada en un intento de recrear una realidad alternativa detrás de todo el problema. Como apuntó Elena: «Era innegable que era una crítica, una visión irónica y distante de un suceso trágico. *Sociopolistas* nos hizo reflexionar sobre cómo un mismo hecho puede ser una victoria y una derrota».

En este ejercicio, fue la primera vez que utilicé la interacción con un público ajeno al mundo del arte que participó de forma consciente en el proceso. Como dice Collados en el texto sobre arte colaborativo, es en estas situaciones en las que se dan formas de relación que nos remiten a una pedagogía dialógica y a una crítica en el espacio público (2014).

A nivel material, este proyecto me ayudó a entender la posibilidad del libro como presentación de resultados de una práctica artística, donde combinar inquietudes formales y conceptuales con lo documental como sustento.

Además, *Sociopolistas* cruza también varias temáticas desarrolladas más tarde en el proyecto que aquí presento, como la dicotomía éxito/fracaso, el ser ciudadano o individuo, la especulación inmobiliaria y la territorialidad.

6.1.2. De mito y caliza

De mito y caliza (2018) es un ensayo documental realizado para la asignatura Documentales de creación impartida por Eulalia Adelantado. La obra es una colección de imágenes y de momentos, que, ordenados, pretenden servir como autorrepresentación y reclamo de la vida mundana y espiritual en el Mediterráneo. La gente, como objeto de estudio, es el principal foco de interés.



Figs. 14 y 15. Navarro, N. (2018). *De mito y caliza*. Valencia.

La intención del documental era la de proponer más que mostrar, proponer una historia que no aparece, proponer el escenario como agente y como actor. La ficción era extraída de la realidad, recortada y enmarcada. Como enseña Apichatpong Weerasethakul en su filmografía, la exploración del espacio y de los fantasmas locales es lo mismo.

La estética del vídeo, con la mínima alteración, pero buscando la aliteración en el montaje, y una línea de texto en paralelo que discurría de forma transversal al tiempo de la película, eran las herramientas que empleé

para encontrar una poética coherente con la realidad de la que quería hablar.

Este documental es antecedente del proyecto que presento, sobre todo de la primera parte, *Solo al final sabremos si algo queda de todo esto*, por el interés en vincular la colección de imágenes de observador casi pasivo con unos textos fruto del pensamiento corrido y reflexivo. Es esa estética mixta en la que me siento cómodo y tenso a la vez, la que más se aproxima a mi propósito y la que menos tregua me da.

6.2. PROYECTO

El proyecto tiene un carácter eminentemente autobiográfico, está basado en mis experiencias personales y mis conclusiones de estas. Lo que aquí presento es una parte concreta de ello, y los dos libros, herramientas de comunicación para transmitir los resultados de este proceso.

El proyecto está concluido en dos partes, dos tomos, independientes pero concatenados, tanto cronológica como simbólicamente. La presentación a continuación de ambos tomos va a tratar sobre su materialidad, formato y estéticas, estando su contexto, motivaciones y metodología ya explicadas en los apartados anteriores.

6.2.1. *Solo al final sabremos si algo queda de todo esto*

Solo al final sabremos si algo queda de todo esto (ver ANEXO I) es la documentación a modo de fotolibro de una investigación. Recoge las fotografías, escritos y documentos recopilados entre enero y abril de 2019 en mi experiencia como agente inmobiliario en el barrio de la Zaidía de Valencia.

Las fotografías del libro tienen un carácter voyeur: están tomadas a escondidas con la cámara del teléfono móvil. En el libro, presento una selección de las cientos que tomé durante esos meses. Muchas de estas fotos eran herramientas propias del trabajo, mientras que otras eran una colección de imágenes de lo que me sucedía y lo que veía. En todo caso, tienen un carácter de diario, compuesto por selfies, escenarios y situaciones, rellanos, puertas, buzones, la oficina y los documentos. Los textos fueron escritos paralelamente. Este tipo de recopilación de información me ayudaba a situar el trabajo como objeto de estudio, y así conseguía protegerme yo con la distancia de la perspectiva.

El libro está organizado en dos capítulos: el primero, mucho más textual, muestra las imágenes de la cotidianidad de la empresa junto con monólogos sobre el fracaso, la adaptación y el entorno. El segundo capítulo trata de ser más poético, a modo de bocanada de aire, pero también de aguantar la respiración, contiene más espacios y menos sentencias. Es una mirada al interior de los edificios, de las casas, desde dentro a fuera, desde dentro a sí mismo.

Respecto al diseño, dudé si utilizar la misma línea corporativa que tenía la empresa inmobiliaria para establecer un continuo entre objeto de estudio

y objeto artístico, como ocurrió con *Sociopolistas* (2017) pero decidí que me interesaba hablar con la seguridad y confianza de que ya quedaba lejos, recogido y plegado, cerrado en un cuaderno.



Figs. 16-22. Navarro, N. (2019). *Solo al final sabremos si algo queda de todo esto*. Valencia.



Todo este material y toda su poética fue importante por su valor pragmático como escape. Fue una herramienta clave para entender y situar lo que sucedió durante el trabajo en la agencia inmobiliaria. Ahora, maquetado y estructurado, sirve como herramienta de comunicación de lo que he explicado.

Además, en la estructura del proyecto, el libro sirve a modo de encabezado de *Bilbao 49*, siendo una contextualización subjetiva del proyecto participativo.

6.2.2. Bilbao 49

Bilbao 49 es un ciclo de intervenciones mínimas en una casa ajena. Desde que trabajé como gestor cultural en el Centro Cultural de España en Lima, me interesé por la perspectiva organizativa e institucional del arte. Entendí las implicaciones de los agentes que formaban parte de los procesos culturales más allá del artista y su obra, y la necesidad del trabajo creativo por parte también de estos.



Figs. 23 y 24. Fotografías del interior del dúplex de la calle Bilbao, Valencia.

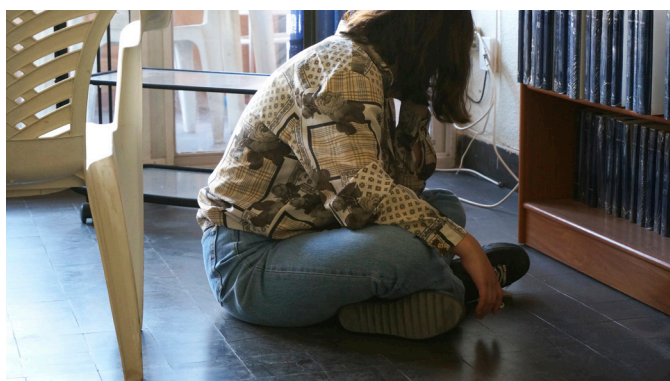
Por mi propia forma de entender el arte, y relacionado con las cuestiones de las que he hablado en el apartado de conceptualización, cada vez me he sentido menos cómodo con mi práctica artística y el hecho de dejar mi factura en el trabajo, que siempre he basado además en referentes, tanto teóricos como prácticos, individuales y colectivos, y que finalmente no se han revelado de forma coherente en los resultados. Por ello, quise probar la práctica comisarial como herramienta, al comprender que es una forma de trabajo término entre apropiacionismo y colaboración.

Busqué la forma de practicar con estos métodos nuevos y aunar mis intereses discursivos y comprobé que mi realidad material me proporcionaba el espacio ideal para realizar las intervenciones. Escribí un texto que me sirvió como justificación de la temática. Elegí a mis compañeros y amigos como participantes, por necesidad y por interés: tanto ellos como yo estábamos sumergidos en los mismos conflictos de la coyuntura actual, la precariedad, la falta de ilusiones y de perspectivas donde depositar nuestros esfuerzos. Además, formaban parte de esa conversación constante en la que compartíamos nuestras preocupaciones sobre la realidad. Por otro lado, a nivel logístico, contar con ellos era el recurso más fácil y accesible. Por lo tanto, mis medios delimitaron en gran medida las bases, lo que fue efectivo para vincularme de forma más personal al proyecto.

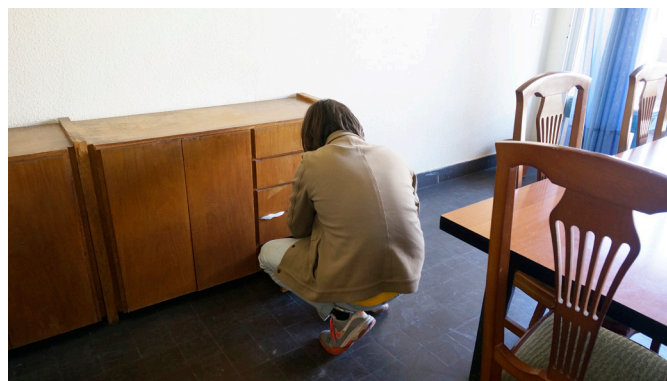
Durante una semana, fui invitando uno a uno a los cinco participantes del proyecto, hablando con ellos sobre el texto que les había pasado, comiendo y yendo al dúplex de la calle Bilbao donde sucedieron las intervenciones. Mi

conexión con ese piso era especial: era el primero y único que puse en venta, el primero y único que vendí. Lo conocía bien, había estado en innumerables ocasiones y fue el nexo perfecto entre los dos apartados del trabajo, entre mi exploración personal y la práctica artística del final.

Les dije que, como imposición, podían usar todo lo que había dentro de la casa, pero nada ajeno al espacio, a no ser que fuera una herramienta muy particular, pues mi intención era exponerles ante la obligación de adaptarse al lugar. No podían tampoco dañar el inmueble o generar un cambio tal que la movilidad para visitar el espacio fuera interrumpida. Les pedí, además, que a modo de obsequio y como vínculo material con la experiencia, debían escoger un objeto cualquiera de la casa y llevárselo con ellos.



Figs. 25-27. Fotogramas las intervenciones de Elena Rocamora, Irene Linares y Santiago F. Honrubia en Navarro, N. (2019). *Bilbao 49*. Valencia.



Durante estas intervenciones, se sucedieron diferentes actitudes frente al espacio. Algunos de los participantes, como fue el caso de Santi y Elena Sanmartín, utilizaron los objetos que había por la casa, incluso buscaron y abrieron todos los cajones y todos los armarios tratando de recomponer genealogías de los antiguos inquilinos. Sin embargo, en el caso de Julián, no mostró mucho interés por entender la casa a través de las vivencias ajenas, sino que se centró en la propia espacialidad de la arquitectura interior.

También es curioso y reseñable, aunque no pueda servir de prueba por la escasez de la muestra, el hecho de que las mujeres centraran más sus intervenciones en la acción, lo efímero, el recuerdo y las reminiscencias a lo doméstico, mientras que ellos ocuparon el espacio con garabatos, construcciones y cambios en la materialidad del lugar que, aunque tenían un

carácter también temporal, evocaban cierta perpetuidad.

Surgieron distintas interpretaciones frente al concepto de adaptación en su relación con el espacio. Para mantener esta diversidad, fue importante que ninguno de ellos conociera lo que se había hecho antes, por lo que las repeticiones, las anulaciones o los cambios de itinerario enriquecieron el ciclo.

Durante las intervenciones, yo les seguía con la cámara en mano, grabando largos planos medios de sus movimientos. Siguiendo con la estética voyeur, en los fotogramas aparecen casi siempre de espaldas, concentrados en su acción, mientras yo les observo a través de la lente. La imagen nunca es inocente, y en la abstracción de los vídeos resalta lo corpóreo de la creación de la obra en contraste con lo material de las intervenciones. Al fin y al cabo, es el cuerpo el que entra en diálogo, el que se adapta al espacio y el que soporta las presiones del sistema.

La experiencia acabó cuando, un día, al llegar al dúplex, encontré que un grupo de peones estaba vaciando de muebles y objetos personales la casa. Contemplé la posibilidad de continuar, porque tenía intervenciones ya programadas pero, principalmente, porque le estaba cogiendo cariño al proyecto y quería exprimirlo hasta el final. Sin embargo, este era el final coherente y, si hubiera continuado, además de perder sentido, no hubiera encontrado una forma más orgánica de cerrar.



Fig. 28. Fotograma de Santiago F. Honrubia en Navarro, N. (2019). *Bilbao 49*. Valencia.



Figs. 29-31. Fotografías del catálogo Navarro, N. (2019). *Bilbao 49*. Valencia.

Elaboré con las fotografías y los fotogramas documentales, junto con unos pequeños textos explicativos míos y algunas poesías que ellos aportaron, fichas documentales que reuní en un catálogo de la exposición (ver ANEXO II). Le añadí el texto curatorial que les había enviado a los participantes y un texto conclusivo. En la web <https://bilbao49.space> (ver ANEXO III) también se puede consultar las fichas y la información del proyecto *Bilbao 49* con fragmentos de los vídeos.

7. CONCLUSIONES

Han pasado varias semanas entre que finalizó el proyecto y me decido a darle conclusión en esta memoria. Ese tiempo ha sido importante para poder madurar los resultados desde fuera y así considerar con mayor perspectiva aprendizajes y errores.

Me gustaría empezar defendiendo que, para mí, ambos han sido ejercicios de aproximación. Me siento más cómodo con ese término, ejercicio, que aglutina aprendizaje, juego, prueba, y algo de disciplina. No quiero que parezca que con ello me responsabilizo menos de los resultados, simplemente, creo que se sitúan en un terreno distinto.

En lo referente a los objetivos, creo que he cumplido con ellos en la medida de lo posible y de forma bastante satisfactoria. Sobre todo, la unión entre vida y proyecto, y la coherencia del tratamiento de los temas. Sometiéndome a crítica, entiendo que mis enunciados no han sido arriesgados, por lo que no ha habido demasiada complejidad en el desarrollo. Sin embargo, creo que la correspondencia entre el discurso y su proyección material ha quedado muy bien cohesionada.

Soy consciente que puede aparecer una problemática dentro de los roles y actitudes que se suponen dentro de lo colectivo, y ello se materializa en el uso de los conceptos colaboración y participación. El ejercicio *Bilbao 49* ha sido realmente guiado por mí con la participación de otras personas, a pesar de que use indistintamente ambas palabras. La colaboración, sin embargo, me parece un recurso mucho más apropiado para con el discurso mencionado en la conceptualización de la memoria, y es el que estoy empezando a usar en otros proyectos.

Antes de empezar, tenía muchos temores a en torno a colaborar con otras personas, por no saber si les interesaría el proyecto, si sabrían como actuar, si ofrecerían resultados sugerentes. Sin embargo, una vez terminado, estoy contento de que mis compañeros se entusiasmaran con el ejercicio como lo hice yo. No hubo problemas a la hora de desarrollarlo, disfrutaron con la propuesta y respondieron muy bien al enunciado. Esto me anima a continuar con este tipo de propuestas en las que no soy yo frente a un público, sino yo con los otros, como medio, como grupo, como resultado.

Más allá de lo resolutivo que pueda resultar, con este proyecto he podido encontrar nuevos caminos que seguir en la práctica artística, la organización y la reflexión. He conseguido aglutinar diferentes actitudes aprendidas en situaciones diversas, del ámbito laboral, personal, académico y artístico. Creo que ha tenido una gran relevancia para mí, en los modos de hacer y de pensar, y espero poder continuar con estas posibilidades que se han abierto

8. BIBLIOGRAFÍA

Alonso, B. y Fernández-Pello, C. (Eds.). (2018). *Querer Parecer Noche*. CA2M Centro de Arte Dos de Mayo: Madrid.

Auster, P. (2012). *La trilogía de Nueva York*. Anagrama: Barcelona.

Auster, P. (2015). *El palacio de la luna*. Seix Barral: Barcelona.

Bardet, M. (2018). “¿Cómo hacernos un cuerpo?” Entrevista con Suely Rolnik. *Lobo Suelto!* Recuperado de: http://lobosuelto.com/como-hacernos-un-cuerpo-entrevista-con-suely-rolnik-marie-bardet/#_ftnl

Bauman, Z. (2002). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica de Argentina: Buenos Aires.

Bordieu, P. (diciembre, 1997). La précarité est aujourd’hui partout. Intervención presentada en *Reuniones europeas contra la precariedad*, Grenoble, Francia.

Cardoso, M. (2018). ¿Qué es la flexiseguridad?. *BBVA*. Recuperado en: <https://www.bbva.com/es/que-es-la-flexiseguridad/>

C.A.S.I.T.A. (6 de junio de 2019). *Quiénes somos*. *Colectivo C.A.S.I.T.A.*. Recuperado de: <http://ganarselavida.net/bio/>

Collados Alcaide, Antonio (2014) ‘Espacialidad crítica y colaborativa en las prácticas artísticas de carácter contextual : los casos de Food y Womanhouse’. *Ausart aldizkaria: arte ikerkuntzarako aldizkaria = journal for research in art = revista para la investigación en arte*, 2(2), 75–91, Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=5014064>.

Cruz, P. (2018). Fracasa peor. *A*Desk*. Recuperado de: <https://a-desk.org/magazine/fracasa-peor/>

Dead at home (6 de junio de 2019). *Dead at home*. Recuperado de <https://deadathome.com/>

Garcés, Marina. (2017). *Nueva ilustración radical*. Anagrama: Barcelona.

González Guerreiro, M. (12 de junio de 2019). *Marina G. Guerreiro*. [web personal]. Recuperado de: <http://marinagg.com/>

Grilo, R. (2017). *I am, etc*. Future Gallery: Berlin.

Han, B.-C. (2014). *Psicopolítica : neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*.

Herder: Barcelona.

Hontoria, J. (27 de mayo de 2016). El artista como comisario, una moda nada pasajera. *El Cultural*. Recuperado de: <https://elcultural.com/El-artista-como-comisario-una-moda-nada-pasajera>

Lyotard, J.-F. (1999). *La Posmodernidad explicada a los niños*. Gedisa: Barcelona.

New Scenariio. (6 de junio de 2019). *Body Holes*. Recuperado de: <http://newscenariio.net/bodyholes/info.html>

Obrist, H.-U. (2010). *Breve historia del comisariado*. Exit: Madrid.

Radulescu, M., Frafán, M., Sarmiento, J. (2018). *Vídeo ensayo*. PUCP: Lima.

Raunig, G. (2004). La inseguridad vencerá. Activismo contra la precariedad y MayDay Parades. *Transversal*. Recuperado en: <https://transversal.at/transversal/0704/raunig/es>

Santillán, S. (13 de junio de 2019). Masterclass Apichatpong Weerasethakul. *Marienbad revista de cine*. Recuperado en: <http://www.marienbad.com.ar/masterclass/apichatpong-weerasethakul>

Tarkovski, A. (1979). *Stalker* [largometraje], Mosfilm: URSS.

Vozmediano, E. (2010). Críticos y comisarios independientes, prácticamente. *EXIT Express*, 55, 18-37.

Womanhouse. (6 de junio de 2019). *Womanhouse. An online archive*. Recuperado de <http://www.womanhouse.net/>

9. ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. Tarkovski, A. (1979). *Stalker*. URSS.

Fig. 2. Grilo, R. (2017). *Milka Toffee & Whole Hazelnut 100% Alpine Milk Chocolate 36 bites (New!), 1 Lindt 10 Bites, 2 Nestle 50 Bites, 4 Nestle 30 Bites, 1 Nestle Aero, 1 Milka Avellanas Enteras 32 Bites, 4 Valor 12 Bites (about), 4 Valor 12 Bites, 2 Smarties Sharing Block 16 Bites, 2 Kit Kat 16 Bites, 1 Green & Black's Thin Milk Chocolate 8 Bites, a.o., 2016, tinted hard plastic, magnets, aluminum foil, powder-coated steel sheet.*

Fig. 3. Fotografía del proyecto *Solo al final sabremos si algo queda de todo esto* (2018).

Fig. 4. Catálogo *Womenhouse* (1972), diseñado por Sheila Levrant de Bretteville.

Fig. 5. Pájaro, P. (2014). *Dead at Home*. Salamanca.

Fig. 6. Cruces, A. (2016). *Composition with Kabinet Würzig and Tubble Gum*. Obra para el proyecto *Body Holes*. IX Bienal de Berlín.

Fig. 7. Colectivo C.A.S.I.T.A. (2008). *Caja Negra*. Madrid.

Fig. 8. Fragmento de González Guerreiro, M. (2017). *Sin título*. Tela impresa e hilo, 286x360cm. Valencia.

Fig. 9. Vista de la exposición de Hershman Leeson, L. (2018). *First Person Plural*. KW Institute for Contemporary Art, Berlin.

Fig. 10. Captura de pantalla de una conversación por whatsapp en la que los componentes de Klinex buscan su propia definición.

Figs. 11-13. Fotografías de la presentación de Rocamora, E. y Navarro, N. (2017). *Sociopolistas*. Valencia.

Figs. 14 y 15. Navarro, N. (2018). *De mito y caliza*. Valencia.

Figs. 16-22. Navarro, N. (2019). *Solo al final sabremos si algo queda de todo esto*. Valencia.

Figs. 23 y 24. Fotografías del interior del dúplex de la calle Bilbao, Valencia.

Figs. 25-27. Fotogramas las intervenciones de Elena Rocamora, Irene Linares y Santiago F. Honrubia en Navarro, N. (2019). *Bilbao 49*. Valencia.

Fig. 28. Fotograma de Santiago F. Honrubia en Navarro, N. (2019). *Bilbao 49*. Valencia.

Figs. 29-31. Fotografías del catálogo Navarro, N. (2019). *Bilbao 49*. Valencia.